

# APUNTES

de TEATRO

## :: Índice

3-5 Editorial

### ARTÍCULOS

---

9 - 27 **ALFONSO DE TORO**

Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian

Beyond Representation. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian

28 - 41 **ANDRÉS GRUMANN S.**

Por una estética del cuerpo escénico. Trayectos de la emocionalidad y la corporización en algunas de las teorías de la actuación

Towards an Aesthetic of the Body-on-Stage. Trajectories of Emotionality and Embodiment in Some Theories of Acting

42 - 53 **HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE**

Sobre el sentido de *representamen-representación* en Charles S. Peirce

Una lectura de *La Gaviota* de Chéjov

Regarding the Meaning of *Representamen*-Representation in Charles S. Peirce

A reading of Chekhov's *The Seagull*

54-64 **DANIELA CÁPONA P.**

Las voces de otros muertos: Fantasías de exterminio en la dramaturgia chilena de temática homosexual

The Voices of Other Dead: Extermination Fantasies in Homosexual-Themed Chilean Theatre

65-86 **MARCELA SÁIZ C.**

Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón

Recuperating the Political Function of Theatre: Ethical and Political Appeals and Proposals in the Dramatic Works of Guillermo Calderón

87-104 **MARÍA LUISA DIZ**

*Teatro x la Identidad*: la figura de las hijas apropiadas y el proceso de restitución identitaria

*Teatro x la Identidad*: the Figure of the Appropriated Daughters and the Process of Identity Restitution

---

## **DOCUMENTOS**

107-115 **M. SOLEDAD LAGOS :: Crítica**

*Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*, de Carlo Urra y *Bello futuro*, de Gerardo Oettinger: la rebelión femenina como práctica social

## **DOSSIER / NUEVAS CONFIGURACIONES DE LO POLÍTICO EN EL TEATRO EMERGENTE DEL CONO SUR**

119-125 **NICOLÁS ESPINOZA :: Texto de creador**

Teatro político: reflexiones y contradicciones

126-129 **PABLO QUIROGA :: Texto de creador**

Impresiones sobre lo político en el teatro

130-137 **SANTIAGO SANGUINETTI :: Texto de creador**

Una *Trilogía de la revolución* como alternativa al principio de no contradicción

---

## **RESEÑAS**

141-145 **PATRICIA ARTÉS IBÁÑEZ**

*La Escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político* de César de Vicente Hernando

146-150 **JAVIERA LARRAÍN G. Y JIMMY GAVILÁN Y.**

*Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile 1988-2011 y Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987* de Martín Farías Zúñiga

153-157 **Reseña curricular autores**

161 **Política Editorial**

163-170 **Normas Editoriales**

171 **Cupón de suscripción**

## :: Editorial

A pesar de la vasta y extensa trayectoria de la revista *Apuntes de Teatro*, una de las pocas publicaciones periódicas dedicadas al teatro en nuestro país, su producción y elaboración siempre supone un arduo desafío para cualquier persona que decida asumirlo. Desde el año 2011 hasta mediados del 2014, este trabajo estuvo a cargo de la dramaturga e investigadora Coca Duarte, quien llevó a cabo una serie de complejos cambios para modernizar la revista, permitiendo que esta, tal como ella misma lo dijera en una de sus editoriales, “sintonizara con el pulso de los tiempos”. Desde modificaciones en el diseño hasta cambios sustanciales en su contenido en vista de una futura indexación, el paso de Coca Duarte por *Apuntes de Teatro* significó un enriquecimiento de la revista, en todo sentido.

Cumplido este exitoso y dinámico periodo, me ha tocado a mí asumir este desafío que significa dirigir la Revista *Apuntes de Teatro*, junto a la co-editora Constanza Alvarado, quien lleva ya cuatro años trabajando en la revista. En esta, mi primera editorial, quisiera destacar y agradecer el trabajo realizado por Coca Duarte. Su labor durante estos años será continuada, con el objetivo de mejorar y enriquecer constantemente a la revista, para que siga siendo un referente en el campo de la investigación teatral tanto en Chile como en Hispanoamérica. Los equipos de trabajo cambian, pero los desafíos perduran: la indexación y mejoramiento constante de la Revista, así como su posicionamiento en el ámbito de los estudios teatrales en la región, seguirá siendo una prioridad en *Apuntes de Teatro*.

La labor realizada para este número 139 de la revista persiste en este camino. Con una nutrida sección de investigación, este volumen de *Apuntes de Teatro* incluye además, y por primera vez, un *dossier* en la sección documentos, titulado “Nuevas configuraciones de lo político en el teatro emergente del Cono Sur”. En esta ocasión, además de los artículos que suelen publicarse en esta sección de la revista, hemos invitado a tres dramaturgos-directores jóvenes del Cono Sur a reflexionar desde su práctica sobre las formas en que se hace teatro político en sus respectivos países: Nicolás Espinoza, de Chile; Pablo Quiroga, de Argentina; y Santiago Sanguinetti, de Uruguay. El resultado es una colección de tres textos, que, desde la polifonía, expresan visiones concordantes –y a veces, afortunadamente, disonantes– sobre el tema.

La sección investigación se inicia con un artículo del destacado investigador Alfonso de Toro, titulado “Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian”. En él, De Toro indaga en una serie de autores y directores teatrales cuyo trabajo cuestiona las formas aristotélicas-miméticas-referenciales de hacer teatro. A lo largo de su artículo, el autor presenta un breve panorama histórico –comenzando con las vanguardias y los preceptos de Antonin Artaud– que contextualiza al lector y pone en evidencia el cambio de paradigma entre lo que podríamos llamar una estética de la representación y una estética de la presentación. En esta última predominarían el cuerpo, el uso del espacio, la instalación y los

objetos escénicos, más que el texto, la fábula o la mimesis de la primera. Los ejemplos tomados por el autor –en su mayoría pertenecientes al teatro argentino contemporáneo– dan cuenta claramente de estas formas de hacer teatro, más cercanas a la performance que al drama (tal como lo entienden Hegel o Szondi). Con precisión y fineza, De Toro aplica una serie de conceptos, tales como corporalización, cyborg, prótesis o transmedialidad, para analizar los diferentes ejemplos propuestos, revelando nuevas perspectivas y conocimientos sobre ese objeto de estudio.

Le sigue la contribución del profesor e investigador Andrés Grumann, quien, en el marco de su proyecto FONDECYT sobre perspectivas metodológicas para el análisis escénico, reflexiona en torno a las configuraciones del cuerpo en escena en diferentes teorías de la actuación. Desde el siglo XVIII en adelante, artistas, filósofos y teóricos de la actuación han propuesto diferentes claves de lectura sobre los usos del cuerpo en las artes escénicas; según cada periodo histórico, ciertos aspectos específicos –emocionalidad, expresión física, entre otros– adquieren mayor o menor preponderancia en las reflexiones sobre el cuerpo escénico. Grumann echa mano a diferentes conceptos y autores –desde Diderot a Stanislavski, pasando por Antonin Artaud, Baruch Spinoza o Martin Seel– para elaborar esta “estética del cuerpo escénico”, desde la perspectiva de los Estudios Teatrales. Su contribución, así, examina cómo el cuerpo escénico ha sido entendido históricamente, fluctuando entre las nociones de encarnación y corporización.

El siguiente artículo, de Héctor Ponce de la Fuente, se centra en el análisis semiótico de *La gaviota* de Anton Chéjov desde el modelo triádico de Charles S. Peirce. El mayor mérito de este artículo es abordar el análisis del texto teatral desde un punto de vista semiótico que se distancia de los autores tradicionalmente asociados a la semiótica teatral, como Anne Ubersfeld, Patrice Pavis o María del Carmen Bobes Naves, por nombrar solo algunos. En ese sentido, las reflexiones finales de Héctor Ponce, en torno a la semiosis en acto y la importancia de los afectos y las sensaciones –vale decir, del cuerpo– son ciertamente relevantes, y complementan las ideas propuestas en los artículos que le preceden.

Daniela Cápona, en su artículo “Las voces de otros muertos: Fantasías de exterminio en la dramaturgia chilena de temática homosexual”, se propone analizar el tópico del exterminio en cuatro textos dramáticos chilenos que abordan la temática homosexual (*La huida*, *La manzana de Adán*, *Nadie es profeta en su espejo* y una adaptación al teatro de *Loco afán*). La autora, a través de la revisión de estos cuatro textos, muy relevantes dentro de la dramaturgia nacional, concluye cómo la necesidad de visibilizar estos cuerpos desaparecidos, mutilados, exterminados, se manifiesta en la escena, un espacio público por excelencia. Es una forma de reivindicación del cuerpo homosexual en la esfera pública.

Ese valor político del teatro dentro de la esfera pública, tal como lo entiende el artículo de Cápona, es también abordado por Marcela Sáiz en su ensayo titulado “Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón”. Sáiz examina cómo el teatro del dramaturgo y director chileno retoma la función política del teatro, según ha sido entendido por varios autores como Bertolt Brecht, pero añadiendo además una función ética, que busca activar al espectador y generar en él reacciones y respuestas frente a lo que observa en escena.

Concluye esta sección el artículo de María Luisa Diz sobre uno de los ciclos de *Teatro x la identidad* en Argentina, con énfasis en la representación de la sustitución de hijas y su proceso de restauración identitaria, como consecuencia de la dictadura militar argentina (1976-1983). En este trabajo, la autora analiza tres obras, escritas por mujeres e inspiradas en casos reales de sustitución: *Esclava del alma* de Amancay Espíndola, *Vic y Vic* de Erika Halvorsen y *Nunca es tarde la verdad* de Patricia Zangaro. A través de un examen minucioso de cada texto, Diz determina cómo se representan los símbolos y tópicos asociados a estos procesos, así como su relación con la contingencia social y política en la actual Argentina, que aún sigue lidiando con las cicatrices de estos eventos traumáticos.

La sección documentos se inicia con una contribución de la destacada investigadora y dramaturgista Soledad Lagos, quien analiza la figura de la rebelión femenina en dos obras de jóvenes dramaturgos chilenos, *Esas tres hermanas cubanas* y *una escena a tiempo real* de Carlo Urra y *Bello futuro* de Gerardo Oettinger. La autora revela cómo en ambos textos la figura de lo femenino se convierte en *locus* de una memoria colectiva desde los márgenes, en un sistema predominantemente masculino y capitalista. Tal como mencionaba anteriormente, esta sección cuenta además con la participación especial de tres dramaturgos-directores del Cono Sur, quienes amablemente accedieron a reflexionar sobre su práctica teatral en relación al teatro político y a lo que entienden por él, siempre desde la particularidad de su quehacer. Es interesante notar cómo cada uno de ellos entiende al teatro político, desde veredas muy distintas: mientras Espinoza ve en el teatro un espacio de debate público, en el que los espectadores pueden ejercer cierto tipo de agencia, Sanguinetti y Quiroga desconfían más de ese poder de cambio y del término "teatro político".

La presente edición culmina con dos reseñas de importantes textos publicados recientemente. Por un lado, Patricia Artés, directora de Teatro Público, se refiere al texto del español César de Vicente, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Esta inclusión no es solo pertinente, sino además afortunada, considerando el *dossier* de documentos del presente número. Le sigue la reseña realizada por Jimmy Gavilán y Javiera Larraín sobre dos obras en torno al importante pero poco reconocido oficio del músico teatral en Chile, escritos por Martín Farías Zúñiga, *Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile 1988-2011* y *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*.

Los cambios son eventos necesarios para que todo en la vida avance. Pero ningún cambio puede ser cien por ciento positivo si se olvidan los orígenes. Espero que en esta nueva labor que me ha sido encomendada, *Apuntes de Teatro* siga enriqueciéndose como lo ha hecho a lo largo de su extensa trayectoria, sin olvidar nunca las raíces que la hacen lo que es hoy, una de las publicaciones periódicas sobre teatro más importantes de la región.

Andrea Pelegrí Kristić  
Directora



# :: ARTÍCULOS



# Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian

Beyond representation. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian

**Alfonso de Toro**

Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar, Universidad de Leipzig  
detoro@rz.uni-leipzig.de

## Resumen

---

Las obras aquí descritas representan un cambio de paradigma en la historia de lo que hemos venido llamando teatro. Se encuentran dentro de una epistemología que toma su origen en los conceptos de Jarry, Artaud y Valle Inclán, y representados por Freud, Derrida, Deleuze, Barthes o Baudrillard. Todas estas obras están cuestionando las formas de la representación, por lo que cambian el paradigma aristotélico-referencial-mimético hacia uno antiaristotélico-antirreferencial/autorreferencial-antimimético donde el cuerpo, el deseo, el espacio espectacular, los objetos y las instalaciones devienen personajes y constituyentes principales.

### Palabras clave:

Representación – antiaristotélico – corporalización – Periférico de Objetos – Alejandro Tantanian – Eduardo Pavlovsky.

## Abstract

---

The works in this article represent a paradigm shift in the history of what we call theatre. They are found to be within an epistemology that originated in the concepts of Jarry, Artaud and Valle Inclán, and represented by Freud, Derrida, Deleuze, Barthes or Baudrillard. All of these works, are questioning forms of representation such that they change the Aristotelian-referential-mimetic paradigm into one that is anti-Aristotelian-antireferential/self-referential-antimimetic in which the body, desire, the staged space, the objects and the installations become main characters and primary constituents.

### Keywords:

Representation – Anti-Aristotelian – Embodiment – Periférico de Objetos – Alejandro Tantanian, Eduardo Pavlovsky.

## Introducción

En mi presente contribución considero autores y obras dentro de un contexto epistemológico donde un tipo determinado de teatro rompe con esquemas tradicionales y establece nuevos paradigmas, retomando y recodificando estrategias teatrales que en su tiempo produjeron grandes cambios y en parte solo se pusieron en práctica en el correr del siglo XX y XXI. Lo dicho no implica que esta elección represente un juicio de valor en la medida que implícitamente se insinúe que las obras elegidas sean de “mayor valor” o “más actuales” que otras llamadas “tradicionales”. Más bien, la elección representa una línea en el desarrollo del teatro afín con mi propia predilección de un tipo de teatro que, indiscutiblemente, también ha representado y representa un lugar central en la historia del género.

Lo expuesto también es válido para mi aproximación teórica, la cual no ostenta ni pretende ser novísima o vanguardista. Ella resulta de las obras mismas que exigen nuevas vías teóricas, ya que las actuales –incluso aquellas tan dominantes como la semiótica del teatro– fracasan ante espectáculos como los del grupo argentino Periférico de Objetos (PO). Obras de este tipo exigen un nuevo lenguaje y aproximación teóricos que describan aquello que se está desarrollando en el espacio escénico. Por ello, la teoría no puede ser “aplicada”, sino elaborada con el objeto escénico/visual mismo, desde este y con este. La tan difundida “aplicación” de una teoría y su determinación *a priori* son la muerte de la teoría y del objeto.

En la base de mis reflexiones se destaca Eduardo Pavlovsky, el gran hombre de teatro en la Argentina que desde su comienzo, en los años cincuenta, hasta hoy, se ha mantenido en una constante vanguardia. Es, asimismo, punto de partida no solo de algunas de mis teorías y métodos de análisis, sino también de una serie de tendencias que se encuentran, por ejemplo, en el Periférico de Objetos, que produce un espectáculo más allá de la representación en base a un tipo de espectacularidad pseudo-protética. Otra expresión teatral con carácter de paradigma es el de Tantanian, que se transforma en una espectacularidad de “instalaciones” o en una espectacularidad “objetal”.

Algunos de los modelos de donde parten ciertos autores y grupos son representados por Jarry, Artaud y Koltès, en el campo del teatro; por Freud, Francis Bacon, Derrida y Deleuze en el campo del psicoanálisis, de la pintura y de la filosofía respectivamente<sup>1</sup>.

### De las vanguardias teatrales francesas hasta Koltès, Jarry y el teatro anti-mimético – las marionetas: un nuevo concepto de teatro

En 1896, con la primera representación de *Ubu Roi*, una obra salida del teatro de marionetas, Alfred Jarry (1873-1907) provocó un cambio fundamental en la concepción de teatro que resultaba principalmente de su carácter anti-mimético, del lenguaje empleado contra la lógica, la pragmática, así como de su carácter levemente obsceno. Frente a las reglas clasicistas aún imperantes en el teatro francés y a las estrictas reglas del “*bon usage*”, este teatro parecía un

1 Nos concentramos en el ámbito francés, sabiendo que, por ejemplo, en el caso de Pavlovsky, Pinter ha jugado un rol fundamental.

sacrilegio. Jarry transgrede con *Ubu Roi* todas las reglas en vigor de la tradición de la poética teatral aristotélico-mimético-realista-psicologizante. Particularmente la estrategia de lo grotesco en el sentido que este término adquiere con Baudelaire, Jarry y luego con Artaud, es un instrumento de central importancia para desenmascarar los mecanismos del comportamiento humano en los campos del poder, del terror, de la crueldad, de la erotomanía, del deseo, del amor y del odio. Es igualmente importante para la "deterritorialización" (o descontextualización) de la acción, para la "desindividualización" de los personajes y su transformación en máscaras fantasmagóricas. Determinante en esta obra es la tematización del abuso del poder, el oportunismo, la corrupción, el caos o el régimen del terror; al mismo tiempo, se trata de una obra sobre el teatro, de un "metateatro" donde se exhiben, exponen y escenifican nuevos conceptos de teatralidad. Entre otras características que marcan este cambio de paradigma, cabe mencionar la no-causalidad, la falta de lógica de la diégesis y del lenguaje que resulta de esta estética anti-mimética, todos aspectos determinantes en el teatro europeo de vanguardia y en el resto del mundo.

Lo grotesco representa aquí, anticipándose a Artaud, a Pavlovsky y al Periférico de Objetos, una atroz y desfigurada marioneta, la mueca de Dionisos, el aforismo despiadado de Nietzsche. Por ello, *Ubu Roi* puede ser calificada como la primera obra que representa un vacío metafísico ya anunciado por Flaubert en base a su ironía de la negatividad, como la denomina Adorno, y consumado por el mencionado Nietzsche, lo que Periférico de Objetos lleva en su aproximación a un vacío absoluto.

Esto hace de *Ubu Roi* no solamente un producto de la modernidad, sino que además evoca aspectos precisos del teatro postmoderno de Pavlovsky, Koltès o de Periférico de Objetos.

### **Conceptos teatrales y transmediales en Artaud: el teatro como material-aparato-máquina**

En *El teatro y su doble*, escrito desde 1931 y publicado en 1938 en francés, Antonin Artaud desarrolló toda una teoría, en parte basada en lo que Jarry había establecido. En este contexto queremos adelantar dos aspectos sorprendentes: la existencia de un red de relaciones trans-textuales y transteatrales, así como la construcción teórica y escénica entre Jarry y Artaud y el grupo Periférico de Objetos.

En el centro de *El teatro y su doble* se encuentran los conceptos de *cruauté* (crueldad) junto a aquellos de *peste* y de *double* (doble). Estos conceptos establecen definitivamente el teatro de la modernidad, anticipando aquello que encontraremos realizado en el teatro de Pavlovsky, en Periférico de Objetos y en las producciones de Robert Wilson, particularmente en lo que se refiere al uso del cuerpo y de los objetos. Artaud se dirige contra un concepto de teatro que reduzca el sistema teatro a un simple mediador lingüístico-mimético y que descuide todo aquello que también le sea inherente al teatro. Es por esto que Artaud –como anteriormente lo habían hecho Jarry en París a inicios de siglo y Valle Inclán en Madrid durante los años veinte– rechaza un teatro psicológico, mimético y realista en el cual la lengua, como símbolo de la racionalidad occidental, sea su elemento más determinante y donde el espectador sea transformado en un mero *voyeur*.

El cuerpo del actor se impone en el centro del sistema artaudiano, se transforma en un ícono constituido por un estatus y un saber que le son inherentes y que lo transportan del nivel del inconsciente del sistema psíquico al nivel del lenguaje no-verbal expresado por gestos, mímica y acústica. Artaud habla en *El teatro y su doble* de que “. . . tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que solo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil” (62).

En base a estos nuevos conceptos de teatro, Artaud supera y amplía sustancialmente conceptos del teatro tradicional que se encuentran aparente e indisolublemente ligados a la lengua; por ello, solo mucho más tarde va a realizarse aquello a lo que Artaud aspiraba. El espacio teatral se convierte en el signo de la autonomía teatral como un sistema antimimético, no como un sistema discursivo, sino como un lenguaje escénico o espectacular, e insiste que la teatralidad precede a las palabras en el proceso de creación, pues se sitúa más allá de las palabras. En efecto, Artaud habla de un “secreto impulso psíquico” y de “un estado anterior a la palabra” (68) en un sentido deleuziano y pavlovskyano. Para Artaud, el teatro consiste en una materialidad como las artes plásticas, en una red de “gestos, ruidos, colores, movimientos” (81) y por ello considera al teatro como “plástico y físico” (82). El teatro es el lugar donde se expresan emociones y propósitos de una forma gestual multimedial. Las emociones sutiles e imperceptibles toman forma gracias al cuerpo y gracias a la “matematicidad” de su escenificación. Es esta forma transmedial que determina los movimientos, la coreografía, el ritmo y la segmentación y distribución del espacio escénico, y no la semántica de las emociones, donde el cuerpo tiene la función principal (71-73) y todo se somete a lo escénico: las ideas, los temas, los personajes, las teorías, los propósitos que se transforman en materia escénica (73).

El teatro se autogenera, es su propio referente; el “doble” del teatro es precisamente esa autorreferencialidad, su autogestión: el movimiento de una mano es un movimiento en “tiempo real”, es ese movimiento en sí y no una representación, esto no es una metáfora, una alegoría o algo similar. Teatralidad es “presentación” (“être là”), no más ya “representación”.

Veo particularmente realizado una serie de aspectos del teatro de Artaud en Koltès, Bob Wilson, Pavlovsky, “Periférico de Objetos” y Tantanian, a pesar de que Derrida, en *La escritura y la diferencia*, proclame que el teatro de Artaud no pueda ser realizado porque es su negación misma y que una puesta en práctica sería la traición de sus conceptos (342-43).

### ***Corporalizaciones y descorporalizaciones: hibridez y transmedialidad***

De central importancia es la categoría artefacto, la cartografía epistemológica del cuerpo. Partiendo de esta base, entendemos el cuerpo *per se*, por una parte, como lenguaje (pero no en el sentido de “lenguaje del cuerpo” por medio del cual se desempeña el papel de un personaje, ni tampoco como transporte de significación dentro de un sistema lingüístico) y, por otra, como deseo, sin la finalidad determinada de reproducir un sistema lingüístico, sino con la intención de producir su propio lenguaje de donde se desprenda el texto teatral: cuerpo como teatralidad. El cuerpo como materialidad empleado *como* acción, *como* lenguaje es el punto de partida y el lugar de producción de significación y de diseminación. El cuerpo como categoría teórico-cultural constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de diversa naturaleza.

Completamos estas reflexiones con formulaciones de Artaud respecto de la intraducibilidad del lenguaje teatral y del cuerpo; de Freud, en relación con lo intranquilizante; de Deleuze con sus conceptos de cuerpo, de la diferencia y repetición; de Barthes con su diferenciación entre “figuracionalidad” y “representacionalidad”, para, con todos ellos, formular lo que entendemos por “corporalización” y “descorporalización” o materialización y desmaterialización corporal.

Un primer tipo de “corporalización” (*Verkörperung*) se puede entender en su significado tradicional como *encarnar*, en el sentido de encarnar/representar un rol de un personaje, esto es, de un significado prefigurado en el texto dramático, donde el actor psíquica y corporalmente desaparece detrás del personaje. Este actor como materia individual, está, pues, a través de este tipo de “encarnación”, *descarnado*, es decir, subordina su materialidad corporal al personaje representado. El actor como tal –se propagaba– no debía tener función alguna, sino *ser*, por ejemplo, Hamlet y nada más que Hamlet, *ser* Otelo, *ser* Lear, *ser* Segismundo, Don Gutierre, Peribáñez, Don Juan Tenorio u otro. En este caso se trata de una antropomorfización de Hamlet en el actor y de una antropomorfización del actor como Hamlet: de *representar* un personaje; se trata pues de un *acto mimético*.

La antropomorfización o la encarnación mimética, corría paralelamente con la “descorporalización” del actor, otra vez, con la anulación de su presencia física, ya que el ilusorio ideal –además alabado como virtuosidad actoral– era que el actor desapareciese detrás del personaje, partiendo del equivocado presupuesto de la univocidad del lenguaje que debía ser reproducido por el actor; univocidad que con Artaud o a más tardar con la filosofía postmoderna de Foucault, Derrida, Lyotard, Baudrillard y Deleuze, se descubre como un gran simulacro. Este ideal es ilusorio y producto de una ideología, ya que el actor no se puede anular.

En este contexto argumentativo constatamos un cambio conceptual con respecto al término “corporalización” en su sentido de *encarnar*, en cuanto el cuerpo del actor pasa a ser cada vez más importante; en el correr de los años sesenta en adelante, en la práctica teatral será el actor el que le impondrá su presencia, su cifra al personaje.

Este segundo tipo de “corporalización” la denominamos *materialización corporal*, donde el cuerpo del actor, independientemente de su rol, de su papel, del personaje representado, expone escénicamente su cuerpo. La corporalidad se individualiza y va más allá del rol interpretado. Esto es al menos un aspecto central en la actuación. Así, en las obras de Wilson (*Parzival* o *Black Rider*) o en la de Pavlovsky, *Paso de dos*, en la cual el Hombre y la Mujer se encuentran en un círculo de arena desnudos, en una batalla de vida y muerte, amor y odio, acuñan en la obra la particular forma corporal fina de Susana Evans y aquella masiva de Pavlovsky. De esta manera, en las obras de Periférico de Objetos encontramos violencia, sexo, violación, descuartizamiento, asesinato, flagelación.

En este caso tenemos una “corporalización”, esto es, una *escenificación de la materialidad corporal* con un carácter antimimético, ya que la escenificación corporal va más allá, trasciende, sobrepasa, cualquier tipo de rol, ya sea este individualizado o no. Este tipo antimimético de “corporalización” ya fue formulado por Artaud, como hemos visto. Es Heiner Müller, en *Hamlet Machine*, quien inicia con una transición entre el tercer tipo de “corporalización” en el momento en que hace recitar al actor: “Yo fui Hamlet / Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel” (Periférico, *Máquina*). El cuerpo es aquí pura *presentacionalidad* y no *representacionalidad*, es decir, no es ni metáfora, ni alegoría, ni signo de similitud o analogía de una figura antropomórfica.

Heiner Müller –como a fines del siglo XIX Jarry– nos obliga a una rematerialización del cuerpo, a una “corporalización” inmediata del cuerpo-materia: *escenificación o performativización corporal como carne, como masa*.

En este desarrollo de la teoría y práctica del cuerpo llegamos a un tercer tipo de “corporalización” en el sentido de “descorporalización”, como se da en la obra de Periférico de Objetos de una forma muy particular también ya anticipada en la pintura de Bacon: a saber, donde el cuerpo se comienza a diluir, no es ya más representable.

Ahora bien, en el caso de PO, la rematerialización o “corporalización” del cuerpo como masa, implica una desmaterialización del cuerpo mimético y antropomórfico, una “descorporalización” no solo del actor a favor del personaje, sino que es la eliminación de la carne, la degradación, mutilación y eliminación del cuerpo físico del actor a raíz de la imposibilidad de su representacionalidad e incluso de su presentacionalidad como cuerpo, como carne maltratada, torturada, mutilada. De aquí que el grupo PO, también impulsado por *Paso de dos* de Pavlovsky –como veremos– recurra a los muñecos. Periférico de Objetos se ubica en la ranura, en la orilla, en el pliegue entre cuerpo y objeto que lleva a la creación de un cuerpo espectacular-protésico.

Sin embargo, la prótesis aquí no es externa, es sustancial; aquí radica su inseparabilidad y de allí que esta “descorporalización” lleve a un cuerpo *cyborg*: el objeto es parte de la articulación interna del cuerpo que comienza a producir otra concepción de cuerpo como productor de su propia escenificación y transmutación y como categoría epistemológica y cultural<sup>2</sup>.

Nuestras categorías de “descorporalización” y “corporalización” no solamente significan, epistemológica y teóricamente, un concepto muy diverso a la de cuerpo como signo semiótico o como predominancia de lo anatómico frente a la representabilidad, sino que son una radicalización de ese concepto. Los procedimientos de “corporalización” y “descorporalización” llevan la categoría cuerpo a su límite. En el límite de su “representabilidad” se transforma en “presentabilidad” pura, experimentando una contaminación objetal. Dicho de otra forma, es una transformación parcial del cuerpo en objeto y de los objetos en corporalidad, así como se presenta, por ejemplo, en *Cámara Gesell* o en *Máquina Hamlet*.

En este sentido, el trabajo de PO representa un paso más allá de la poética del teatro de la crueldad de Artaud y de Heiner Müller, imponiendo así un nuevo concepto de la categoría de cuerpo y de lenguaje teatral, como una red de signos objetales espectaculares.

Resumiendo: los términos de “corporalización” y de “descorporalización” –indiferentemente cuál fuese su trayectoria histórico-semántica– los definimos en nuestro contexto con respecto al concepto de cuerpo en las obras del grupo PO de la siguiente forma:

1. Ambos términos son de orden antimimético, antirrepresentacional, antirreferencial;
2. Ambos términos son de carácter presentacional y autorreferencial;
3. “Corporalización” significa la escenificación del cuerpo como materialidad, el trabajo con la anatomía, la carne y todos sus constituyentes: genitales, actos íntimos...;

2 Cf. mis “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e *inter-medialidad*”, y “‘Periférico de objetos’ historia y poética, ‘corporalización’/‘descorporalización’/‘topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad’”, ambos en la lista de Obras Citadas al final del artículo.

4. “Descorporalización” significa la desmaterialización, la descarnalización, la transformación del cuerpo o la suplantación del cuerpo por objetos;
5. *Cuerpo-Cyborg*. De este último proceso se desprende un nuevo cuerpo que se ha independizado o tiende a la emancipación del cuerpo carnal y toma diversas funciones estéticas, sociales y políticas.

El trabajo de PO y el término “periférico” se deben concebir también como la intersección híbrida entre cuerpo y máquina (objeto), entre ficción y realidad, entre política y arte. Consideramos esta intersección híbrida como *cyborg*, ya que los objetos son partes inherentes, indivisibles de la identidad de los manipuladores; sin objetos no hay periférico, sin periférico no hay ni manipuladores ni muñecos/objetos. Ambos constituyen *un* cuerpo, la prótesis se transforma en *cyborg*, en máquina visceral en el transcurso del proceso espectacular, el *cyborg*, al contrario de la prótesis, no se puede desprender del órgano, está enraizado en este y tiene una función existencial.

Partiendo de esta concepción, los trabajos de PO se pueden entender como cuerpo sin órganos (Deleuze, *Capitalisme et schizophrénie*) y, además, como ironía y blasfemia que se desprende de la intersección híbrida que establece una relación-pliegue entre agente/ejecutor y muñeco intersección, el *cyborg* como una realidad o criatura social y ficcional. La ironía y la blasfemia consisten pues en superar el estatus privilegiado del sujeto. Esta estructura es el medio ficcional a través del cual el público vive su realidad *tabuizada*, angustiante e inexpressable. Así, la batalla entre vida y muerte, por su atrocidad, se ficcionaliza, para ser resituada en la realidad emocional del público.

Tenemos un producto de *science fiction* donde el *cyborg* oscila entre cuerpo, máquinas y animales como se da en *Suicidio 1* (2001), creando mundos altamente ambiguos e indefinibles. El *cyborg* periférico produce con sus cuerpos híbridos intimidades; sin embargo, estas son intranquilizantes, espacios de poder, de violencia, amor, erotismo, sexualidad, deseo, obscenidad y degradación. El *cyborg* periférico nos está mostrando no solo el horror de un mundo, sino además el mundo como máquina artificial, como vidas *cyborg*, especialmente cuando produce un *cyborg sex* entre los muñecos o como en *Cámara Gesell* donde Tomás –presentado por Laura Yusem– quiere tener una relación sexual con la muñeca Amanda. Tenemos por ello también una sublección de los parámetros heterosexuales.

Los objetos periféricos ponen al individuo en su límite, en el borde entre humanidad y máquina. Comienzan en cero a producir en el límite apocalíptico, abriendo un nuevo proceso histórico, un nuevo concepto de espectacularidad, un nuevo concepto de realidad, de ficción y de su separación ontológica. Periférico de Objetos es una forma radicalizada, la última manifestación de la liquidación del logocentrismo; es la cancelación del humanismo fracasado ya en Auschwitz, Brasil, Argentina, Chile; el fracaso de la “representacionalidad” y de la mimesis.

El objeto-periférico, como cuerpo heterotópico, está siempre correlacionado a la ironía, al sarcasmo, a la perversión y a la degradación, deshaciéndose así de cualquier tipo de mimesis representacional realista, política o psicológica, de cualquier tipo de ilusionismo identificatorio inocente, abriendo y mostrando las heridas. El objeto-*cyborg*-periférico nos muestra los monstruos que nuestra sociedad ha producido, los abismos de la psique; se despiden de un sistema cultural falocéntrico, armónico, heterosexual.

Las relaciones entre PO y Pavlovsky son más que evidentes en el trato del cuerpo y en la organización del espacio escénico, como podremos apreciar a continuación.

### **Pavlovsky el eterno vanguardista: *Paso de Dos* o el límite de la representación**

*Paso de Dos* (1989) es quizás la obra más osada de Pavlovsky dentro de su tradición deleuziana y baconiana: presenta en "tiempo real" la violencia en la relación hombre-mujer, en la relación dominador y víctima. Pero esta obra va mucho más allá, como nos lo demuestran las explicaciones de Laura Yusem, Eduardo Pavlovsky, Susana Evans y Stella Galazzi sobre la génesis del texto espectacular y el vídeo. Pavlovsky nos habla de la mera virtualidad del texto dramático y de los secretos que este contiene y que son sacados a luz durante la puesta. Eso que podemos llamar, en el sentido de la estética de Pavlovsky, multiplicar la propuesta del autor, el re-inventar, el re-crear, se pone de manifiesto en la oposición "palabra vs. actuación" en el sentido de corporalidad.

En el centro están un Él y una Ella. Se trata de reconstruir el pasado, de revivir ciertas experiencias fundamentales entre una pareja que ha llegado al agotamiento de su relación; recuerdos de escenas de celos, amor, angustia, pueblan los diálogos balbuceados, sembrados de puntuales comentarios de violencia sobre cadáveres en el barro. También se nos pone en evidencia la violencia sexual del hombre y su dependencia física e intelectual frente a la mujer y, a la vez, la fuerza psíquica de la mujer como único refugio en su situación de víctima. Mientras el hombre lo ocupa todo y se apodera de ella, esta se venga al rechazarlo internamente, al no "nombrarlo", es decir, al no reconocerlo. La víctima es destruida físicamente, pero el torturador no alcanza a apoderarse de su palabra. El silencio (el no-reconocimiento) es la forma en que la víctima tortura al torturador.

La puesta que resulta como imagen muestra una topografía escenográfica de la tortura con momentos máximos de exaltación y con grandes abismos en el vacío de lo cotidiano. Frente a esta situación, Él no soportando el vacío y la ambigüedad de lo cotidiano que se le presenta como el fracaso amoroso, golpea a Ella hasta dejarla agonizante. Según Pavlovsky, este es el momento preciso donde comienza y se materializa el texto espectacular. Él, frente al cuerpo inánime de su víctima, trata desesperado de "recuperar momentos de grandes intensidades" (*Paso de Dos*).

Se expone aquello que por lo general queda en silencio: dos cuerpos baconianos en una exposición pública del ritual de la intimidad sexual, donde a través de la vergüenza y el pudor se hace al público cómplice al mirar algo *prohibido*. En el espacio escénico, el círculo o pileta alegoriza "la cámara de tortura y de disección de anatomía, el fanal de las relaciones humanas", el "microfascismo cotidiano, social" (*Paso de Dos*) del que habla Pavlovsky, transportado a un plano estético. Pavlovsky llega al límite de lo 'presentacional': un paso más y la muerte es un hecho. De allí que el teatro de Pavlovsky es al fin representación, ya que la violencia es mediaticizada, mimetizada a través de la actuación. De aquí se hace evidente el paso que da Periférico de Objetos, el empleo de los muñecos, donde la tortura es hiperreal.

## Periférico de Objetos: más allá de la representación

PO es fundado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi junto a Alejandro Tantanian y Román Lama, cinco titiriteros del Teatro General San Martín (“Charla día 22” de Veronese). Ellos recodifican ese teatro guiñol para niños en el contexto de un teatro de la crueldad o del teatro protésico de *corporalización y descorporalización*.

Utilizan muñecos antiantropomórficos (antimiméticos) que fueron de antaño muñecos burgueses de colección, pero que ahora están destrozados, sin cráneos o con cráneos y espaldas abiertas; además, también les faltan miembros. El empleo de estos ‘objetos’ es evidente: producir un distanciamiento del espectador con el objeto representado, pero a la vez realizar una descentración de las formas tradicionales del teatro: muñecos como instrumentos de una nueva teatralidad, realizar un “espectáculo de objetos” para adultos, representado en espacios fuera del círculo de teatros oficiales en la periferia de la oficialidad, en la periferia de Buenos Aires, en la periferia del teatro nacional, retornar a las orillas –como Borges en los años veinte y treinta– para rehacer un camino, para descubrir, habitar y recorrer una estrategia espectacular.

La obra de Pavlovsky es parte de las vanguardias argentinas. A Veronese le interesa particularmente la forma en que Pavlovsky articula lo político, lo psicológico como espectáculo, partiendo de su materialidad, de su artefacto inherente que es el cuerpo, el movimiento, la escenografía, la habitación de un espacio espectacular: “Me interesa la dramaturgia de Pavlovsky que se hace cargo de esas heridas. . . elaborar esa extraña amalgama de política y poética, ambas tan difíciles de mezclar. . . Ha podido encontrar una poética de lo que nos tortura, admirablemente. Teatralmente eficaz” (“Charla día 22”).

Lo que Artaud llama la “crueldad”, lo podemos denominar con Freud *Unheimlich* (lo extraño). Así es el caso en *El hombre de arena* (aunque también en todos los trabajos de PO) que se basa en la obra homónima de de E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann* en el original alemán) y en el ensayo “Das Unheimliche” (“Lo Ominoso”) de Freud. Los ataúdes, los entierros y desentierros de personajes son vividos e interpretados en Buenos Aires como los asesinatos durante la dictadura y durante la situación aún altamente peligrosa en la postdictadura. Lo político emerge sin una ideología deliberada, sale de una determinada lectura que hace un determinado público, pero que es parte exclusiva del espectáculo: “La lectura que producía en el público argentino era unívoca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal. . . esta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo” (Veronese, “Charla día 22”).

“Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro” escribe Artaud (96), lo que reaparece en forma similar en las palabras de Veronese: esa “visión negra” se expresa a través de una estética de la crueldad donde se rompe con todo tipo de tabúes, exponiendo la más radical obscenidad, desnudez y brutalidad de lo que en Argentina y en otros lugares han significado la dictadura, la liquidación de los derechos humanos, de lo humano hasta su más despiadada degradación, su reducción a meros objetos destinados al basural de la historia, a las trastiendas del terror. De allí la imperturbabilidad, la congelación de los gestos, de la mirada, de la incomunicación, de las relaciones *cyborg*-protésicas. De allí la fragmentación de lo expuesto, la eliminación de una diégesis tradicional y la estructura de micromomentos seriales.

Esas visiones conducen a o son producto de una hibridez fundacional y elemental de los procedimientos de hibridación de los espectáculos, de donde se desprenden la pluralidad y “des-limitación” del arte actual y del teatro. Son ofrecidas, así, múltiples lecturas y escenificaciones de PO constituidas por la simultaneidad del empleo de diversos medios de representación (movimientos, muñecos, proyecciones de todo tipo); sonidos/melodías, gritos, murmullos; objetualidad: diversidad, proliferación y predominio de los objetos; sintaxis rizomática; repetición indefinida; “matematización” de los movimientos; antimimesis; autorreferencialidad; deconstrucción; transtextualidad; metateatralidad; textualidad; espectacularidad performativa; recodificación y reinención de formas teatrales tradicionales; fragmentación; minimalismo (gestual, objetual, espacial, temporal, escenográfico, visual, espectacular); procedimientos de distanciamiento; disolución de las fronteras entre autor, actor y director; obscenidad; economía; incomunicación; inmovilidad/imperturbabilidad; soledad/anonimato; antiantropomorfismo; antisujeto/prótesis; las estéticas de la crueldad o de lo siniestro; micro-política; estrategias de la periferia/orillas/teatro menor, *unhomly/in-between*, *unheimlich*, *da-zwischen* (Bhabha 2).

Los autores-actores-directores se encuentran en busca de su propia voz e imagen, los directores y actores de su propia obra. Esto es un reflejo técnico de un concepto de espectacularidad como búsqueda y experimento, donde la “búsqueda” y el “experimento” son parte intrínseca de la materia espectacular y no algo extraño como se presentaba en la modernidad teatral. Veronese da cuenta de estos fundamentales cambios en la distribución agencial en el teatro, en cuanto acepta ese ir y venir entre los “agentes”; igualmente es muy consciente del predominio del director cuando afirma “ser en definitiva un amigo del autor muerto” (“Charla del día 22”). Asimismo, reafirma esta opinión cuando apunta hacia el aspecto rizomático: “muy cimentado en la corrección, el deseo de corregir como un arma casi tan importante como la inspiración o el encuentro primario con la imagen o la idea” (“Charla del día 22”), que nos recuerda ese término fundamental en el *nouveau roman* del *gommage* que no es otra cosa que el eterno proceso sin fin de la creación.

La “crueldad” –en el sentido de Artaud–, la tortura, el sarcasmo, el cinismo, el humor más negro, la antimimesis, la autorreferencialidad, la antirreferencialidad que caracterizan a *Ubu Roi* se prestan como bienvenida plataforma y punto de partida para generar otro tipo de espectáculo: un verdadero nuevo cambio de paradigma en la claudicación de un siglo. En este espectáculo de PO ya se encuentran prácticamente todos los elementos constitutivos que caracterizarán su producción: a saber, los muñecos artificiales; la mesa como duplicidad descentrada del estrado con su respectivo paño negro que la cubre; los incipientes “manipuladores” (no más titiriteros) con sus vestimentas de color negro; la revelación de la manipulación; la desantropomorfización del personaje y la *desmuñecación* de los muñecos; el espacio de laboratorio; la ruptura con el teatro ilusionista y realista.

A partir de *Variaciones sobre B...* (1990) se ampliará el modelo titiritero. En este espectáculo se introducen dos personajes fantoches, ciegos y mendigos, verdaderos esperpentos valle-inclanianos. Con ellos la relación con el muñeco “J.” se potencia y los actores se establecen como manipuladores, torturadores y como una especie de cirujanos sanguinarios, un rasgo que se conservará hasta *Monteverdi método bélico* (2000). De allí en adelante los trabajos de PO tendrán un carácter de laboratorio de patología, una especie de morgue. Se trata además de un teatro altamente virtual, pues si bien es cierto que se parte de dos textos –uno del “Primer Amor” y otro “Acto sin Palabras”– estos son luego sometidos a otra espectacularidad y espacialidad.

La relación de los sujetos entre sí, la relación entre torturador (sujeto) y torturado (objeto), entre individuo y colectividad, entre Estado y persona, son reformuladas, pero para formar un sujeto híbrido: en parte de carne y hueso, en parte prótesis. El agente/ejecutor y su prótesis son, por un lado, autónomos y, por otro, recíprocamente dependientes. Entre el muñeco y el agente/ejecutor se produce una prolongación y una disociación, ya que no es más un "actor" o un intérprete o un traductor o un mediador, no está al servicio del muñeco, pero ambos, "agente" y muñeco, se ponen en acción al encontrarse, al tocarse. No hay armonía ni integración ni alguna equivalencia, sino hibridez, es decir, una tensión permanente de elementos en pugna. El muñeco-protésico desnuda e invierte el muñeco del teatro guiñol, no solamente porque el primero está desnudo, sino porque muestra sus entrañas, sus alambres y resortes; le faltan pedazos en la cabeza, en la espalda o tiene miembros amputados. Se trata de una prótesis que a su vez necesita una prótesis: el "agente". En el sentido descrito de la problematización entre sujeto y Estado, por ejemplo, entre sujeto y colectividad, es este un tipo de espectáculo político en el sentido deleuziano, foucaultiano y pavlovskyano: el yo (individuo) y su prótesis (el Estado, el otro). Tenemos en todos los textos protésicos de PO –desde *Variaciones sobre B...*– una profunda disociación en todos los niveles, entre los objetos en el espacio espectacular, entre los "agentes", los objetos y los muñecos; y entre los muñecos entre sí mismos.

Esta disociación la podemos caracterizar como una alienación (*Entfremdung*) en el sentido freudiano y marxista y como un distanciamiento (*Verfremdung*) en el sentido del formalismo ruso que refleja ese momento socio-político-cultural-artístico cero que significó el comienzo de una vida y un quehacer después de la dictadura argentina (es decir, después de 1983).

Los límites entre sujeto y objeto, entre cuerpo y prótesis, se disuelven y el cuerpo "agente" se transforma en una estructura. Tenemos un cuerpo, espacio y tiempo constituidos por la diferencia de sistema (muñeco-prótesis y sujeto-agente) y por su indivisibilidad, es decir, por una "objetualización" del sujeto y una "sujetivización" del objeto. Fuera de eso, tenemos algo virtual que llamaré "hiperespectacularidad", "hiperrealidad objetiva" o "surrealismo verista".

Ello significa que lo que se está haciendo no es representación, sino que simplemente es; es aquello que se está viendo, es presentación: "Ceci n'est pas une pipe [c'est un carte postale]" (Magritte, *La Trahison des images*, 1928).

Esto es, por una parte, el teatro auténtico y brutalmente real, en el "tiempo real" que Artaud reclamaba y, por otra, la "constructividad" y "matematicidad" que Artaud exigía, a saber, su autorreferencialidad y materialidad. A esta hiperrealidad contribuye una técnica sublimada de los manipuladores que funciona muchas veces tan imperceptiblemente que por momentos se obtiene la impresión de que los muñecos no están relacionados con el manipulador; después, el manipulador es quien revela la manipulación. Sus movimientos y una mirada fija en un punto indeterminado contribuyen al mismo efecto.

De esta forma, tenemos un continuo ir y venir en la batalla de la autonomía y dependencia entre muñeco y "agente". De allí que el muñeco, prótesis al comienzo, se transforme en sujeto y el sujeto, el "agente", se transforme en prótesis. El gesto, un sistema quinésico implacable, constituye el centro de lo espectacular, es método y motor de lo que sucede en el espacio espectacular, el gesto es el real "personaje", el punto de síntesis y concentración. Así se pasa de una habituación o incipiente ilusión a una deconstrucción o revelación de lo visto y experimentado. La habituación se realiza, además, a través de la iteración, y la interrupción de la iteración produce

el quiebre, la deshabitación. Otro quiebre es la correspondencia visual de los “agentes” entre sí, sus resuellos y una emoción y tensión monumentales, sintetizados, presionados, controlados, sofocados, martirizados en el gesto y la mirada petrificadora, fuertes tormentas de emociones convertidas en pura gestualidad:

“Trabajo desde la forma. Forma e idea. . . nuestro trabajo es eminentemente formal. Hay un discurso plástico-dramático determinante en los trabajos casi más importante que el discurso lógico de las palabras”, afirma Veronese (“Charla del día 22”). Es lo que Barthes, en la tradición de Artaud, entiende como “escritura en alta voz” o “escritura vocal”, que no es parte del sistema del habla, es decir, una palabra que no es fonológica, sino fonética: la voz del cuerpo, de la corporalidad. Tenemos más bien una voz-melodía que no persigue la finalidad de transportar mensajes o emociones ajenos a él, sino que produce “incidentes pulsionales”, estados o situaciones de “intensidad” como Pavlovsky acostumbra formular. El cuerpo se descubre como “el lenguaje tapizado de piel”, como “la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda . . .”. En esta “escritura en alta voz” se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido o lenguaje. Se trata de manifestación, juego, materialidad, sensualidad, aliento y carne de la voz/ del cuerpo; de “deportar muy lejos el significado y lanzar, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: todo eso grana, chirría, acaricia, raspa, corta: todo eso goza” (47).

El teatro de PO es un teatro antirrepresentacional, pre-sentacional, es decir, no es un teatro de identidades, dialéctico o de analogías, sino que es un teatro de la simulación, de iteración y diferencia, donde las identidades se simulan en una red de circulación diferencial e iterativa característica –según Deleuze (*Diferencia y repetición* 1)– de nuestra época actual, heideggeriana, derridiana (y no hegeliana), distinguida por la diferencia y la iteración infinita.

Así, en el teatro de PO se trata de una infinidad de iteraciones que producen micro-diferencias, estereotipadas y encubiertas; iteraciones que nos llevan de una diferencia a otra y de allí a otra (*El hombre de arena*); es el enterrar y desenterrar, realizar y finalizar el acto sexual, poner la silla de ruedas, sacar la silla de ruedas... Las diversas iteraciones diferenciales coexisten en ese estrecho mundo de la caja, urna, cajón mortuario. En este tipo de teatro –constata Deleuze– las diferencias e iteraciones “tienen esferas de influencia, donde actúan . . . en relación a ‘dramas’ y por intermedio de una cierta ‘crueldad’” (*Diferencia y repetición* 17). PO hace, deshace y fragmenta la sintáctica teatral, la gestualidad, la relación objeto/sujeto, palabra/cuerpo partiendo de un “centro descentrado” (Deleuze, *Diferencia y repetición* 17), esto es, disemina los constituyentes espectaculares, los sitúa en la periferia, dejando atrás –como la filosofía y el pensamiento postmoderno– el dualismo como cuerpo/palabra (alma), amor/odio, terror/piedad, entre otros. PO pone en el centro de su quehacer lo intempestivo, lo extemporáneo (Nietzsche 93), lo exterritorial, que significa “el ‘en ninguna parte’ originario y el ‘aquí-ahora’ desplazado, modificado, disfrazado, recreado siempre” (Deleuze, *Diferencia y repetición* 18).

PO, como otros tipos de expresiones espectaculares, produce una diferencia entre re-presentación y pre-sentación, que es la eliminación de la mimesis, del teatro en su sentido tradicional, de su función de puente, de mediador de objetos, ideas e ideologías; no es consustancial al material, al artefacto “teatro”, es la eliminación de la metáfora y de la alegoría. Un teatro, más bien una espectacularidad, presentacional, es una escenificación de materiales, movimientos y manipuladores que solo se definen en ese momento preciso de la presentación. No hay aquí roles, actores ni actuación, no hay desdoblamiento mimético.

En este contexto, es una vez más Roland Barthes quien hace una fundamental diferenciación entre una *figuración* y una *representación* (40), que equivale a la nuestra de “espectacularidad presentacional” (=antirreferencial, antimimética) y “representacional” (=referencial, mimética). La primera la define Barthes como la aparición de un cuerpo erótico, cualquiera que sea su forma de aparición. Por ejemplo, un autor puede producir una dinámica gestual-espacial del cuerpo y no imitativa, se pueden producir formas corporales insertadas en objetos fetiches (muñecos), en lugares eróticos (sexualidad, burdel, obscenidad). Por el contrario, la “representación” está acabalada de otros sentidos que van más allá del deseo y del cuerpo; es una especie de pretexto para la mimesis de la realidad, la moral, la similitud, la legibilidad: la verdad.

Los muñecos no *re-presentan*, sino *pre-sentan* (son antimiméticos, antiantropomórficos) la ausencia de la mimesis, ya que no hay nada que representar a no ser el Apocalipsis; presentan lo inquietante potencializado con las infinitas iteraciones y proliferaciones.

Periférico de Objetos significa ahora una estética de lo inquietante, una estética de la crueldad, una estética del horror, una estética de la incertidumbre, como un lenguaje menor, hiperrealidad. El concepto de hiperrealidad lo podemos traducir como “crueldad” o “peste” en el sentido de Artaud, de mecanismos o estrategias que tienen como función manifestar un desorden destructivo psíquico y físico y el sentimiento de lo siniestro, que es resultado de ese desorden destructivo. “Crueldad” y “peste” constituyen la hiperrealidad de una realidad convulsionada y caótica que no es representable en el contexto del aparato teatral tradicional.

El concepto de espectacularidad de PO se enlaza con el de teatro de Artaud, en cuanto conlleva la posibilidad de un efecto de purificación individual que puede ayudar a asumir violentas experiencias. El espectáculo no es una instancia de ilustración mimética de la realidad, sino un lugar de crisis y caos, el último espacio desesperado de la presentación de lo verdadero.

Es evidente que PO rompe con todo tipo de esquemas, tanto con los poetológico-genéricos como con aquellos relativos al texto dramático y texto espectacular, haciéndose evidente que la espectacularidad es un acto autónomo de creación, un acto presentacional o figurativo en el sentido de Barthes. El placer y el deseo espectacular, de la materia teatral y de la deconstrucción, junto con lo canónico, forman una espectacularidad como búsqueda. Se trata de “máquinas asesinas o escénicas, prolongaciones de órganos materiales y antropomórficos, agregados al actor que era su propietario y su víctima trágica”, dice Veronese. Estos procedimientos de materialización plástica reemplazan la “retórica teatral”, la teatralidad tradicional mimética/representacional por una antimimética/presentacional: “No había representatividad en esos sucesos que permitieran al público comprender y tranquilizarse” (Veronese, “Charla día 23”) situando lo presentado en “un submundo que preexiste al teatro” o está más allá del teatro, en la hiperrealidad.

La imposibilidad de abarcar la realidad a través de la mimesis –como ya lo formulaban Artaud y Borges– se hace patética en la modernidad y se establece como paradigma en la postmodernidad.

La subversión, la ruptura de las normas conlleva a la “circulación del deseo”, a la producción de “intensidades”, a la construcción de un mundo de intensidades puras que valen por sí mismas y no imitan, sino que se rehacen y diluyen a favor de una materia no formada, de movimientos, vibraciones, gestos que se distribuyen como línea sin dirección.

Los agentes, los objetos y los muñecos se distinguen tan solo por medio de sus movimientos y vibraciones donde se perfilan fuertes intensidades y emociones subterráneas (rizomáticas). Así,



Gentileza de Alejandro Tantanian

Detalles de la obra *Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana.

ni los agentes ni los muñecos imitan o se reproducen a sí mismos como agentes o muñecos, sino que producen un *continuum* de intensidades dentro de una evolución a-paralela y asimétrica. Las secuencias (ya no escenas), son meramente accidentales, construidas al azar y relacionadas por las vibraciones, por las emociones y por las intensidades del deseo. PO lleva los objetos a su materialidad pura, se apodera de estos no para producir una alegoría o metáfora, sino para "... apartarlos de la rutina cotidiana. [Para] [d]arles autonomía, inutilidad. [Para] [p]roponerles una vida independiente" (Veronese, "Charla día 23") y de esta forma abrir otros caminos y posibilidades de acción.

### Alejandro Tantanian: instalaciones espectaculares, virtualidad e hiperrealidad: *Carlos W. Sáenz*

La obra por tratar, *Carlos W. Sáenz*, fue presentada el 2003 en el Kunsten Festival des Arts en Bruselas; luego en Fráncfort, Berlín, Stuttgart y Bergen. Es una obra de orden borgeano, ya que se crea un personaje imaginario a través del discurso y, en medio de este, comienzan a aparecer objetos de su misteriosa vida de filántropo autista y melancólico; incluso tiene un e-mail y el discurso sobre su biografía y su vida se ramifica como un rizoma. Las diversas historias nacen unas de otras, se bifurcan y se intersectan, se superponen y se ramifican. La historia está situada en Buenos Aires, en la calle Maza. Se trata de un espectáculo de instalaciones donde participan cuatro personas que constituyen la presentación. La obra se dio en el Teatro Hebbel en Berlín el 25 de mayo del 2003. El texto y la dirección es de Alejandro Tantanian; la composición, música y sonido de Edgardo Rudnitzky; la escena, los objetos, fotos y vídeos de Jorge Macchi; la iluminación de Alejandro le Roux con Ernesto Berardino, Edgardo Rudnitzky, Hendrik de Smedt y Alejandro Tantanian.

El espacio se sitúa en Berlín detrás del estrado de la escena misma. Está configurado en forma rectangular. A la derecha y a la izquierda se encuentran unas banquetas donde se sienta el público. Al frente tenemos a Tantanian, que lee la historia de Sáenz en inglés (algunos trozos en español) como en un curso magistral, y tiene un proyector de láminas, un PowerPoint, diversas



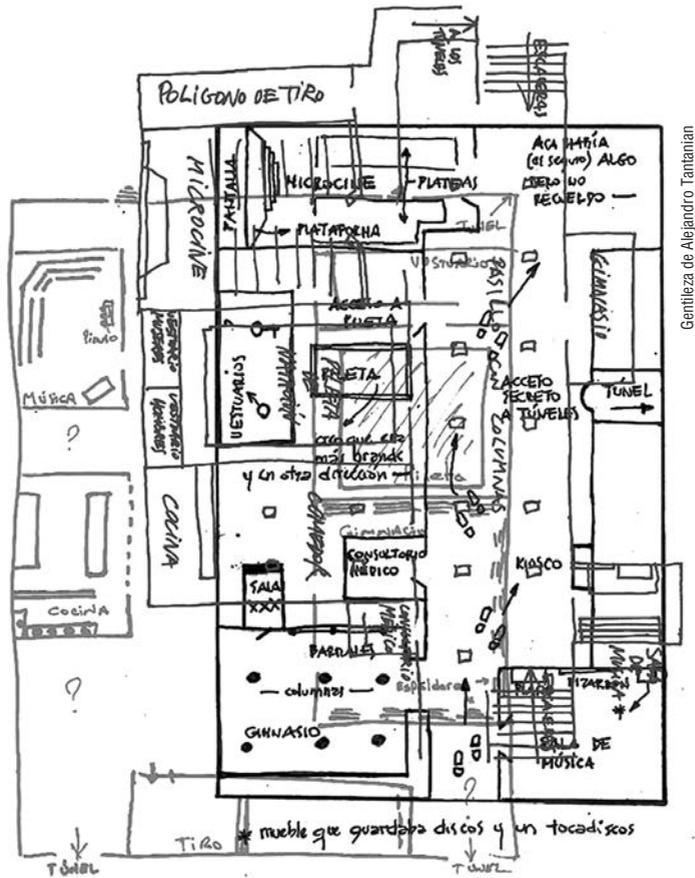
Gentileza de Alejandro Tantanian

*Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana



Gentileza de Alejandro Tantanian

*Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana

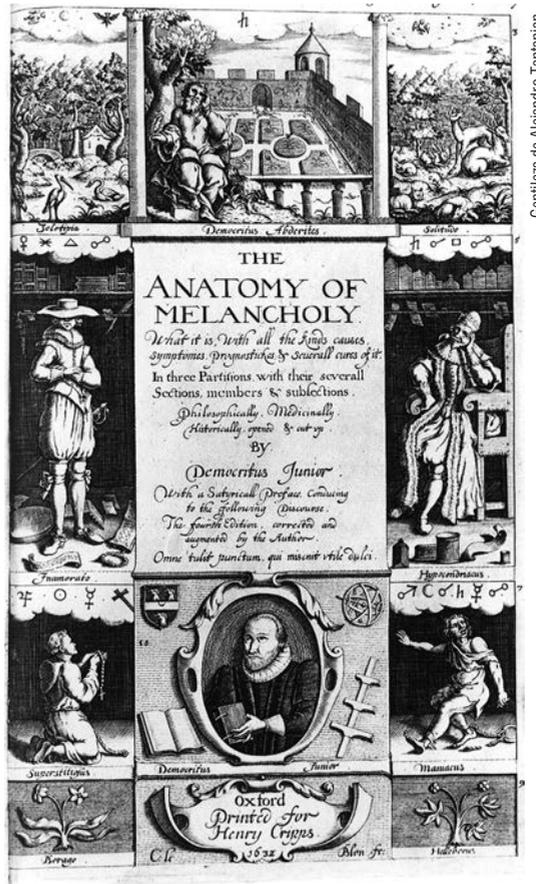


Detalle de la obra *Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003.  
Fotografía: Ernesto Donegana.

proyecciones de videos y secuencias filmicas que va necesitando para ilustrar su conferencia. A su izquierda se encuentra un locutor que lee textos en alemán, holandés y en otras lenguas. Al frente de Tantanian, al otro extremo del espacio espectacular, está todo el aparato de la música en vivo y en una esquina tenemos otro locutor que habla en francés. En medio, como en una especie de corredor, se ven unos cables que hacen aparecer una serie de objetos. En un cuarto adjunto al espacio espectacular se encuentran una serie de vitrinas con objetos de Carlos W. Sáenz, tabaquera, mapas, libros, un bastón, entre otros.

Carlos W. Sáenz, nacido en una noche de tormenta en Buenos Aires en 1956, desaparece misteriosamente también en una noche de tormenta en 1985. Macchi, Rudnitzky y Tantanian descubren accidentalmente su obra en el nuevo atelier de Macchi en la calle Maza, atelier que había sido de Sáenz. Allí descubren una caja con dibujos y cartas de Sáenz. Este material promueve el interés de los involucrados para dedicarse a la investigación, cuyo resultado es, pues, el espectáculo que se está viendo.

En el centro se encuentra la fundación del teatro de la melancolía de Sáenz y un dibujo de su edificio y localización.



Cortesía de Alejandro Tantanian

Detalle de la obra **Carlos W. Sáenz** (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana.

Se describe la infancia de Sáenz, de cómo su padre muere aplastado por un héroe de la patria –un tal Augusto Pérez Diez de Mendoza–, un personaje tan imaginado como el de Sáenz, quien hace carrera de militar, y que es fuertemente travestido y hermafrodito, pero padre del hijo de Milagros, hija de un tirano –otra invención.

A ambos, Sáenz y Pérez Diez, los une la fragilidad, el estatus de *outsider* y la melancolía. El concepto de melancolía de Sáenz proviene de Richard Burton, quien escribe un tratado en 1621 con el título *The Anatomy of Melancholy*.

Otros temas son la película *La Passion de Jeanne D'Arc*, como también las canciones de Sáenz, el circo y la mujer barbuda que representa la fealdad grotesca. Esta última muere en el parto y ambos cadáveres son rellenados y expuestos al público. Su tragedia y vida son luego immortalizadas en la película de M. Ferretti, *La triste mujer*.

La obra es transmedial en cuanto se emplea una serie de diversos medios que mantienen su autonomía y que no siempre están funcionalizados entre sí. Se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimедial de elementos y procedimientos o cuando estos aparezcan

en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce un metatexto-medial (De Toro, *Reflexiones* 25-6). Cuando, por ejemplo, se proyecta el vídeo de *La Passion de Jeanne D'Arc*, se proyecta simultáneamente otro vídeo donde se escuchan gritos y se entrelazan secuencias de entrevistas con Carlos W. Sáenz.

Los objetos, fotos, pinturas y dibujos que deambulan por las cuerdas en medio del espacio escénico, son los que construyen esa realidad virtual en el momento de la presentación y solo allí existen.

A través de estos objetos de la vida de Carlos W. Sáenz se va creando a Sáenz; por su parte, Sáenz va creando las otras realidades a través de sus relatos, entrevistas y cartas. Los objetos, las palabras, las imágenes, la iluminación y los sonidos invaden el mundo, traen el pasado al presente y constituyen el presente y el futuro. Sáenz crea a Augusto Pérez Diez, pero de pronto, este se transforma en realidad y uno de los locutores reparte en el público una fotografía o tarjeta postal del héroe.

No hay actores, hay locutores, lo que en el caso de Periférico de Objetos he llamado "agentes". Los verdaderos personajes son los objetos, los sonidos y la iluminación, en particular el espacio escénico.

La estructura transmedial de la obra, su estatus indefinible (curso magistral académico, virtualización de la realidad, ficción, poesía, meta-espectacularidad, entre otros), hacen de esta obra un constructo altamente híbrido, ya que trasciende cualquier género, estilo, tradición y especificación. Al fin, tiene un carácter hiperreal, entendido como la suplantación de las *realia* por lo virtual; las fronteras entre autor, dramaturgo y actor son superadas, como también aquellas entre el adentro y el afuera, entre la realidad y la ficción, entre la representación y el teatro, entre el espacio teatral y el espacio de espectadores.

Esta ambigüedad se potencia a través de la visita a la exposición de los objetos expuestos provenientes de la caja de Sáenz.

## Conclusión

Las reflexiones aquí presentadas han querido trazar una línea tanto histórica como sistemática de un tipo de presentación escénica, que en sus diversos momentos revolucionó aquello que comúnmente por hábito solemos llamar "teatro". Agobiado por una tradición milenaria de la representación de orden mimética, el término teatro encubre toda una evolución de nuevas formas, ya no de *representar*, sino de *presentar*, y en lo posible en *tiempo real*, en un *hic et nunc* perenne de lo expuesto en orden espectacular, en un eso es y nada más que eso.

Esta nueva forma de exponer y ver un sistema escénico se manifiesta en forma muy particular en el empleo del cuerpo y sus diversas corporalizaciones y descorporalizaciones hasta su disolución, transformándose en un objeto pseudo-protético, en una aparato agregado con el fin de *ser eso que en ese momento ocurre sin anterioridad ni posterioridad, sin superposición ni suplantación*.

A esta estrategia se suma aquella de la repetición que nos hace conscientes de esa oscilación entre lo *déjà vu* y lo nuevo, y que tiene como función el crear una red rizomática diseminante, dejando una huella de posibilidades abiertas. Lo que Jarry comienza y culmina teóricamente con Artaud, es reimplantado por Pavlovsky en su teatro de pulsiones e intensidades, donde el cuerpo es el agente principal, camino que remata particularmente en Periférico de Objetos y Tantanian: en dos opciones espectaculares de orden objetal.

## Obras citadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1996. Impreso.
- Barthes, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, Editores, 2007. Impreso.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. 1972. París: Minuit, 1973. Impreso.
- . *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. París: Éditions de Minuit, 1980. Impreso.
- Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. 318-343. Impreso.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Nachtstücke. Der Sandmann*. Mit einer Studie *Anatomie des Sandmanns* von Günter Hartung. Leipzig: Reclam, 1984. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Frankfurt am M.: Insel, 1981. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *Paso de Dos*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda/Ayllu, 1990. Impreso.
- Periférico de Objetos. *Ubu Roi*, 1990. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Variaciones sobre B*, 1991. Vídeo y MS. Inédito.
- . *El Hombre de Arena* de Daniel Veronese y E. García Wehbi, 1992. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Cámara Gesell* de Daniel Veronese, 1993. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi, 1995. DVD. Inédito.
- . *Circonegro* de Daniel Veronese y Ana Alvarado, 1996. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Zooedipous* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi, 1998. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Monteverdi método bélico* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi, 2000. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Suicidio/Apócrifo 1* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo, Julieta Vallina, 2001. Vídeo y MS. Inédito.
- Tantianian, Alejandro. *Carlos W. Sáenz* (2003 "Kunsten Festival des Arts"). Disco compacto y manuscrito. DVD. Inédito.
- Toro, Alfonso de. "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e *inter*-medialidad". *Gestos* 32 (2001): 11-46. Impreso.
- . "'Periférico de objetos' historia y poética. 'corporalización'/'descorporalización'/'topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad'". *Gestos* 40 (2005): 13-42. Impreso.
- Veronese, Daniel. "*El teatro periférico*". Dic.1999 / Enero 2000. Inédito.
- . "Charla del día 22". Dic.1999 / Enero 2000. Inédito.
- . "Charla del día 23". Dic.1999 / Enero 2000. Inédito.

Fecha de recepción: 1 de abril de 2014  
 Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2014

# Por una estética del cuerpo escénico. Trayectos de la emocionalidad y la corporización en algunas de las teorías de la actuación<sup>1</sup>

Towards an Aesthetic of the Body-on-Stage. Trajectories of Emotionality and Embodiment in Some Theories of Acting.

Andrés Grumann S.

Pontificia Universidad Católica de Chile

agrumann@uc.cl

## Resumen

---

A través de su historia, el arte de la actuación ha desplegado diversas estrategias respecto a cómo escenificar el cuerpo. Desde el siglo XVIII, la expresión física, el gesto del rostro y la movilidad de las extremidades corporales, así como su emocionalidad, son parte de los manuales de actuación europeos. Paralelamente, algunos críticos teatrales y filósofos fueron proponiendo lecturas al respecto. Este ensayo despliega una presentación de las principales poéticas artísticas, así como de los planteamientos filosóficos que se han elaborado para aproximarse al cuerpo escénico.

### Palabras clave:

Cuerpo escénico – emocionalidad – corporización – actuación – estética.

## Abstract

---

Throughout history, the art of acting has taken up various strategies with respect to staging the body. Since the eighteenth century, physical expressions, facial gestures, and the movement of the limbs, together with emotionality, have all been part of European acting manuals. Simultaneously, some theatre critics and philosophers proposed readings regarding acting as well. This essay presents the main artistic poetics, as well as philosophical approaches that have been developed in relation to the body-on-stage.

### Keywords:

Body-On-Stage – Emotionality – Embodiment – Acting – Aesthetics.

<sup>1</sup> La escritura de la versión final de este artículo ha sido posible gracias al apoyo de un FONDECYT de iniciación, n° 11130532, titulado "Análisis escénico. Fundamentos teóricos, perspectivas metodológicas y modelos de análisis para aproximarse al teatro y la performance", a cargo del autor del presente artículo.

El cuerpo humano existe tal como lo sentimos

*Ética*, Baruch Spinoza

Antes de iniciar la formulación de algunos aspectos en torno a lo que he llamado una estética del cuerpo escénico, desearía detenerme brevemente en un punto que, más allá de problemas de estructura y contenido que competen habitualmente a cualquier propuesta de investigación, apunta al lugar de enunciación o a la perspectiva política que subyace a estos planteamientos. Partiré, entonces, desde algunos problemas que emergen en investigaciones que abordan *prácticas culturales* diversas, vinculándolas a perspectivas metodológicas provenientes de la sociología, una de las disciplinas que se ha interesado en posicionar el cuerpo como problemática de investigación.

Así entonces, se puede postular que una gran parte de las actuales investigaciones en torno a estas prácticas culturales comparten, en mayor o menor grado, una perspectiva teórico-práctica proveniente de la Sociología de la Cultura, área donde la sociología se vincula con los estudios culturales y los estudios artísticos, los que, a su vez, configuran y/o amplían lo que, en nuestro medio académico, denominamos Humanidades y Ciencias Sociales. Visto desde esta óptica –es decir, desde la ampliación de los rangos y perspectivas disciplinarias de investigación en Humanidades y Ciencias Sociales–, lo social no puede seguir abordándose en base a estructuras previamente fijadas, a lo meramente discursivo o bien a la luz de una visión concentrada en los individuos como lugar de conocimiento. Más bien, la perspectiva de análisis debe partir del umbral que relaciona los tres polos antes descritos, hasta las diversas prácticas sociales a las que se desea aproximar una investigación. Desde las teorías vinculadas al accionar de las prácticas, como lo ha elaborado la sociología y etnografía propuesta por Pierre Bourdieu, los modelos de significado, estructuras de significado, esquemas colectivos de conocimiento y las relaciones de poder simbólicas expanden su efecto solo desde las prácticas sociales. Las prácticas sociales se dejan describir como “formas rutinarias de representación corporal reguladas, ejercitadas y tipificadas socialmente que incluyen formas específicas del conocimiento implícito, del saber cómo, del interpretar, de la motivación y la emoción y que están en estrecho contacto con artefactos” (19). Los ejecutores de estas prácticas sociales no son considerados respecto a un tipo de práctica estática, sino como forma de sujeto o una forma de *habitus* que constituye sus códigos culturales solo a partir de un grupo de prácticas y discursos histórico culturales.

La construcción sociológica sobre el cuerpo y sus hábitos ha corrido a la par con la práctica artística y, como ella, ha organizado sus conceptos en torno a la afección y la emoción que emergen de los cuerpos escenificados. En la literatura, por ejemplo, el tema del cuerpo y las emociones tiende a plantearse desde distintos puntos de vista. Es así como, en su *El alma del hombre bajo el socialismo*, Oscar Wilde nos dice:

[E]n el hombre, las emociones se suscitan más rápidamente que la inteligencia; y como señalara hace algún tiempo en un artículo sobre la función de la crítica, es mucho más fácil solidarizarse con el sufrimiento que con el pensamiento. De esta forma, con admirables, aunque mal dirigidas intenciones, en forma muy seria y con mucho sentimiento, se abocan a la tarea de remediar los males que ven. Pero sus remedios no curan la enfermedad: simplemente la prolongan. En realidad sus remedios son parte de la enfermedad. (1)

Aunque las emociones aparecen más rápidamente en el hombre, su aparecer súbito extiende o prolonga los males humanos. Sentencia que, por lo demás, no dista mucho de lo que planteara Antonin Artaud a propósito de la relación entre la peste y las emociones. Su respuesta, en cambio, dirige la atención al centro del problema que atraviesa el arte que practicó y del cual dejó huellas imborrables: el cuerpo, pero no como un concepto sino como una vivencia, la carne. En palabras del hombre de teatro francés:

Para mi, quien dice Carne dice ante todo aprensión, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento... y quien dice sentimiento, dice presentimiento, es decir, conocimiento directo, comunicación vuelta sobre sí misma y que se ilumina desde el interior. (79)

Dentro de mis áreas de investigación, tengo un gran interés en desplegar estas teorizaciones y experiencias con el fin de establecer vínculos con la escena y las artes del teatro, la ópera y la danza. Si ahora nos detenemos un poco en la filosofía nos daremos cuenta que uno de los principales referentes a propósito de los vínculos entre cuerpo, afectos y emociones es Baruch Spinoza. En su *Ética*, el pensador holandés nos propone la siguiente definición:

Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por afecto una acción; en los otros casos, una pasión. (210)

Spinoza, como bien lo señala el neurobiólogo portugués Antonio Damasio a propósito de una biología de los sentimientos, es el precursor de una idea fundamental que se discute hoy por hoy en el contexto científico, a saber: "que los sentimientos son la expresión de la prosperidad o de la aflicción humanas, tal como ocurren en la mente y en el cuerpo" (17). Spinoza, según Damasio, "consideraba que los impulsos, motivaciones, emociones y sentimientos (un conjunto de vivencias físicas que él denominaba afectos) eran un aspecto fundamental de la humanidad" (19), pues tenían la capacidad de transformar esta última. Esta concepción del cuerpo afectado emocionalmente ha sido parte importante de los modos con que tanto la filosofía como las prácticas teatrales de la actuación, han imaginado, ideado y puesto en práctica el cuerpo escénico.

### Breve aproximación a una estética del cuerpo escénico

Una aproximación a la *estética del cuerpo* (escénico) se deja abordar desde múltiples perspectivas. Estas perspectivas pueden corresponder tanto al orden de la teoría, enfocada en un gran número de "giros culturales"<sup>1</sup>, como al de las prácticas, que apuntan a teorías, modelos y políticas en

1 Por ejemplo, Bachmann-Mendick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt Verlag, 2007 o también, Moebius, Michael. *Kultur. Von den Cultural Studies bis zum den Visual Studies*. Transcript Verlag, 2012.

torno a las artes<sup>2</sup>. La puesta en práctica de estas últimas refieren a la ejecución de un conjunto complejo de estrategias de producción y escenificación, así como de un acervo de técnicas vinculadas al arte de la danza, la performance, el teatro y la ópera. Una indagación teórica del cuerpo escénico tendería a retomar diversas perspectivas provenientes de saberes como la antropología, la sociología, la filosofía, medicina, semiótica, entre otros. Desde los estudios teatrales, una estética del cuerpo escénico atiende los diversos modos de percepción que emergen de las estrategias de escenificación y re-presentación corporal en el contexto del acontecer del acontecimiento escénico<sup>3</sup>. Esto quiere decir que tanto el conjunto de las decisiones materiales y la planificación que un grupo de artistas llevan a cabo antes y después de la “función” (el acontecer del acontecimiento escénico), así como las acciones, movimientos y/o gestos que emergen en el acontecer de la situación escénica entre todos los participantes (actantes y espectadores), son de interés a la hora de elaborar los fundamentos de una estética del cuerpo escénico desde los Estudios Teatrales.

El objetivo de este artículo no se concentrará en presentar algunos aspectos históricos en torno a la transformación y los usos de los conceptos de “encarnación y “corporización”<sup>4</sup> desde la perspectiva que introduce la disciplina de los Estudios Teatrales con el fin de desplegar un análisis de las prácticas escenificadas artística y culturalmente. Sin embargo, quisiera partir manifestando que la reflexión teórica en torno a los conceptos antes mencionados aparece estrechamente vinculada a los usos prácticos y técnicos del cuerpo que se adquieren durante la formación en artes escénicas y la labor profesional de intérpretes, actores y cantantes. Esto implica un tratamiento del cuerpo escénico como una particular forma de conocimiento que debe introducirse y profundizarse en la discusión académica.

Antes de entrar en estos puntos, permítanme detenerme brevemente en la Neurociencia para explicar esta particular forma de conocimiento. En una intervención pública documentada audiovisualmente, el neurobiólogo chileno Francisco Varela menciona que, ante una silla de color rojo, “el sistema motor de un sujeto se activa antes que el sujeto diga la ‘silla de color rojo’”. Creer que el cerebro es un recipiente de tratamiento de información, un repertorio de contenidos categoriales tipo computador supone, siguiendo a Varela, la pre-existencia de una realidad de la cual nos distanciamos. La idea que se esconde detrás de esta forma de conocimiento se deja resumir estableciendo una distinción entre la realidad y mi representación de la realidad: yo estoy aquí y proceso aquello que está fuera de mí. Varela describía el proceso de la percepción, no en términos de un tratamiento de la información captada por los sentidos, digamos por la retina del ojo, sino que, en realidad, cuando yo veo el color rojo, se activa mi sistema motor, esto quiere decir, el cuerpo, en movimiento, se activa antes de que yo diga “rojo”. “La sensualidad de la carne no es reflexiva, sino receptiva: cuando veo el rojo, entonces activo el rojo en mí” (Varela). Varela describe este particular proceso de conocimiento como

2 Elaboradas generalmente en el marco de los estudios artísticos (diferenciados de la formación de artistas).

3 Aunque la formulación del “acontecer del acontecimiento escénico” puede parecer redundante, resulta necesario plantearlo de este modo toda vez que lo que se persigue destacar no es únicamente el acontecimiento en sí como un topo espacio-temporal, sino el acontecer de múltiples interacciones, movimientos, gestos y emociones que emergen desde el acontecimiento escénico, producto del juego de retroalimentación entre sus participantes. A esto último, la teoría de las artes escénicas le ha asignado el nombre de “realización escénica” (Fischer-Lichte 321-358).

4 Para la traducción del término inglés *embodiment* (“mente corporizada”) por corporización en el marco de las investigaciones en Estudios Teatrales, remito al lector a la nota del traductor que aparece en el libro *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte (159). Para el tratamiento de este concepto, me estoy guiando por esta fuente.

una especie de abrazo a lo que aparece, dándole posteriormente forma y pudiendo describirlo como tal, esto es, como una silla de color “rojo”. El sistema motor, la postura, la intención es lo que le da sentido a la percepción y no la creencia que la percepción nos llega, después se produce un gesto y posteriormente se está en condiciones de producir una respuesta.

El modo como se forma el color rojo emerge de un particular vaivén entre mi constitución corporal y la atención con la cual, literalmente, nos *zambullimos* en el rojo del objeto que denominamos bajo los parámetros lingüísticos como “silla”. De este choque entre esta particular atención sobre el objeto en el que nos zambullimos y nuestra coherencia interna, dice Varela, emerge el mundo que nos representamos.

Haciendo uso de un rico marco metodológico que retoma en algunos aspectos las teorías de la mente/cuerpo de Francisco Varela, el investigador, actor y director teatral de origen brasileño Amílcar Borges de Barros, en su libro *Dramaturgia corporal*, indaga en la pregunta en torno a la relación “estética y sinestésica” que envuelve y despliega la escenificación del cuerpo en contextos escénicos. Borges de Barros entiende el cuerpo en contexto escénico como “actos de experiencia” sensible e interpretable. En primer lugar, se refiere al “recorrido perceptivo” que emerge del cuerpo, mientras que, en segundo lugar, denota una cierta “especificidad y dispositivo” que construye cultural y socialmente un cuerpo discursivo<sup>5</sup> (41-96).

Al aproximarse a la experiencia del cuerpo escénico como experiencia sensorial y sus posibilidades senestésicas le permite a Borges de Barros introducir su propuesta en torno al cuerpo escénico en la medida que este se instala como el productor de un cúmulo de *afecciones*<sup>6</sup>, cuyos *contagios* tienden a establecer relaciones autopoiéticas<sup>7</sup> de forma simultánea entre todos aquellos que se encuentran, interactúan y participan en el contexto espacio-temporal de una experiencia escénica. Esta última “devela las funciones y huellas de un intersticio entre [lugar y espacio], entre la percepción, la producción de presencia y el lenguaje; es entonces cuando surge el espacio de la (re)presentación de una experiencia contextualizada” (Borges de Barros 23).

Esta propuesta de una corporización escénica afectada, establece un puente que permite la emergencia de una experiencia particular: la de la experiencia estética entendida como un cúmulo de fenómenos sensoriales que emergen *simultánea* y *momentáneamente* en un aparecer presencial. En una línea similar argumenta el filósofo Martin Seel, en su *Estética del aparecer*, cuando sostiene que el aparecer de una “percepción estética es un juego que jugamos entre nosotros y que se juega con nosotros” (60), cuya captación presencial/presente “se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la irrupción de su aparición momentánea. La percepción estética atiende a la existencia

5 A propósito de esta doble distinción metodológica que introduce Borges de Barros, surge una referencia directa a Hans-Ulrich Gumbrecht, quien en su libro *Producción de presencia*, y a propósito de los “momentos de intensidad” (104) que emergen de una experiencia estética, nos recuerda que: “podríamos concebir la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y ‘efectos de significado’” (18).

6 Entiendo por *afección* al tipo de explicación mecánica del efecto (o la impresión) que acontecimientos externos depositan en el órgano receptor. Esto quiere decir que la afección puede o bien explicar o bien sustituir la impresión sensitiva que se produjo en el cuerpo (Alarcón 43).

7 En el sentido que le dan, a propósito de la forma de existencia de los seres vivos, Humberto Maturana y Francisco Varela en *El Árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago: Editorial Universitaria, 2000. Impreso. De los mismos autores, también puede consultarse para profundizar *De máquinas y seres vivos. Autopoesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria, 2006. Impreso.

simultánea e instantánea de los objetos” (50) y la percepción que hagamos de ellos. Es, en gran medida, en este “entre”, donde se despliega una concepción moderna del cuerpo escénico.

El uso de la *corporización* como un todo capaz de articular tanto la dimensión del aparecer del cuerpo escénico como la elaboración de un cuerpo con atribuciones significadas que propone Borges de Barros desde las artes escénicas, tuvo una importante y decisiva historia previa en el contexto de las artes escénicas, y particularmente desde el teatro.

La noción de corporización (*embodiment* en inglés; *Korporalität* en alemán) introducida por los Estudios Teatrales, a propósito de diversas formulaciones provenientes de las prácticas y expresiones de la actuación en el siglo XX, refiere a la suma de las condiciones sensoriales y materiales del cuerpo; al mismo tiempo, se hace mención a un estado reflexivo de este y de su especial calidad expresiva. Desde una perspectiva histórica, la corporización ha sido entendida como una categoría central de la existencia humana que se sitúa en el área de tensión entre un cuerpo fenomenológico, que también se denomina carnal (Merleau-Ponty), y un cuerpo que se entiende como objeto, construcción social, área inscrita y como metáfora. Este problema de la *conditio humana* fue tratado por el filósofo alemán Helmuth Plessner el año 1928, cuando introduce la distinción entre el “ser-carnal” (en alemán: *Leib*) de un cuerpo y el “tener-cuerpo” (en alemán: *Körper*) (401). La corporización, desde este punto de vista metodológico, es entendida por los Estudios Teatrales bajo tres dimensiones complementarias entre sí: en primer lugar, como una entidad psicológica entre la altura, el peso y la edad; en segundo lugar, como materialidad en el sentido del esqueleto, la musculatura y la piel o de las excreciones corporales, como la sudoración; y, en tercer lugar, bajo una dimensión de la performatividad del movimiento, la postura y la energía de los cuerpos en contextos escénicos. Para efectos del uso teórico que estoy proponiendo en este escrito, estas tres dimensiones de la corporización que presentan los Estudios Teatrales son un referente fundamental. Tanto la presentación de la noción de “cuerpo escénico” como su contextualización en el marco de las teorías de la actuación refieren a los usos y dimensiones de la corporización que presento aquí.

### Cuerpo escénico y teorías de la actuación

El entendimiento respecto a la relación entre personaje y cuerpo en el contexto de las artes escénicas, no siempre cumplió la función y el uso que le da Borges de Barros a la corporización. Así, por ejemplo, es conocido históricamente el traspaso desde una figura dramática a la encarnación de un rol propio de la actividad del actor en la escena y la discusión artística llevada a cabo durante el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX. Este traspaso se concentraba en la idea que el actor debía preparar su personaje para dar expresión fidedigna de aquello que “había sido expresado lingüísticamente en el texto” (Fischer-Lichte 160) por el autor dramático. Así, por ejemplo, la investigadora teatral alemana destaca cómo el dramaturgo y crítico teatral Johann Jakob Engel, en su *Ideen zu einer Mimik (Ideas para una mímica)*, llamaba la atención a los actores “por hacer uso de su cuerpo” en el escenario de modo tal que dirigían equivocadamente la atención de los espectadores a su ser físico (su humanidad, no su personaje), impidiendo el correcto traspaso de la ilusión dramática (Fischer-Lichte 160). El actor no debía seguir haciendo uso de su capacidad de improvisar, de jugar, de su viveza o genio; debía difuminar sus cualidades

físico-emocionales a favor de la construcción de los sentimientos, estados, formas de pensar, signos y características del *dramatis personae*. Un segundo ejemplo histórico de esta visión de la actuación, del cual nos llama la atención Fischer-Lichte, lo presentó Friedrich Schiller, cuando a fines del siglo XVIII, hablaba de la necesaria *Entleiblichung* (descorporización de su cuerpo sensible), que debía sufrir/lograr escenificar el actor a favor de la interpretación dramática del personaje. Así, entonces, Fischer-Lichte describe este favorecimiento usando terminologías teóricas contemporáneas del siguiente modo: “para que el cuerpo pueda emplearse de esta manera (como material fiable para la construcción de signos), hay que someterlo primero a una cierta descorporización (*Entleiblichung*): todo lo que remita al cuerpo orgánico del actor, a su físico estar-en-el-mundo, debe ser *eliminado* de él hasta que quede un cuerpo semiótico puro” (162, el énfasis es mío).

El modo en que los autores/artistas, que hemos revisado someramente antes, presentan el arte de la actuación obedece a un paradigma de actuación de gran influencia en la cultura europea, instalándose como una ley del correcto modo de actuar y aprender actuación en la escena teatral europea en el siglo XVII. Este paradigma se caracterizó por proponer al actor que fuese capaz de representar “con todo el cuerpo y su voz” los sentimientos del *dramatis personae*, con el objetivo de “generar una afección que transforme al espectador”. Una concepción de la actuación como esta tiene sus orígenes en la *Dissertatio de actione scenica* (“Disertación de la acción escénica”, 1727), uno de los primeros tratados de actuación, del padre jesuita Franciscus Lang<sup>8</sup> (Roselt 79-80).

Esta concepción de la labor del actor que debe aprender a regular enérgicamente<sup>9</sup> sus sentidos, elegir los gestos que representan de mejor manera los efectos que apuntan a una personificación previamente elaborada, generó diversas formas de representación escénica en las que la voz y los movimientos/acciones del cuerpo debían subordinarse a las letras de una obra dramática previamente elaborada por un autor. Complementando con un sugerente ejemplo, Denis Diderot rescata en su *Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven* esta postura, cuando se propuso comprobar el mantenimiento de la ilusión en un teatro en el cual “el rostro y los gestos” del actor se transforman en las fuentes de una particular percepción para “un sordomudo” (no escuchan, no hablan fonéticamente). Diderot, después de leer la obra dramática previamente, describe su experimento de la siguiente manera: “seguía tapándome los oídos obstinadamente mientras la actuación del actor me parecía acorde con el discurso que yo recordaba. . . . Pero prefiero hablarles de la renovada sorpresa en la que no dejaban de caer los de mi entorno, cuando me veían llorar en las partes patéticas, siempre con los oídos tapados” (94).

8 El padre jesuita alemán Franciscus Lang (1654-1725) fue profesor de retórica y poética en Munich. También ofició como profesor de actuación y como dramaturgo, además de dirigir el coro del convento jesuita. Para Lang, el arte de la actuación comprende la flexibilidad decorosa de todo el cuerpo y, a la vez, de la voz, que estimula el surgimiento de los afectos.

9 El uso de la palabra “energía” en el contexto de las teorías de la actuación adquiere históricamente diversos usos. En el momento de la *Querelle de la moralité du théâtre* (*Querrela en torno a la moralidad del teatro*) de 1747, refiere a los grados de intensidad, esto quiere decir, al trabajo corporal con la que el actor debe aprender a controlar o medir su expresividad de modo tal de generar los efectos sensibles precisos e inmediatos en el espectador. La energía al servicio de la construcción de personaje, del drama puesto en escena. Algunas de las teorías de la actuación desplegadas en el siglo XX, particularmente desde Artaud en adelante, proponen un uso distinto de la energía. Para esos diversos usos de la energía, ver Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (191-208).

La acción de taparse los oídos que describe Diderot mantiene una importante relación con uno de los principales argumentos en torno a la teoría del teatro a mediados del siglo XVIII. Esta idea era la de proponer una “muralla” ficticia que separara el escenario de la sala de espectadores. Aunque el ejemplo de Diderot tiene como propósito fomentar la producción de ficción sobre el escenario teatral –es decir, allí donde la ficción del personaje pueda “tocar con la mirada al espectador, incluso estando él con los oídos tapados” (94)– con la finalidad eminentemente técnica que perseguía traspasar la “fuerza del texto” a un cuerpo de significados (cuerpo semiótico), su propuesta nos presenta dos de los principales puntos en torno a la actividad del actor en los siglos XVIII y XIX: primero, la expansión, en el contexto de las teorías de la actuación, de una teoría de los dos mundos que venía elaborándose desde el Imperio Romano y el Medioevo; y, segundo, la articulación del cuerpo del actor como descorporizado. En el fondo, el ejemplo de Diderot me parece importante porque, si bien alimenta la producción de ilusión, abre las puertas a la radical transformación que, a partir de fines del siglo XIX y con mucha fuerza durante el XX, va a sufrir la actividad del actor así como una estética del cuerpo escénico. Esta transformación fue puesta en práctica por varios artistas escénicos de las vanguardias, pero fue Georg Simmel, en su *Filosofía del actor*, quien formulara la más acida crítica al modelo de actuación anterior con un simple ejemplo:

[L]a representación ideal [de un rol] puede contrarrestarse con el ejemplo de tres grandes actores que representan al personaje de Hamlet desde tres puntos de vista completamente diferentes, cada uno de igual forma y ninguna más correcta que la otra. De este modo no se podrá representar el Hamlet simplemente desde el texto poético ya que habría que legitimar las versiones que presentan tanto Moissi como Kainz y Salviati. (En Fischer-Lichte, 78)

Esta nueva definición de la actividad del actor en el proceso de construcción de personaje ya no tiene el propósito de remarcar la ficción que presente el texto; su objetivo es demostrar la imposibilidad de separar el cuerpo de significados del Hamlet de Shakespeare, del cuerpo sensible del actor que lo personifica. Es por esto que el antes mencionado cuerpo de los actores, pasa a ser el fundamento existencial desde y gracias al cual surge Hamlet; cada Hamlet adquiere existencia a través del cuerpo de los distintos actores. Esta existencia emerge a través de sus voces, sus tonos, proyección, sus gestos y de la “particular atmósfera que emerge de su forma viva y cálida” (Simmel en Fischer-Lichte 78-79) en escena. El concepto de cuerpo que rescata Simmel apunta al carácter performativo del cuerpo del actor entendido como fundamento existencial, como condición de posibilidad para el surgimiento de una figura dramática en escena. De este modo, el cuerpo del actor no se toma en cuenta únicamente como medio y signo para la figura textual previamente construida, sino que es la figura que se constituye y aparece en la escena la que depende del cuerpo sensible, su ser-en-el-mundo como ser humano-actor que elabora una figura dramática llevándola a la vida (de la escena de la representación teatral).

La distinción entre el cuerpo del actor y la construcción de una figura dramática con cuerpo propio permite presentar dos dimensiones de un mismo problema en torno a una aproximación a una estética del cuerpo escénico: 1) la necesidad que tienen las teorías de la actuación a partir de fines del siglo XIX por (volver a) rescatar la dimensión sensorial como una forma particular de conocimiento y de preparación actoral; y, 2) la discusión en torno a la actuación como dispositivo

de producción de ficción (dramática) y de los múltiples y variados contactos físicos tanto en el sentido de las “acciones físicas” de Stanislavski (*El trabajo. . . encarnación* 17-23, 347-363), la “biomecánica” de Meyerhold (229-232) o la “ética del performer” de Grotowski (“El performer” 133-135), como en el sentido del tipo de contacto y/o participación del espectador que fue ampliamente radicalizada por el arte de la performance y la instalación<sup>10</sup> en la década del sesenta y setenta del siglo XX. Estas dimensiones en torno al arte de la actuación y la presencia corporal de la performance tienden a eliminar definitivamente la teoría de los dos mundos en la que la elaboración de universos dicotómicos, pares conceptuales y divisiones disciplinares plantean un abismo infranqueable entre ficción/realidad, representación/presencia y el ver y el tocar.

Ante este nuevo paradigma no dicotómico de los modos de abordar el arte de la actuación, el investigador estadounidense Michael Kirby propuso un esquema con resonancias en el medio escénico. En su difundido libro *Un teatro formalista (A Formalist Theatre, 1987)*, Kirby desarrolló un continuum de modos de actuación que pasa por cinco puntos nodales y cuyos extremos se ubican entre la “no actuación” y la “actuación”. Estos cinco puntos de tránsito son: “performance no matrizada” (“*nonmatrixed performing*”), “matriz simbolizada” (“*symbolized matrix*”), “actuación recibida” (“*received acting*”), “actuación simple” (“*simple acting*”) y “actuación compleja” (“*complex acting*”) (10)<sup>11</sup>. La propuesta de Kirby se enmarca dentro de los movimientos culturales y artísticos que se tomaron la ciudad de Nueva York a partir de la década del sesenta, particularmente, de las propuestas escénicas del Judson Church Group y lo que el propio Kirby denominó “el nuevo teatro” (Kirby, 1974). Dentro de este nuevo teatro, Kirby destaca tanto la propuesta innovadora del director polaco Jerzy Grotowski, como los fundamentales cambios introducidos por grupos como The Living Theatre, The Wooster Group y el Performance Group en Estados Unidos, durante las décadas del cincuenta, sesenta y setenta<sup>12</sup>.

### Encarnación, corporización o mente-corporizada

Desde la filosofía fenomenológica en torno a la percepción del cuerpo, y en sintonía con los planteamientos artísticos de gran parte del siglo XX<sup>13</sup>, va a ser Maurice Merleau-Ponty –en consonancia con Francisco Varela– quien va a cuestionar profundamente la teoría de los dos mundos que introdujo un modo de conocimiento dicotómico en la Modernidad:

[L]a mirada envuelve, palpa y se ciñe a las cosas visibles . . . Hemos de acostumbrarnos a la idea de que todo lo visible está cincelado a partir de lo tangible, que todo ser táctil está ya en cierta manera pensando para la visibilidad, que no solo hay superposiciones y rebasamientos entre lo tocado y lo

10 Pienso en performers del *Accionismo Vienés*, en Joseph Beuys, Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane. En Chile, pienso en Francisco Copello, Carlos Leppe, Carmen Berger, Gonzalo Rabanal, Hija de Perra, entre muchos otros.

11 Aunque la cita apela a la argumentación de Michael Kirby, prefiero citar el tratamiento y la explicación que propone Richard Schechner en su libro *Estudios de la representación* (de la performance) para abrir la aproximación del lector que no domine el idioma inglés.

12 La revista en la cual se publicaron varios de sus artículos en torno a la vanguardia teatral de la década del setenta es la aún existente *The Drama Review*, co-dirigida con Richard Schechner, director del Performance Group y del departamento de *Performance Studies* de la Universidad de Nueva York.

13 Temáticas que han sido abordadas de modo somero en este artículo.

tocante, sino también entre lo tangible y lo visible. En lo visible está incluido lo tangible de igual modo que, a la inversa, lo tangible no carece de visibilidad, de existencia visual. El mismo cuerpo ve y toca, razón por la cual lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo. (*Lo visible* 175)

El cuestionamiento de la teoría de los dos mundos que plantea Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* (1964), socava el universo de oposiciones conceptuales y nos introduce de lleno en el complejo universo de la percepción sinestésica, mediante la cual podemos aprehender las cosas del mundo que nos rodea de un modo particular. Además de rescatar los modos en que percibimos, Merleau-Ponty nos propone una particular forma de inmersión en la experiencia, en la que los contactos físicos/corporales se sitúan en los intercambios y en los efectos que una situación genera en nosotros. En una de sus conferencias, reunidas en el volumen *Signos* (1964), Merleau-Ponty proyectaba de este modo su visión respecto a la función del cuerpo en el marco de este nuevo paradigma:

Nuestro siglo ha eliminado la línea divisoria entre el “cuerpo” y el “espíritu” y ve la vida humana como espiritual y corporal de parte a parte, siempre apoyada sobre el cuerpo, pero siempre interesada, incluso en sus aspectos más carnales, en la relación entre las personas. Para muchos pensadores, a finales del siglo XIX, el cuerpo era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El siglo XX ha restaurado y profundizado la noción de carne (*chair*), es decir, la del cuerpo animado (*corps animé*). (287)

La propuesta de Merleau-Ponty en torno a la *carne* y al *cuerpo animado* que enfatiza *la relación entre las personas*, se presenta como ideal para pensar, desde los planteamientos de una estética del cuerpo para las artes escénicas, una particular forma de inmersión en la experiencia escénica que se concentre en las “técnicas corporales”, tal como las entiende Mauss, en los múltiples contactos físicos/corporales que emergen de los intercambios y en los efectos que una situación perceptiva particular genere entre todos los participantes. De este modo, y para enfatizar el punto de vista que propone Merleau-Ponty al desmoronar los dualismos entre cuerpo y alma, carne y espíritu, conciencia y espíritu, se rearticula el modo a través del cual aprehendemos el mundo y los objetos/sujetos que nos rodean. Así queda en evidencia la no existencia de una conciencia fuera del cuerpo. La conciencia, como lo remarcaba Francisco Varela desde la perspectiva neurocientífica, solo es conciencia en la medida en que se percibe envuelta por el cuerpo, esto quiere decir, en la medida que no existe una distinción entre mente y cuerpo, sino que se entienda como mente hecha cuerpo o el cuerpo hecho carne<sup>14</sup>.

Este involucramiento de la conciencia por el cuerpo ha sido definido, tanto por la filosofía como por los Estudios Teatrales, bajo el nombre de *embodiment* o mente-corporizada. Siguiendo la propuesta de Merleau-Ponty en torno a la carne, resulta provechoso comprender esta mente-corporizada como *encarnación*. Desde las teorías de la actuación, fue Konstantin

14 Con esta argumentación estoy siguiendo a un grupo de pensadores, entre los que destacan William James, Theodor von Lipps, Gustav Theodor Fechner, Moritz Geiger, Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels y Francisco Varela, que vinculan la estética psicológica con la fenomenología y la neurobiología de la vida intentando levantar y dar cuenta de un abordaje del cuerpo diferente al de la Modernidad cartesiana y que resuena y se pone en práctica al interior de las prácticas teatrales y dancísticas. Como referencia sugiero revisar a Allesch, ver obras citadas.

Stanislavski el que re-articuló y presentó una nueva definición de la encarnación creada por el actor en el marco de la elaboración del personaje. Destacando el “aspecto interno del trabajo y de su psicotécnica” (20), Stanislavski, en su *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, se propone dar a conocer un importante paso de su método: aquel que “hace visible la vida creadora invisible del actor” (20). Para ello, el actor debía lograr “encarnar sus propios sentimientos [haciendo] *visibles* sus vivencias *invisibles*” (313)<sup>15</sup>. El proceso de la encarnación en Stanislavski se propuso “encarnar las más sutiles *sensaciones inmateriales* mediante la tosca *materia*” del “aparato vocal y corpóreo”, con la finalidad de “transmitir la vida interior del espíritu humano” (21). Si en el primer texto sobre esta temática (*El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*), Stanislavski se concentró en el proceso de entrenamiento interior del actor desplegando la noción de *vivencia*, en su estudio (*El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*) da cuenta de la dimensión exterior y complementaria de este proceso de entrenamiento del actor, haciendo uso de la noción de *encarnación*. Para Stanislavski, “es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de encarnación de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza” (*El trabajo. . . encarnación* 21). El “aparato corporal de encarnación” al que refiere Stanislavski debe articularse por el juego complementario y sutil entre las vivencias compuestas por un trabajo con las “sensaciones inmateriales” y la personificación del actor a través de la manipulación y el desarrollo activo de la “tosca materia” *corpóreo-vocal*.

Las perspectivas en torno a la carne y la encarnación, desarrolladas tanto por Merleau-Ponty como por Stanislavski respectivamente, resultan interesantes para una estética del cuerpo escénico y la performance de un artista, en la medida que este (sea bailarín o actor) contiene en sí mismos y simultáneamente su cuerpo fenoménico y su cuerpo semiótico como lo revisábamos anteriormente junto a Erika Fischer-Lichte. Recordemos que para Merleau-Ponty, “el ser humano *tiene* un cuerpo que se deja manipular e instrumentalizar como cualquier otro objeto, sin embargo, él es ese cuerpo, es un sujeto cuerpo” toda vez que “ser una consciencia o, más bien, *ser una experiencia* es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos” (*Fenomenología* 114, énfasis del autor). Stanislavski, por su parte, articula la dimensión fenoménica del cuerpo de la que hablaban tanto Plessner como Merleau-Ponty a propósito de la articulación que propone entre vivencia (cuerpo interior) y encarnación (cuerpo exterior entendido como personificación) (Stanislavski 20). A este ejercicio o trabajo consciente en torno y desde la labor de la construcción de personaje, se le puede denominar como *mente-corporizada*. Esta aproximación al cuerpo suele definirse en teoría teatral y filosofía de la corporización como cuerpo fenoménico. De este modo, una estética del cuerpo escénico entendida como *corporización* (en inglés, *embodiment*) se va a concentrar en “el material de su propia existencia” (Plessner 399), esto quiere decir, en el cuerpo fenoménico, su estar-en-el-mundo, desde el cual *emerge* una particular energía que afecta directamente a los demás cuerpos presentes en el mismo espacio-tiempo.

15 Entendida por el hombre de teatro ruso como el proceso de “transmisión de la vida interior del espíritu humano”. (21)

Muchos artistas escénicos suelen denominar a esta emergencia física como un tipo particular de corriente energética que, a modo de un vínculo de retroalimentación entre todos los participantes, genera diversos efectos de contagio (en el sentido artaudiano<sup>16</sup>) entre los cuerpos presentes en un acontecimiento. Los vínculos de la *autopoiesis* –para usar un término de Maturana y Varela– que emergen entre todos los participantes de un acontecimiento escénico, enfatizan la co-presencia física de quienes ejecutan acciones y quienes las reciben. Esta vinculación contagiosa entre los cuerpos establece una particular forma de presencia entre los participantes. Enfocada en el aquí y el ahora, la presencia se deja definir como una *experiencia* de la presencia que está vinculada a un conjunto de condiciones fisiológicas, afectivas, energéticas y motrices que le son atribuidas a la particular corporización del cuerpo en escena. Desde esta perspectiva, corporización significa manifestar algo que solo cobra existencia mediante el cuerpo en movimiento.

Uno de los artistas que introdujo la noción de corporización desde el teatro fue Jerzy Grotowski, mediante la manifestación del cuerpo como mente-corporizada o (en inglés) del *embodied mind* que llevaba a cabo en escena su “actor santo”<sup>17</sup>. El director polaco enuncia este entendimiento del cuerpo estableciendo un distanciamiento con lo que denomina “receptas” (*Teatro pobre* 89) y proponiendo tres pasos fundamentales y fundantes de la “exploración metódica” (88) del actor:

- a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida; b) ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos... y c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico. (89)

La unificación de estos tres pasos en el propio organismo (el cuerpo vivenciado), conducen a la noción de *embodied mind*. La traducción de *embodied mind* solía enunciarse como encarnación; sin embargo, resulta más adecuado hablar de corporización para referirse a la transformación “inductiva” que el actor/performer realiza de su propio cuerpo (accionando “su no existencia”) sin solo encarnar un personaje enunciado dramáticamente. La idea general que subyace al rompimiento de la teoría de los dos mundos es que no puede haber conciencia fuera de un cuerpo fenoménico; la mente, desde esta visión de mundo unificada, emerge y se deja pensar como *mente-corporizada*.

Al comenzar el presente artículo, se llamó la atención en algunos aspectos históricos respecto al tránsito y transformación de los conceptos de “encarnación” y “corporización”. Espero que los ejemplos y teorizaciones que he tenido la oportunidad de desplegar brevemente en este ensayo permitan comprender uno de los temas que más ha generado interés, tanto en la investigación desde las prácticas escénicas, como de la investigación teórica en Estudios Teatrales. Sin embargo, he concluido citando la formulación del “actor santo” de Grotowski para anunciar

16 Ver *El teatro y su doble*, 17-39 y 171-189.

17 Definido por Grotowski, entre otras formulaciones y desmarcándose del “actor cortesano”, como “la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio . . . ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible” (*Teatro pobre* 29). El director polaco destaca, además, que el actor santo no resiste su cuerpo, sino que plantea su no existencia operando una técnica inductiva y no deductiva.

la puesta en práctica del concepto de “corporización” que introdujera Maurice Merleau-Ponty desde la fenomenología, con el fin de esbozar cierta confluencia entre ambas esferas del saber y conocimiento. También anuncié de pasada que mi intervención iba a abordar el problema del cuerpo escénico desde la perspectiva de los estudios teatrales. Esta perspectiva me ha permitido abordar una aproximación a la estética del cuerpo escénico desde un conjunto de nociones. Es desde este lugar que, como lo recuerda lúcidamente Antonin Artaud en su ensayo “Un atletismo afectivo” del año 1936, e incluido en su libro *El teatro y su doble*, se nos exhorta a

. . . alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor [y al espectador] la maestría de un verdadero curandero . . . el alma –continúa Artaud– tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso. . . . Entender el secreto del tiempo de las pasiones –esa especie de *tempo musical* que regula el compás armónico– es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico moderno ha olvidado desde hace mucho tiempo. (174)

El multifacético artista francés, al proponer alcanzar el secreto del tiempo de las pasiones, no está invocando una nueva perspectiva para el arte de la actuación. Lo que hace es repositionar un giro que se instaló casi programáticamente en las prácticas escénicas del siglo XX y lo que va del siglo XXI: aquella que, junto a la noción de corporización, instala la sensualidad y el erotismo de la carne “ante todo [como] *aprensión*, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento” (“Posición” 78-9). Así, entonces, y siguiendo la sentencia de Baruch Spinoza presentada en el epígrafe de este artículo: “el cuerpo humano existe tal como lo sentimos”. La pregunta que se abre finalmente para la investigación académica en artes es: ¿vamos a darle cabida a esta forma de conocimiento que emerge desde las prácticas artísticas o mantendremos los cánones con los que solemos interpretar al cuerpo, esto es como entidad de representación, ser un signo o verdad de una otra cosa, en la que el cuerpo no puede deshacerse del proceso de significación?

### Obras citadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011. Impreso.
- . “Posición sobre la carne”. *El arte y la muerte / otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2005. 77-79. Impreso.
- Alarcón, Mónica. *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2009. Impreso.
- Allesch, Christian. *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Stuttgart: UTB Verlag, 2006. Impreso.
- Bachmann-Mendick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Berlín: Rowohlt Verlag, 2007. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Borges de Barros, Amílcar. *Dramaturgia corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Bar-

- celona: Ediciones Destino, 2011. Impreso.
- Diderot, Denis. *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Buenos Aires: El laberinto erudito, 2005. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Verkörperung*. Tübingen: Francke Verlag, 2001. Impreso.
- . *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editorial, 1998. Impreso.
- . "El performer". *Apuntes de teatro* 100 (1990): 133-5. Impreso.
- Gumbrecht, Hans-Urlich. *Producción de presencia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2005. Impreso.
- Kirby, Michael. *A formalist theatre*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1987. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, Barcelona, 1964. Impreso.
- . *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. Impreso.
- . *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Meyerhold, Vsevolod Emiljewitsch. *Textos teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008. Impreso.
- Moebius, Michael. *Kultur. Von den Cultural Studies bis zum den Visual Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. Impreso.
- Plessner, Helmut. "Zur Anthropologie des Schauspielers". *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. 399-418. Impreso.
- Roselt, Jens. *Seelen mit Methode Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. Impreso.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Madrid - Buenos Aires: Katz Editores, 2010. Impreso.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2010. Impreso.
- . *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial, 2009. Impreso.
- Varela, Francisco. "¿Qué es la vida?". Montegrando 2004. *Youtube*. 5 Ago. 2013.
- Wilde, Oscar. *El alma del hombre bajo el socialismo*. Cap. I. Recurso electrónico. 10 Jul. 2013.

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2013  
Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2013

# Sobre el sentido de *representamen*- representación en Charles S. Peirce. Una lectura de *La Gaviota* de Chéjov

Regarding the Meaning of *Representamen*-Representation  
in Charles S. Peirce. A Reading of Chekhov's *The Seagull*

Héctor Ponce de la Fuente

Universidad de Chile  
semiotic@uchile.cl

## Resumen

---

El siguiente ensayo propone una lectura de un texto relevante del drama moderno –*La Gaviota*, de Antón Chéjov– a partir del modelo triádico del semiótico norteamericano Charles S. Peirce (1839-1914). Mi lectura busca actualizar el sentido de la propuesta teórica de quien es considerado el fundador de la semiótica moderna, pero pensando siempre en el contexto escénico en el que me posiciono enunciativamente. Postular una *semiosis* en acto nos permite relacionar categorías y sumar un punto de vista respecto del análisis y la interpretación de textos dramáticos y escénicos.

### Palabras clave:

Semiosis – *representamen* – objeto – interpretante – representación.

## Abstract

---

The following essay proposes a reading of a relevant modern dramatic text –*The Seagull* by Anton Chekhov– that is derived from the triadic model by the American semiotician Charles S. Peirce (1839-1914). My reading seeks to update the meaning of the theory proposed by Peirce, who is considered to be the founder of modern semiotics, while thinking within the scenic context in which I declare to position myself. This proposed in semiosis in action permits us to connect categories and to take a viewpoint with respect to the analysis and interpretation of dramatic texts and staging.

### Keywords:

Semiosis – *Representamen* – Object – Interpretant – Representation.

## La idea de *representamen* en Peirce

Entender la idea de representación desde la perspectiva del modelo triádico de Charles S. Peirce (1839-1914) nos conduce a repensar –o, mejor dicho, *actualizar*– el sentido que la expresión “representación” tiene en el ámbito de los distintos lenguajes escénicos. No obstante, en este caso me referiré a las acepciones comúnmente utilizadas en el espacio académico en el que me desenvuelvo: el teatro<sup>1</sup>. Como en la teoría de los signos el lugar de la representación está inextricablemente ligado al proceso que supone la existencia de un signo, cualquiera sea su naturaleza o ropaje semiótico, es necesario antes que todo explicar de qué manera, desde la perspectiva teórica de Peirce, se explica la relación *representamen*-objeto-interpretante.

La filosofía sistemática de Peirce agrupa teorías y doctrinas distintas, desde el pragmatismo (que luego rebautizó como “pragmaticismo”), la semiótica –entendida como una teoría de la interpretación y el crecimiento del conocimiento–, hasta el idealismo objetivo, el *falibilismo* y el *agapismo*. Estos dos últimos desarrollos, aunque no muy reconocibles, resultan del todo pertinentes para comprender el sentido de movilidad de su pensamiento. Por un lado, tenemos la tesis de que ningún investigador puede arraigarse a una certeza (una verdad absoluta) que permita cerrar filas frente a un sistema de creencias; y, por otro, el hecho de que el amor y la simpatía contribuyen a ejercer una influencia real en todas nuestras acciones. Su trabajo teórico, en general, puede ser visto como un “evento en progreso”, pues en el devenir de su obra hay permanentes variaciones, redefiniciones y hasta modificaciones radicales para entender distintos procesos que, en el contexto de las revelaciones de la experiencia, atizaban cambios dramáticos en su vida intelectual y personal.

Tanto Max Fisch, como Gérard Deledalle y Murray Murphey, tres de sus principales biógrafos, han propuesto divisiones o caracterizaciones de su producción filosófica en los que se reiteran hitos como la crítica a la lógica kantiana, el descubrimiento de la lógica moderna y las fundamentaciones semióticas. Con todo, el desarrollo del pensamiento de Peirce avanza desde un idealismo a un realismo semiótico. En este contexto aparece reformulada su tesis sobre las categorías de *primeridad* (sensación, o signos de primeridad), *segundidad* (sentido de acción y reacción) y *terceridad* (sentido de aprendizaje o mediación). Para 1897, en palabras de Fisch, Peirce será un “realista de tres categorías” (25); tras aceptar la realidad de los terceros, y por ende la del universo del pensamiento o de los signos, su filosofía –que debe entenderse como eminentemente sistemática– se organiza a partir de categorías universales. La explicación de Nathan Houser me parece muy precisa al respecto:

La *primeridad* es el aspecto monádico de la experiencia que habitualmente se identifica con la sensación; la *segundidad* es el elemento diádico que se identifica con el sentido de acción y reacción, y la *terceridad* es el elemento triádico que se identifica con el sentido de aprendizaje o mediación tal como ocurre en el pensamiento o la semiosis. (28)

1 No resulta ocioso decir que en el contexto actual de la discusión sobre lenguajes escénicos, la idea de “representación” cobra un interés inusitado. En el terreno fértil del debate académico, suele oponerse a “presentación” o “acontecimiento” toda vez que se quiere rescatar el carácter de evento *in situ* de muchas expresiones artísticas. Este punto de vista es animado de manera más enfática por los *Performance Studies*.

Todos los intentos por desarrollar intrincados modos de clasificación de los signos configuran un trayecto particular dentro de esta teoría. La llamada “gramática semiótica” condensa solo una parte del proyecto peirceano, pero representa el lugar más reconocible en el ámbito semiótico contemporáneo. Debemos entender este desarrollo particular como un trayecto que por razones formales es separado de la lógica crítica y la retórica universal, pero entendiendo que siempre las recurrencias a una gramática especulativa definen un tipo de orientación semiótica que tiene como propósito investigar relaciones de representación, es decir, signos. El recurso permanente a este desarrollo particular de su teoría ha dejado una tarea que recién comienza a despuntar; me refiero a los alcances de su fenomenología y sus teorías de la estética y la ética, expresiones que, a la luz de investigaciones sobre la idea de acontecimiento en la escena, hacen de esta teoría un lugar prioritario para explicar la idea de *semiosis en acto*<sup>2</sup>.

## El signo en Peirce

Pensamos solo en signos.

*Obra filosófica reunida*, C. S. Peirce

Para Peirce, la noción de signo aparece vinculada a la idea de razonamiento –todo razonamiento sería una interpretación de signos de algún tipo o naturaleza. En “¿Qué es un signo?”, explica el funcionamiento de los signos a partir de sus tres categorías universales –primeridad, segundidad, terceridad. Señala que todo comienza en una sensación –“esto es casi lo más cercano posible a un estado mental en el que algo está presente, sin compulsión y sin razón”–, que es seguida por una reacción –“esta percepción que tenemos de actuar y de sufrir la acción, que es nuestro sentido de la realidad de las cosas”– y que finalmente deviene en una mediación, un tercer estado en el que podemos reconocer al signo o representación –“podemos tener un interés de mediación en ella [en una cosa], en la medida en que transmite a la mente una idea sobre una cosa” (Tomo II 18).

Me parece oportuno citar, a guisa de explicación más detallada, el comentario de Eliseo Verón respecto de las categorías universales en Peirce, para precisar “la inmensidad del alcance . . . y sorprendente actualidad” (24) respecto de la posición que dicho marco teórico tiene para las semióticas de última generación, y que de paso explican el tamiz epistemológico de su nomenclatura. Para el autor de *La semiosis social*, las categorías –devenidas en concepciones articuladas a una manera de entender un modelo general de los procesos cognitivos– avanzan desde la perspectiva ontológica (en el universo hay Primeros, Segundos y Terceros) hasta llegar a una acepción más cercana al dominio semiótico. En ese trayecto, como enfatiza Verón, Peirce recoge buena parte de las teorías científicas, poniendo en el centro del debate el estudio del signo. Los tres momentos –cualitativo, correlativo e interpretativo– resultan entonces indisolubles; se

2 El intrincado edificio teórico que conforma la filosofía de Peirce se organiza en distintos estadios. La denominada “gramática semiótica” es uno de esos momentos –el más reconocido y estudiado–, aunque necesariamente debe ser leído solo como una parte de un sistema mucho más complejo. Señalo la idea de una *semiosis en acto* para destacar la importancia de la experiencia en la concepción peirceana sobre la producción de sentido.

presuponen recíprocamente. Así, entonces, lo que antes entendíamos como manifestación de la lógica, o ciencia de los razonamientos, es ahora una semiótica propiamente tal. El signo puede ser entendido a partir de la representación de tres estados mentales: de lo que está presente “sin compulsión o razón” (el sentimiento, *feeling*), pasamos a la reacción (“actuamos antes de actuar, nos representamos las cosas” y luego tenemos el signo, o representación, en la medida que pensamos o razonamos (algo ha mediado en nosotros)<sup>3</sup>.

La definición más expedita –y tal vez la más reconocible– según la cual entendemos la existencia de un signo es más o menos la siguiente: *algo está para alguien según cierta condición o capacidad*. La relación de representación en Peirce, entendida desde los tres términos del signo triádico, está constituida por el signo o entidad representativa (el *representamen*), el “objeto” del signo y, finalmente, el “interpretante” del signo como un signo de ese objeto. Estas etiquetas, como refiere Ransdell, pueden ser más informativas de lo que realmente parecen. En palabras de Marafioti, “un signo debe entrar en relación con un objeto o representar a ese objeto” (74). Esta sería la condición *representativa* del signo: “Todos los signos tienen una dirección hacia uno o varios objetos en la medida en que están *por algo*” (74).

¿Cómo, entonces, poder establecer una relación entre el carácter “representativo” del signo y el espacio de representación que acontece al interior de una escena? Toda escena, en la perspectiva del semiótico ruso Iuri Lotman, es el espacio predilecto de la conducta sígnica que evidencia el carácter de “trato” entre quienes participan del diálogo. Pensemos en la entrada de *La gaviota*, de Chejov, sin olvidar que nuestra intención es explicar la manera como un signo se relaciona con su objeto y logra producir un interpretante.

La escena es la siguiente: Medvedenko y Masha conversan en medio de un parque, antes del inicio de una breve representación que ocupa como escenario natural el lago de la finca de Sorin. Hagamos cuenta que la acción misma, el diálogo entre ambos, es el *representamen*. Luego ¿cuál es el *objeto*? Una indicación muy precisa de Ransdell nos permite entender que el objeto es “simplemente aquello de lo que un signo o representación trata” (3). En este caso, y de acuerdo con esta lógica, se trataría de una mezcla de infelicidad y sinsentido compartido, aunque obedeciendo ambos sentimientos a causas o explicaciones distintas (ambas almas, sin saberlo al menos hasta esta escena, abandonadas a la reciprocidad de los afectos, a un amor correspondido y declarado). Lo que se hace evidente a partir de esta acción no revela en ningún caso algo más que una parcialidad, un fragmento que insinúa y conduce a seguir atentos a la escena. Como sostiene Ransdell, “excepto en algunos casos muy especiales el signo no vuelve presente o presenta el objeto en su totalidad, pero lo vuelve accesible a la experiencia solo en algún(os) aspecto(s)” (3). Luego, en cierto modo, Medvedenko reconoce, en el silencio y la dis-

3 “Imagínese a una persona en un estado de ensueño. Supongamos que está pensando solo en un color rojo. Pero no realmente pensando en él, es decir, no haciendo ni respondiendo ninguna pregunta sobre él, ni siquiera diciéndose a sí misma que le place, sino solo contemplándolo, conforme su fantasía lo va evocando. . . . Esto es casi lo más cercano posible a un estado mental en el que algo está presente, sin compulsión y sin razón; se llama *Sensación*. Segundo, imagínese que nuestro soñador escucha de repente un silbato de vapor fuerte y prolongado. En el instante en que empieza, se sobresalta. . . . Esta percepción que tenemos de actuar y de sufrir la acción, que es nuestro sentido de la realidad de las cosas. . . . puede llamarse el sentido de *Reacción*. Tercero, imaginemos que nuestro soñador, ahora despierto e incapaz de bloquear el penetrante sonido, se levanta de repente e intenta escapar por la puerta. . . . El silbato deja de sonar. Bastante aliviado, piensa en volver a sentarse. . . . Sin embargo, el silbato comienza de nuevo. Se pregunta si el cerrar la puerta ha tenido algo que ver con ello, y una vez más abre el misterioso portal. Al abrirlo, el sonido cesa. Ahora está en un tercer estado mental: está *Pensando*” (*Tomo II* 53).



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov. Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

tancia de Masha, el sentido de la desgracia que dice sobrellevar su amada. Avanzado el diálogo, ella misma es la encargada de revelar ese implícito: "Su amor me conmueve, pero yo no puedo corresponderle, y eso es todo" (Chéjov 92).

Si el supuesto del que parto es que este verdadero continuo semiótico (*un signo es otro signo, para otro signo*) vuelve difícil la separación –salvo en términos formales– entre las partes de la tríada, entonces con mayor razón debo intentar recuperar todo aquello que se manifieste o que se vuelva presente en la acción dramática. Puedo concebir un interpretante que filtra la ideología de los personajes –Masha representaría un lugar eminentemente burgués; Medvedenko, el maestro, entendería la felicidad en términos del acceso a las cosas materiales– como también señalar que ambos son herederos de los últimos reflujos del romanticismo decimonónico. Al fin y al cabo, a ambos les une una suerte de desapego con respecto a los negocios vitales. La conciencia de hastío, sumada a la impresión de melancolía y soledad, configuran un trayecto de sentido en esta escena. Un interpretante inmediato me conduce a un interpretante dinámico (para Peirce, la idea de interpretabilidad aparece asociada explícitamente al interpretante inmediato, el interpretante tal cual está representado en el signo mismo<sup>4</sup>). Este proceso que, en teoría, aspira a vislumbrar un interpretante final, también es conocido mediante otra relación –una segunda tricotomía– cuando el autor tipifica otras tres entradas para hablar de interpretante: emocional,

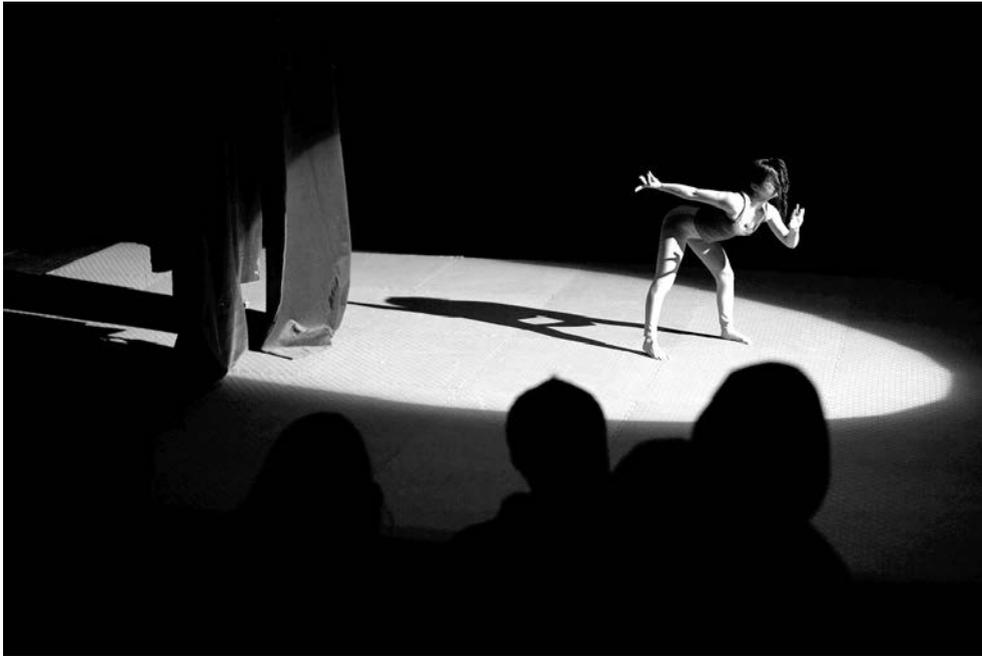
4 Según Ransdell, dicha representación del interpretante en el signo mismo está dada implícita o explícitamente. "Tomo esto como una manera de decir que el interpretante inmediato es el rango de interpretabilidad –el rango de posibles interpretantes dinámicos- determinado por la identidad del signo como tal" (4).

energético, lógico. Aunque la primera de las tipificaciones ha ganado mayor aceptación en el ámbito de los estudios sobre Peirce, no pocos especialistas observan con interés el ingreso de una nomenclatura que claramente sirve para explicar procesos asociados a la creación artística. Para los efectos de una semiótica de las pasiones con acento en la enunciación corporal, esta tricotomía resulta del todo oportuna.

Vuelvo a la idea de antes: un signo o representación inicia un movimiento en el que “cualquier cosa funciona activamente para proveer un acceso a aquello de lo cual es el signo, es decir su objeto” (Ransdell 3). Luego, el interpretante del signo será aquello que accede al objeto mediante el signo. De ahí que Ransdell sostenga que el signo “de esta manera, es el mediador entre el objeto y el interpretante” (3). Desde una perspectiva cercana, Nathan Houser esboza un intento de síntesis aduciendo que “un signo es una determinada cosa que entraña la representación *de* algo *ante* algo. Aquello de lo que el signo constituye una representación es el interpretante” (33).

Una figura central en este drama ruso, la gaviota, que actúa como una suerte de proyección de una de sus protagonistas, Nina Zaréchnaia, me sirve de base para aproximar otra explicación respecto de la generación de interpretantes (¿dinámicos, energéticos, pasionales?) que permiten entender los afanes chejovianos en torno al amor y la creación artística. La gaviota muerta con la que llega Kostia a casa, una especie de trofeo inútil que abre un espacio simbólico conectado a la conciencia de Nina “Quiere al lago como una gaviota y es feliz y libre como una gaviota” (Chéjov 111), engegucida por Trigorin, un novelista anodino, aunque muy leído y respetado en Moscú, actúa en términos de un mal presagio que hace presumir al lector un final trágico: “He cometido hoy la infamia de matar esta gaviota. La pongo a sus pies. . . Pronto, en la misma forma, me mataré yo mismo” (Chéjov 118). Afuera de la casa de Sorin el viento azota el entablado que había servido de teatro para el drama de Kostia. Mientras Irina y otros invitados se divierten, el joven Treplev, atormentado en su tesitura de héroe romántico, se escabulle del juego y observa desde su ventana el lago, ahora devenido en una crispación de olas amenazantes. De pronto aparece Nina y la historia comienza a cerrarse. ¿Qué ha pasado? Las miradas, el silencio que sucede a las frases, el movimiento inquieto de Nina, inauguran otras sensaciones en la mente de Kostia: algo está mal, algo no anda y en los pliegues de cada palabra musitada por Nina se escabullen otras verdades, opacidades que en el lenguaje de Peirce dan pie a una reacción (como en la escena descrita en “¿Qué es un signo?”) redituada en un razonamiento –¡porque ahora Kostia está razonando el que será su final!– lapidario. Ella sigue prendada del novelista; lo ama intensamente, como desde el primer día en que se vieron, y entonces no es él el motivo de esta inesperada visita. Cuando el encuentro entre la cualidad de un indicio (una sospecha, una lejana corazonada) modifica (o hace reaccionar) el *gestus* de Kostia, entonces se devela un sentido que antes –yo, el protagonista, el lector o espectador– ya habíamos observado en filigrana.

En el lenguaje escénico, así como en otras expresiones de naturaleza estética, se da una condición particular de existencia entre signo, objeto e interpretante, al punto que es muy difícil discriminar dónde empieza uno y dónde termina el otro. Objetos y signos aparecen como materialmente idénticos, y el interpretante pareciera estar inscripto en esa misma forma percibida. En todo relato escénico el espacio de representación se vuelve infinitamente lábil, inquietando el lugar del receptor –que en ningún caso puede ser pasivo– al exigir una disposición semiótica no solo destinada al ejercicio de interpretación, sino además a la posibilidad de compartir una



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov. Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

experiencia. Quienes asisten a una realización escénica saben de antemano que la naturaleza de la invitación convoca una responsabilidad en el orden de los sentidos: la representación inaugura un espacio de infinitas referencias. El teatro es algo así como la puesta en escena de la representación y en ella se manifiestan los márgenes de la interpretabilidad, el *largo plazo de la semiosis*, el lugar de lo que está por venir.

### De la representación de los signos

El significado de cualquier signo para cualquier persona consiste en la manera en que reacciona al signo.

*Obra filosófica reunida*, C. S. Peirce

El sentido de "representación" ha conocido distintas acepciones semánticas desde el siglo XIV en adelante. "Representar" en principio quiere decir "hacer presente", pero también "tener mentalmente presente" o "hacer presente a la mirada". La representación es un concepto propio de la filosofía clásica, y que en su uso semiótico insinuaría la condición del lenguaje de "estar en lugar de otra cosa", o representar otra "realidad"<sup>5</sup>. Si un signo, o *representamen*, es algo que

5 Como hemos dicho más arriba, en el espacio contemporáneo la idea de representación es permanentemente impugnada por aquellas prácticas escénicas en las que prevalece el carácter de realización o acontecimiento. También, y en cierta



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov.  
Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

está reemplazando –o mediando, como sugiere Ransdell–, entonces la condición básica de la representación estaría dada por la posibilidad de representarnos el mundo, las cosas, los objetos, cuestión que ya ha sido explicada a partir de la función referencial (Jakobson) o representativa (Bühler) del lenguaje.

El teatro, en su condición espontánea de inflexión enunciativa, es algo así como la *presentificación* natural del acontecimiento y el lugar más propicio para la emergencia de interpretantes emocionales, afectivos o pasionales. La condición representativa del signo cobra un sentido de actualidad, en la medida que una escena vuelve presente lo que, desde Peirce, entendemos como el impulso de una sensación que inaugura el crecimiento de los signos. El teatro concebido como representación de la realidad, en su acepción más clásica, quiere detener el tiempo para contener un espacio de real. En este sentido, nos resulta muy oportuno el ejemplo, y la explicación, que el propio autor señala en una de las cartas dirigidas a su entrañable amigo William

---

medida como un reflujo de la tradición psicoanalítica, se llegó a instalar como una especie de "doxa", la idea de lo irrepresentable. Al respecto, resulta interesante consignar el punto de vista de Jacques Rancière en su texto *El destino de las imágenes*, cuando señala que existe "un uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable y la constelación de los conceptos vecinos: lo impresentable, lo impensable, lo intratable, lo irredimible. Este uso inflacionista efectivamente hace caer bajo un mismo concepto y rodea de un mismo aura de terror sagrado toda una suerte de fenómenos, procesos y conceptos, que van desde la prohibición mosaica de la representación al modo de la Shoá, pasando por el sublime kantiano, la escena primitiva freudiana, el *Gran Vidrio* de Duchamp o el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch" (119).

James. A propósito de la distinción entre las modalidades de interpretantes, Peirce destaca la importancia de la “observación colateral” como factor determinante a la hora de entender lo que denota un signo. Lo “colateral” estaría dado por el efecto de familiaridad que hace que reconozcamos un valor informativo en aquello que se nos representa expresa o llanamente. Suponiendo que el signo en cuestión fuese la frase “Hamlet estaba loco”, para entender al menos el sentido literal de la expresión debiésemos tener, como mínimo, una experiencia –leída o vivida– sobre la locura y aún más si logramos conocer qué es lo que entendía Shakespeare por locura (“Pienso que ya debes entender. . . cuando digo que ningún signo puede ser entendido –o al menos que ninguna *proposición* puede ser entendida– a menos que el intérprete tenga una ‘familiaridad colateral’ con todos los Objetos de ella” (*Tomo II* 587). La distinción que abre Peirce al diferenciar Objeto Inmediato de Objeto Dinámico –el objeto tal como es representado en el signo, y el objeto real, respectivamente, en palabras del propio autor– refiere, además, la importancia de las indicaciones, y no necesariamente de lo que se puede efectivamente expresar en un signo, abriendo así un espacio para que el intérprete incorpore su “experiencia colateral” (*Tomo II* 587).

En la escena referida antes, el diálogo abierto entre Medvedenko y Masha nos remite a un orden de diversas concomitancias: el amor y el desamor, la felicidad y la desgracia de la pobreza. Muchos de estos sentidos promueven interpretantes de naturaleza varia. Pero hay un detalle no menor que debemos observar si atendemos a las explicaciones contenidas en una de las cartas dirigidas a Victoria Lady Welby, escrita en la primavera de 1906, y en la que Peirce ensaya otra de las innumerables definiciones de signo. Según esta nueva entrada, “el signo no solo determina que el interpretante represente al objeto (o tome la forma de él), sino que también determina que el interpretante represente al signo” (*Tomo II* 573). En lo que respecta al lugar de las distintas expresiones del interpretante, algo no muy común en sus referencias más conocidas o citadas, emerge a partir de la división entre interpretante intencional, efectivo y comunicativo. De acuerdo con esta separación, el carácter intencional del interpretante estaría dado por la determinación que actúa en la mente del emisor, mientras que en el caso del interpretante efectivo la determinación se activaría en la mente del intérprete. Pero el punto más relevante de esta aclaración es el que tiene que ver con el interpretante comunicativo, pues es en este donde confluyen las mentes del emisor y el intérprete para que verdaderamente acontezca la comunicación. Esta suerte de mente fusionada es denominada *commens*. Me parece que este alcance es revelador de un lugar no siempre concurrido en la lectura de la obra de Peirce, o al menos de algo que no ha sido destacado por sus biógrafos y comentaristas. Si nuestros personajes en el drama chejoviano sirven de pretexto para explicar, al menos en parte, la dinámica del *commens*, es porque, en cuanto instancia prevalente en todo diálogo, dicha teatralidad hace emerger la enunciación de lo común, de una experiencia real contenida en lo que Peirce entiende como un “ítem de información”. Si un signo es siempre cualquier cosa determinada por otra cosa –su objeto–, el interpretante es la determinación de un efecto sobre una persona. Hay “efectos” en *La Gaviota* que hacen transparente la quintaesencia del teatro y reafirman el sentimiento de “familiaridad colateral” del que hablamos en el párrafo precedente: “No se puede vivir sin teatro”, dice Sorin a Tréplev, y este último responde: “Hacen falta formas nuevas. Hacen falta formas nuevas, y si no las hay, más vale que no haya nada” (Chéjov 84). La pregnancia de estos enunciados nos remite al orden de clasificación de los signos –una de tantas en la intrincada arquitectura peir-

ceana– para decir que este verdadero “choque real” que acontece en la mente de Sorin (pasar de la sensación inicial a la experiencia sorprendente de lo *sui generis*) se revela en cuanto espacio de la memoria, y por ende familiar. Los modos de presentación de estos signos se acercan a lo que Peirce entiende por *actisignos*, entendiendo por tales aquellos signos experimentados *hic et nunc* y que definen el carácter de acontecimiento único y por ende irreplicable.

### Una *semiosis* en acto. Cuerpo y presencia

Una *semiosis* en acto, que no es otra cosa que volver a insistir en el carácter de acontecimiento del hecho teatral, su enunciabilidad inestable e irreplicable, debiese ser el motivo de nuestras lecturas sobre el inquieto habitante de *Arisbe*<sup>6</sup> y seguramente el camino más propicio para entender el sentido de curiosa correspondencia entre el hecho teatral y el magnífico universo de los signos<sup>7</sup>. Peirce fue un amante declarado del teatro y muchas de las referencias que ocupa como ejemplos de sus categorías están orientadas a recuperar esa debilidad por las pasiones humanas. Muchas veces, cuando se destaca la creciente actualidad de su teoría, se repara eminentemente en la fortaleza heurística de su sistema de pensamiento, pero se ignora o evita aquella porción no menos importante de disquisiciones sobre los afectos y las emociones que se manifiestan de manera subrepticia en toda su trayectoria intelectual. No debemos olvidar que la *semiosis*, en Peirce, nace siempre a partir de una sensación, un sentimiento o *feeling*. Pensemos, entonces, que el sentido de nuestras acciones –el afectar y ser afectados– no es siempre el mero reflejo del querer hacer inteligible lo sensible. Hay que entender, en el cruce virtuoso entre semiótica y fenomenología, que todas las acciones tienen como base el movimiento –nuestros cuerpos como operadores universales, según Merleau-Ponty– y que a partir de él podemos observar el carácter de acontecimiento vivo de toda operación interpretativa (nuestra relación con el mundo sensible se define activamente; toda captación de lo sensible lo es también del movimiento). El paso de una sensación a una mediación supone siempre una reacción. La *segundidad* es siempre una acción. Y lo que es más importante: toda mediación es perceptual, intelectual y corporal (lo que entendemos como el ingreso del orden estésico de la presencia). Representar es hacer presente, y toda presencia es eminentemente afectiva, pasional. De ahí el lugar protagónico del cuerpo en la *semiosis*. Toda acción, en la medida que comporta la presencia de un cuerpo, se

6 *Arisbe* es el nombre que le dio Peirce a un terreno que compró en Milford, Pennsylvania, aludiendo a un personaje de la mitología griega. Esta parcela fue lo único que logró comprar Peirce. Al morir no tenía donde ser enterrado y sus amigos financiaron el entierro.

7 Salvando todas las distancias epistémicas y teóricas este también es el camino inaugurado por Erving Goffman a partir de *Frame analysis*. El mundo de la vida cotidiana, el mundo del sentido común, en la perspectiva de Goffman –a quien leo en complicidad con Peirce– nos impulsa a partir del supuesto de que las relaciones simbólicas suponen la participación de nuestros cuerpos. Dicha participación “implica una capacidad de afectar al mundo cotidiano y de ser afectado por él” (Goffman 5). Goffman utiliza la noción de marco (*frame*), marcos de la experiencia, marcos de referencia primarios, marco teatral, y según su propia declaración lo hace desde Gregory Bateson. La perspectiva de Goffman es situacional, es decir orientada por la pregunta de cómo las personas se enfrentan a una situación actual: algo acontece a la vista de los observadores. La pregunta, diría Goffman, es: “¿Qué es lo que está pasando aquí?” (8). Sobre la perspectiva situacional el autor declara: “Doy por supuesto que las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos –al menos los sociales– y nuestra participación subjetiva en ellos; “marco” es la palabra que uso para referirme a esos elementos básicos que soy capaz de identificar. Esta es mi definición de marco. Mi expresión “análisis del marco” es un eslogan para referirme, en esos términos, al examen de la organización de la experiencia” (23).



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov. Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

abre al ejercicio *tensivo* de la experiencia. Por lo tanto, el calce pragmatista y fenomenológico estaría dado de manera casi espontánea en todo espacio de representación. No puede sino darse toda representación en términos de una acción que permita un acceso, un *choque de real*, como propone Peirce, y frente a este tipo de manifestación el cuerpo siempre activa un campo de presencia en el que incluso se presentifican las ausencias. Tenemos así un actuante que actúa para sí y sobre otros, y cuya base enunciativa no es el reducto de la mera expresión lingüística, sino su cuerpo.

Experimentar el sentido como presencia no solo explica una supuesta crisis de la idea de representación, sino que, en rigor, habla de la apertura a los otros regímenes de mediación. Por eso debemos observar que en muchos diálogos de *La Gaviota* se activan interpretantes energéticos y emocionales, y que en cada una de esas sensaciones que atesoran sus protagonistas –de Kostia a Nina, de Medvedenko a Mascha– se está concibiendo el lugar de lo posible, de lo que está por venir en el crecimiento de los signos.

### Obras citadas

- Chéjov, Antón. *Teatro completo*. Trad. Galina Tolmacheva. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Impreso.
- Fisch, Max. *Peirce, Semiotic and Pragmatism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. Impreso.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2006. Impreso.
- Houser, Nathan. Introducción. *Obra filosófica reunida. Tomo I (1867-1893)*. Charles Sanders Peirce. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. 17-39. Impreso.

- Lotman, Iuri. "Semiótica de la escena". *La semiosfera*. Vol. III. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- Marafioti, Roberto. *Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos, 2004. Impreso.
- Peirce, Charles Sanders. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Ed. Nathan Houser y Christian Kloesel. Trad. Darin McNabb. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Ponce de la Fuente, Héctor. "Cuerpo y mediación. En torno a la idea de presencia escénica". *Trayectos teóricos en semiótica*. Santiago: Universidad de Chile, 2014. 15-23. Impreso.
- . "El enunciado como discurso en acción. Una lectura de las pasiones en Roland Barthes". 2014. Inédito.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011. Impreso.
- Ransdell, Joseph. *The Meaning of Things. The Basic Ideas of C. Peirce's Semiotic*. 1992. Inédito.
- Verón, Eliseo. "La abducción fundante". *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013. 23-47. Impreso.

Fecha de recepción: 2 de mayo de 2014  
Fecha de aceptación: 2 de junio de 2014

# Las voces de otros muertos: Fantasías de exterminio en la dramaturgia chilena de temática homosexual

The Voices of Other Dead: Extermination Fantasies in Homosexual-Themed Chilean Theatre

Daniela Cápona P.

Universidad Mayor, Chile  
daniela.capona@umayor.cl

## Resumen

---

El artículo revisa la figura del exterminio como tópico recurrente en cuatro textos dramáticos chilenos que abordan la homosexualidad. La revisión pretende dilucidar las razones e implicaciones de dicha figura, proponiendo que los textos dramáticos constituyen un intento de articular una Historia nacional que incluya a la colectividad homosexual y que reconozca los episodios de persecución a los que esta ha sido sometida, develándose, a su vez, el sentido político de las prácticas corporales y las identificaciones que estas generan.

### Palabras clave:

Teatro chileno – homosexualidad – exterminio político.

## Abstract

---

This paper analyses the exterminated figure as a recurring topic in four plays on the theme of homosexuality by Chilean authors. The analysis seeks to elaborate upon the reasons and implications of this figure, and proposes that the dramatic texts constitute an effort to articulate a national history that includes the homosexual community and acknowledges the episodes of persecution it has been subjected to. In doing so, their authors expose the political meanings of bodily practices as well as the identifications which the audience generates with the characters.

### Keywords:

Chilean Theatre – Homosexuality – Political Extermination.

En las páginas siguientes se analizarán cuatro textos dramáticos chilenos que abordan la cuestión homosexual y problematizan específicamente la persecución y violencia que la comunidad gay sufrió a manos del Estado durante el siglo XX: *Loco afán* (1996), de Pedro Lemebel (adaptación de Alejandro Trejo, 2000); *La huida* (2001), de Andrés Pérez; *La manzana de Adán* (1990), de Claudia Donoso y Paz Errázuriz (adaptación de Alfredo Castro, 1990); y, *Nadie es profeta en su espejo* (1998), de Jorge Díaz<sup>1</sup>. Estos textos exponen situaciones de persecución, tortura y asesinato a hombres homosexuales, recreando instancias que podrían considerarse “de exterminio”, en tanto presentan crímenes reiterados cometidos por agentes de Estado, quienes se sirven de estructuras (sociales y arquitectónicas) destinadas especialmente a dichas agresiones.

Una breve mención merece la selección de los textos revisados, los que pertenecen a autores chilenos consagrados en la escena nacional contando con numerosos textos y espectáculos estrenados. Estas obras, desde luego, no constituyen la totalidad de la dramaturgia chilena de temática homosexual. Entre las obras que podemos enumerar que abordan la problemática de la homosexualidad<sup>2</sup>, la selección aquí presentada responde a un periodo particular, así como a una intención más o menos común de visibilización de esta identificación. Es precisamente lo reiterativo del exterminio como tema lo que nos lleva a agrupar estos textos e indagar en las estrategias de visibilización elegidas por los autores. Nuestro análisis se enfocará específicamente en la recurrencia de la figura de la eliminación masiva y sistemática, con el objetivo de dilucidar el sentido de este tópico, tomando en cuenta que el caso chileno no es el único en el que el exterminio se ve literariamente emparentado a la identificación homosexual.

Sin duda resulta llamativa la insistencia de este tópico en los textos, especialmente considerando que el corpus dramático de temática homosexual no es muy amplio en Chile. ¿Por qué esta recurrencia del “exterminio”? ¿Qué supone esa reiteración? ¿Implican las obras la denuncia de campañas de eliminación menos ficticias de lo que creemos? Aparentemente sí. Sin embargo, la insistencia con que se presenta el fantasma de la persecución parece apuntar a un fenómeno más intrincado que la simple denuncia.

La pregunta acerca de los posibles sentidos del exterminio en estos textos dramáticos se vuelve más compleja si consideramos que la existencia de las obras cumple con una doble función. En primer lugar, si reconocemos la producción literaria como corpus generado por una sociedad en su conjunto y que, por tanto, obedece a un paradigma común de percepción de la realidad, estos textos dan cuenta de la forma en que una sociedad heteronormada hace inteligible la homosexualidad. Esta afirmación, si bien aporta una mirada superficial, no deja de ser certera dentro de esa misma amplitud social detrás de los textos literarios. Una segunda función de estas textualidades se relaciona con el hecho de que las obras emergen de la propia comunidad homosexual<sup>3</sup>, aun si los autores no pretenden ser representativos de dicho grupo. Por lo tanto, su presencia en la escena chilena supondría una estrategia de construcción y visi-

1 Las fechas en paréntesis corresponden a los años de estreno de las obras. En el caso de *Loco Afán* y *La manzana de Adán* se indica también el año de publicación de los libros.

2 Entre los textos teatrales chilenos que problematizan la cuestión homosexual cabe mencionar también: *Chueca* (2006), de Amelia Bande; *Inquieto* (2009), de Ernesto Orellana; *Sangre como la mía* (2011), de Jorge Marchant Lazcano; *Tus deseos en fragmentos* (2003), de Ramón Griffiro.

3 Esta afirmación obedece al hecho de que en las cuatro obras, la subjetividad principal es la de los personajes homosexuales; personajes de clase popular localizados en una posición marginal derivada tanto de la exclusión por criterios de clase como de la disidencia a la heteronorma.

bilización de identidad para la colectividad en cuestión. Las obras, en este sentido, formarían parte de un proceso de configuración de identidad colectiva, en diálogo y en tensión con los fantasmas (acaso distópicos) del homoerotismo generados por una sociedad heteronormada. Esto último es particularmente importante de recordar: tanto los autores que visibilizan una realidad comunitaria precarizada y violentada, como la sociedad heteronormativa a la que responden (y denuncian), habitan un espacio común dominado por un mismo paradigma, el cual considera la tendencia sexual y las prácticas corporales como elementos determinantes de identidad, como rasgos suficientes para configurar una “minoría” y articular en razón de ella estrategias de identificación y de resistencia.

El crítico argentino Gabriel Giorgi plantea que desde la aparición de la homosexualidad como concepto<sup>4</sup>, esta ha generado figuraciones relativas al exterminio, a la esterilidad, al fin de linaje y a la monstruosidad. En este marco, la supuesta esterilidad de las relaciones homosexuales se suma a sustratos culturales previos (mitología judeocristiana, jerarquía implícita en el sistema sexo-género, entre otros), generando un parentesco simbólico entre homoerotismo y tendencias tanáticas<sup>5</sup>. La apuesta de Giorgi en su revisión de la narrativa argentina<sup>6</sup> es que la homosexualidad ha proporcionado a la literatura

... figuraciones de cuerpos a través de los cuales se replican retóricas, ideas, discursos en torno al exterminio, como si el cuerpo homosexual fuese una caja de resonancia de esos lenguajes –al mismo tiempo públicos y censurados, impersonales y llenos de “autoridad”– de la limpieza social y de la solución final. (*Sueños de exterminio* 11)

Esta hipótesis proporciona un punto de partida para estudiar el vínculo entre identificación homosexual y exterminio observable en los textos que nos disponemos a revisar. Si bien estos presentan similitudes con el planteamiento de Giorgi, poseen también una importante diferencia: se trata de escritos con rasgos testimoniales que relatan episodios violentos no consignados en la Historia oficial chilena. El hecho de que las obras refieran a sucesos reconocibles, sugiere un intento de reconstrucción ficcionada de la historia de las minorías sexuales en Chile que se distancia del peso metafórico que pudiese tener la misma violencia en obras de ficción.

4 El concepto de “homosexualidad” aparece en el siglo XIX, en el marco de un proceso de medicalización de los deseos y la sexualidad. Foucault identifica la publicación del artículo “Sensaciones sexuales contrarias” del neurólogo y psiquiatra Carl Friedrich Westphal como hito que señala la aparición del homosexual como categoría médica.

5 Un interesante desarrollo de este vínculo lo expone Judith Butler en su artículo “Las inversiones sexuales”. Comp. Llamas, Ricardo. *Construyendo identidades. Escritos desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI, 1995. p 9-28. Esta asociación entre homosexualidad y tendencia tanática (con los múltiples matices que implica) se observa también en numerosos textos narrativos del siglo XX. En el contexto chileno podemos citar *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso; y, *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), de Augusto D’Halmar. En Argentina, similar tendencia la observamos con claridad en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; mientras que en el contexto europeo *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, sería un buen ejemplo. En la dramaturgia norteamericana, este mismo vínculo es reiteradamente expuesto por Tennessee Williams en varios de sus textos como *De repente en el último verano* (1958), *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955) o *Un tranvía llamado deseo* (1947).

6 En el libro *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Giorgi analiza las figuraciones del cuerpo homosexual en: *La invasión* (1967), de Ricardo Piglia; *Cuerpo a cuerpo* (1979), de David Viñas; *La guerra del cerdo* (1969), de Bioy Casares; *Sebergondi retrocede* (1973), *El pibe barbudo* (2003) y *Tadeys* (1988), de Osvaldo Lamborghini; y, por último, *Vivir afuera* (1998), de Rodolfo Fogwill.

### Las obras: hitos de un teatro de temática gay en el Chile finisecular

El libro de Pedro Lemebel *Loco Afán, crónicas de un sidario*, así como la adaptación de Alejandro Trejo, abordan el tema de la homosexualidad y el VIH/sida en la década de los ochenta, en un Chile aún bajo la dictadura de Pinochet. La enfermedad, la pobreza y la marginalidad de las “locas travestis” conforman un universo colorido, lleno de hilarantes y trágicas historias. A partir de estas crónicas surge el montaje dirigido por Trejo estrenado el año 2000, cuya adaptación conserva el espíritu del libro e incluye fragmentos de otras crónicas del mismo autor.

*La Huida*, de Andrés Pérez, fue estrenada en Santiago en febrero de 2001. Corresponde al último trabajo de la compañía El Gran Circo Teatro, bajo la dirección de Pérez, quien falleció un año después. El texto aborda dos periodos de la historia nacional en los que el Estado ejerció prácticas criminales sobre los ciudadanos: la dictadura de Augusto Pinochet y el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, en el cual se persiguió violentamente a detractores políticos y también a hombres homosexuales<sup>7</sup>. Se nos muestra a una pareja de hombres en 1930, donde uno arriesga su vida para ayudar a sus amigos a escapar del país, mientras el otro traiciona a su amante por dinero. La persecución está presente a lo largo de la obra, el miedo a ser descubiertos y “fondeados”<sup>8</sup> define a los personajes a partir de una permanente vulnerabilidad desde la que surge un discurso reivindicativo que reclama el derecho a la vida y a la dignidad.

En el caso de *La manzana de Adán*, Alfredo Castro realiza una adaptación sobre los fototextos de Paz Errázuriz y Claudia Donoso. En estos, se retratan homosexuales y transexuales en un prostíbulo de Talca, lugar elegido para indagar en las imágenes y las narrativas de un “otro Chile”, externo al orden impuesto por la dictadura, el conservadurismo, y la heteronormatividad. La adaptación de Castro conserva el formato testimonial, generando un texto conformado exclusivamente por los relatos de los personajes. Los testimonios abordan en detalle situaciones de tortura y asesinato de homosexuales y transexuales, sugiriendo así la existencia de una desordenada pero efectiva política de eliminación de esta colectividad. El montaje es estrenado el 6 de junio de 1990 por la compañía Teatro La Memoria.

*Nadie es profeta en su espejo*, de Jorge Díaz adscribe a un estilo realista, de carácter íntimo, donde la acción acontece, ante todo, en las relaciones entre dos personajes que, a partir de un inesperado encuentro, se enfrentan a sus pasados personales, particularmente entretejidos con la reciente dictadura de Pinochet. Un ejecutivo cuarentón y una travesti se conocen en un bar, para dirigirse luego a casa de este último, donde se revelará que ambos personajes son antiguos conocidos que comparten un pasado de militancia política, clandestinidad, recuerdos y rivalidades.

En las cuatro obras, la cuestión de la violencia y la muerte constituyen asuntos centrales relacionados con acontecimientos reales<sup>9</sup> que, a pesar de haber tenido lugar de manera repetitiva,

7 El asesinato de homosexuales por parte de la policía política de Ibáñez es un asunto hasta el momento no verificado, ya que no se cuenta con pruebas ni documentos que lo confirmen. Se califica este acontecimiento como “mito”, dada la mencionada falta de pruebas. A pesar de ello, la tradición oral da por verdadero este episodio que, aunque no documentado, tuvo, al parecer, numerosos testigos. Algunos antecedentes de los crímenes en cuestión se relacionan con la desaparición del profesor homosexual Manuel Anabalón, quien fue detenido por fuerzas de seguridad del estado en 1932 (bajo la Presidencia provisional de Carlos Dávila, pero al amparo de leyes promulgadas por Ibáñez en su primer periodo).

8 “El fondeamiento”, forma en que se supone eran asesinados los hombres homosexuales en época de Ibáñez, consiste en fijar los pies de la víctima a un bloque de cemento o a pesadas piedras y luego arrojarle al mar.

9 Desde luego, es imposible constatar la veracidad de los acontecimientos presentados. De hecho, en algunas ocasiones

no son reconocidos como iniciativas específicamente destinadas al exterminio de la colectividad homosexual. Estas campañas coinciden con gobiernos totalitarios en los que también se lleva a cabo una feroz represión política, por lo que la persecución a las minorías sexuales suele explicarse como un “exceso” de los funcionarios policiales o militares. En cualquier caso, tanto el gobierno de Ibáñez como el de Pinochet presentaron proyectos en los que es posible identificar elementos eugenésicos, dinámicas que determinan un perfil de ciudadano ideal y otros perfiles menos aceptables hasta llegar a calificar a ciertos colectivos como indeseables o dañinos. Son justamente esos grupos los que se vieron afectados por campañas de eliminación<sup>10</sup>. Los autores coinciden en presentar la violencia política y la persecución por motivos sexuales como sucesos simultáneos, lo que sugiere que ambas violencias pueden estar relacionadas a un sistema que persigue el control de los cuerpos para alcanzar ideales de organización y “limpieza”.

En *Loco Afán*, por ejemplo, las “locas travestis” exponen una situación que conjuga exclusiones derivadas de la pobreza, la sexualidad y el sida. En términos foucaultianos, identificamos en este panorama el accionar quirúrgico de la biopolítica, que concentra en los mismos cuerpos pobreza, enfermedad y desobediencia sexual, produciendo un contexto especialmente predispuesto a la muerte. Lemebel revierte la marginalidad de dicho espacio al convertir estos relatos en un libro, objeto que circula en el mercado de la cultura, validando ese anecdotario de la periferia. *La Manzana de Adán*, por su parte, presenta una operación similar, donde el formato testimonial subraya la marginalidad de los personajes a la vez que inserta sus discursos en el circuito de la cultura. Así, los testimonios de sobrevivencia que la obra expone adquieren, a través de su circulación, una dimensión colectiva que hace que la resistencia concreta de sus protagonistas adquiera una carga simbólica y se exprese como testimonio de una comunidad. Andrés Pérez también construye en su texto un lugar para el discurso de personajes asesinados por el Estado. Echando mano al “mito” de los “fondeamientos”, el autor realiza el ejercicio de visibilizar a sujetos y discursos borrados de la Historia oficial que solo pueden ser recuperados desde la oralidad, el mito o la ficción.

Observamos que a partir de la denuncia de agresiones pasadas, los autores realizan una reapropiación del discurso en nombre de una colectividad silenciada. Aparecen en escena las voces “maricas” que en un pasado no tan lejano estuvieron impedidas de constituirse en discurso público. En este sentido, el simple hecho de visibilizar las subjetividades marginales supone un

---

podemos suponer que se trata de ficciones. Sin embargo, en todas las piezas los autores hacen referencia a periodos, lugares y prácticas que el público reconoce como frecuentes. A partir de allí es que podemos leer en estas obras la intención de los autores de reconstruir testimonios y registros borrados por la Historia oficial.

10 En el caso del gobierno de Pinochet, el principal enemigo del régimen fue la izquierda política, la cual llegó a ser referida muchas veces como “cáncer marxista”, metáfora que probablemente refuerza la necesidad de eliminación. No sucede lo mismo con otros grupos que si bien eran considerados perniciosos, no fueron atacados abiertamente; es el caso de delincuentes comunes y homosexuales, quienes fueron calificados como elementos nocivos sin que existiese una guerra declarada contra ellos. A pesar de esto, sabemos que tuvieron lugar, en los primeros años de dictadura, campañas de eliminación de delincuentes, los que eran asesinados de forma masiva en operativos considerados como de “limpieza” –término muy propio de la eugenesia– llevados a cabo a través de redadas en barrios marginales de las mayores ciudades del país. (Véase *Informe de la comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Santiago de Chile: Corporación Nacional de reparación y reconciliación 1996 –reedición–). En el caso de hombres homosexuales y mujeres transexuales, la violencia aplicada a ellos parece haber quedado al arbitrio de los agentes de Estado en tanto individuos, pues no existen documentos que señalen la homosexualidad como causa de persecución política (si bien la “sodomía” fue ilegal en Chile hasta 1999) ni documentos que consignen violaciones a los derechos humanos con móviles sexuales. Respecto al asunto, solo se cuenta con los testimonios de las víctimas, relatos que continúan considerándose aislados y se mantienen en el ámbito oral. Pareciera que estas narraciones solo pueden ser expuestas públicamente en formatos cercanos a la ficción, como lo son justamente los textos que aquí revisamos.

acto de resistencia contra uno de los mecanismos más efectivos de represión sobre las minorías sexuales: el silencio<sup>11</sup>.

Además de plantear una recuperación de la palabra, las obras coinciden en hacer constante referencia a la dictadura de Pinochet, relatando acontecimientos de la época y proponiendo una revisión del régimen dictatorial. Cabe preguntarse por qué para hablar de homosexualidad, los autores coinciden en ese marco temporal, ubicando la persecución a las minorías sexuales en posición muy cercana a la violencia política. Esto produciría una politización de esta violencia sufrida por las minorías sexuales, lo que establece una justa relación de analogía entre ambos tipos de agresión. Así, es posible vislumbrar la afirmación de que la sexualidad también es política, lo que se evidencia cuando los métodos de represión aplicados a la disidencia sexual son los mismos con que se persigue al detractor político.

Las obras coinciden también en exponer la desconfianza de la colectividad homosexual hacia la política organizada, la cual reiteradamente excluye causas de orientación sexual considerándolas ajenas a la "verdadera" política. Esto se observa claramente en el ya célebre *Manifiesto* de Lemebel, incluido en la versión teatral de Trejo:

Sospecho de esta cueca democrática, pero no me hable de proletariado, por que ser pobre y maricón es peor, hay que ser ácido para soportarlo. . . . Como la dictadura, peor que la dictadura, porque la dictadura pasa y viene la democracia, y detrasito el socialismo ¿Y entonces? ¿Qué harán con nosotros, compañero? ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano? Nos meterán en algún tren destino a ninguna parte, como el barco del general Ibáñez, donde aprendimos a nadar; pero ninguno llegó a la costa. (83-85)

Resulta llamativa la mención que hace Lemebel del "barco del General Ibáñez", mismo barco en el cual se basa la obra de Pérez. Esta "coincidencia", presente también en la obra de Castro (adaptación), nos muestra al barco como figura fantasmática de esa violencia borrada pero indeleble.

La falsa diferencia entre persecución sexual y violencia política la expresa Díaz a través del relato de Chema, quien afirma sarcásticamente no haber sido torturado, sino "curado" mediante choques eléctricos:

CHEMA. Yo sí que he sentido que se me partía la cabeza. Y, entonces, no había ninguna enfermera tierna al lado mío; sólo un funcionario aburrido que me aplicaba la corriente.

MANOLO. (*sobresaltado*) ¿Te torturaron?

CHEMA. Eso sería un título honorífico muy rentable en mi curriculum, ¿verdad? No, nada de eso. Después del 69 caí preso muchas veces. En el año 85 me pasaron de la cárcel al psiquiátrico. No soportaban que yo me paseara por las galerías como Rita Hayworth, sacándome unos larguísimos guantes negros y tirándoselos a la cara a los gendarmes. Pensaron que necesitaba electroshock y que saldría mansita y con mi virilidad recuperada. (*Nadie es profeta*).

11 La incitación al silencio constituye uno de los mecanismos de represión más efectivos aplicados sobre las minorías sexuales, históricamente invitadas a invisibilizarse para evitar sanciones tanto legales como sociales. Respecto a esto véase: De Val, Jaume. "La producción del silencio". *Reverso, Revista de estudios lesbianos, gays, bisexuales, transexuales y transgénero*. 1 (2000): 9- 15. Impreso; y Butler, Judith. "Palabra contagiosa". *Reverso, Revista de estudios lesbianos, gays, bisexuales, transexuales y transgénero*. 1 (2000): 15- 34. Impreso.

La agresión sufrida por Chema no califica como tortura, aun si es extremadamente similar a los “apremios ilegítimos” sufridos por los presos políticos en esa misma época<sup>12</sup>. El personaje narra, por lo tanto, una violencia “sin nombre”, silenciada y carente de registros, como “el barco” de los años treinta cuya existencia no se ha podido aún comprobar.

También en *La Manzana de Adán* distinguimos esta estrategia, en este caso con la denuncia directa de torturas aplicadas a homosexuales y transexuales por agentes de Estado:

KEKO – PILAR. Al chico Lucho se lo llevaron y no aparece hasta hoy día. Era dueño de una casa en la calle San Pablo. Los milicos se la incendiaron. Para el golpe estábamos con la Leyla en Valparaíso y nos llevaron a todas a un barco que había arraigado en el puerto. Nos llevaron en una camioneta. Con la vista vendada. Seis días estuve ahí, con los demás, amontonados en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz, y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. A la Tamara y a la Tila las colgaron de un cordel y las hacían girar, las hacían dar vueltas. Nos amenazaban con tirarnos al mar. Éramos como treinta homosexuales arriba del barco. Nos fueron soltando de a poco. (Castro 9)

En este fragmento se observa otra vez la incorporación de historias “maricas” a la Historia oficial, exponiéndose la similitud entre dos persecuciones con motivos diferentes. Reaparece “el barco” como imagen asociada a la persecución y asesinato. El barco también permite pensar en un destino compartido entre “maricas” y “comunistas”, todos arrojados al mar<sup>13</sup>. Aunque por razones diferentes, todos son víctimas de una misma violencia.

*La manzana de Adán* aporta otras referencias, señalando la diferencia entre un asesinato a manos de un cliente y uno a manos de militares:

KEKO – PILAR. Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, todo clavado por bayonetas. No eran cortaplumas, porque en el Instituto Médico Legal nos dijeron: “estas no son cortaplumas, son bayonetas”. A la Viviana y a la Juanita se las llevaron para el cerro San Cristóbal. Ahí aparecieron, nosotros vimos cuando las fueron a sacar del prostíbulo. “Ya”, dijeron los milicos, “ustedes dos pa’ fuera”. (Castro 9)

El detalle del cuerpo atravesado por bayonetas sugiere que al peligro cotidiano que viven las trabajadoras sexuales, se suma la acción de los militares, la cual se distingue de la violencia cotidiana por el arma usada para el asesinato. Así, la marca habitual del cortaplumas es reemplazada por la herida, más grande, de una bayoneta que deja la huella del poder militar en el cuerpo de la víctima. En este detalle se observa una sexualización de la agresión; la puñalada aparece como una penetración que connota a su vez una marca de género en el ataque; lo militar se presenta como la fuerza de una masculinidad hipertrófica, encarnada en un arma similar pero más grande, más poderosa (bayoneta) que el arma habitual de la violencia machista (cortaplumas).

12 La aplicación de descargas eléctricas en zonas sensibles del cuerpo fue una forma de tortura muy frecuente en la época.

13 En muchos casos, los cuerpos de los disidentes políticos asesinados por agentes del Estado en tiempos de Pinochet fueron arrojados al mar, lo que elimina cualquier posibilidad de encontrar esos cadáveres.

## La razón del exterminio

Tú sabes que no se los llevan a ninguna isla ¿verdad? Tú sabes que los suben a un barco y, luego, en altamar les ponen los pies en un cajón de cemento fresco, con una mordaza en la boca para que no griten... tú sabes que gritan igual...

... Tú sabes que una vez el cemento solidificado, los lanzan al mar. Y ese mar que tranquilo nos baña<sup>14</sup>, se los traga, y ahí van ellos, con sus tacos altos de cemento desatando sus mordazas, agitando sus brazos con esos pañuelos, bailando la última patita de una cueca no deseada. (Pérez 3)

Con estas palabras, Pérez reconstruye lo que pudo suceder en ese barco de los años treinta, desde el cual los homosexuales eran arrojados al mar con los pies fijos a un bloque de cemento. Como sucede en los cuatro textos revisados, los crímenes que se denuncian no son eventos aislados sino que señalan la recurrencia de actos que persiguen la eliminación de un tipo de ciudadano considerado indeseable. Si bien el relato oficial no consigna en Chile campañas de eliminación a población homosexual, consideramos que no es descabellado señalar que las prácticas criminales relatadas en estos textos dan cuenta de iniciativas que, aunque poco organizadas, fueron ejecutadas de modo repetitivo, lo que acusa cierto nivel de planificación en contextos de impunidad. Así, tanto la aplicación de electroshock sin sedación para “curar” la transexualidad, el “fondeamiento”, la tortura y el asesinato de un grupo de homosexuales en dependencias de la Armada pueden considerarse como referencias a campañas de eliminación de sujetos que se niegan a acatar la heteronorma impuesta por el poder central. Oscar Contardo, en *Raro, una historia gay de Chile*, señala que “La dictadura de Pinochet no persiguió ni reprimió de manera particular a los homosexuales. Tampoco se empeñó en un acoso policial más intenso que el que históricamente se había ejercido sobre los lugares de reunión de hombres gay” (321)<sup>15</sup>. Sin embargo, el mismo Contardo señala que la formación del segundo grupo homosexual organizado de la época (esta vez de lesbianas feministas, que se articula en 1984 con claros objetivos políticos que cuestionan el modelo patriarcal) se produce luego del asesinato de Mónica Briones, también lesbiana, muerta en confusas circunstancias<sup>16</sup>. Este caso no permite contradecir la afirmación de Contardo, pues efectivamente no hay pruebas concretas de una campaña de persecución. A pesar de ello, la muerte violenta se instala como una presencia fantasmática, cercana a la cuestión homosexual.

Por otra parte, el mismo autor comenta que el gobierno de la época sí aplica censura explícita sobre personas con aspecto sexualmente ambiguo que pudiesen ser identificadas como “travestis”. Dicha censura se produce por vía oficial, como ocurre con la eliminación de la programación

14 La frase “ese mar que tranquilo te baña” corresponde a un verso del Himno Nacional chileno. En esta cita se observa cómo un discurso oficial de la nación funciona como elemento agresivo que delimita el espacio correspondiente a la patria como territorio de pertenencia, espacio al cual no acceden los personajes homosexuales que en la obra serán asesinados y devorados por el mar como metáfora de la nación.

15 El periodista respalda esto señalando que los pocos grupos homosexuales organizados en la época no tenían filiación política partidista. Se refiere en especial al grupo Betania, colectividad de orientación religiosa compuesta por hombres de clase media alta, quienes se reunían privadamente para debatir en torno a la cuestión homosexual en la doctrina católica.

16 Nuevamente se encuentra más información en los relatos orales que en la documentación de la investigación policial, que consigna el hecho como un accidente de tránsito. Respecto a este caso véase además: Robles, Víctor Hugo. *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago: Cuarto propio y Arcis, 2008. Se recogen allí algunas de las versiones y suposiciones basadas en los fragmentados testimonios de quienes estuvieron del algún modo vinculados al caso; al respecto, se hace referencia a una golpiza propinada por un hombre con “aspecto marcial”, apuntando a crimen pasional gatillado por celos (24).

televisiva a artistas como Boy George o con la cancelación de las funciones de una compañía española de transformistas. Se mencionan también detenciones a personas cuyo vestuario andrógino podía confundirse con un impreciso concepto de travestismo. Este asunto resulta atractivo, ya que funciona como zona esclarecedora de la lógica mediante la cual el Estado de la época hace inteligible (y, por lo mismo, logra explicar) la supuesta transgresión de la homosexualidad como práctica corporal, pero sobre todo como construcción identitaria. Se castiga la indefinición del género, lo que sugiere que la homosexualidad se entiende como el tránsito imperfecto desde un género a otro, como un estado inaceptable por su inestabilidad. Es, entonces, dicha identidad en disolución la que se combate abiertamente y que se pretende eliminar tanto por la vía legal como a través de mecanismos de poder más bien difusos que funcionan de manera extraoficial.

Reaparece aquí un concepto analizado por Giorgi en su revisión de la literatura argentina: eugenesia. Fantasías de limpieza social o de pureza, eliminación de grupos considerados monstruosos, todo aquello parece operar como soporte de las escenas de tortura y asesinato que los textos comentados recrean. Más aún, los proyectos eugenésicos de algún modo explican la similitud entre los dos tipos de agresión: una con razones políticas y otra vinculada a la desobediencia sexual. Giorgi realiza la siguiente reflexión sobre el concepto del monstruo y su imaginaria relación con las sexualidades disidentes:

Un monstruo es un cuerpo único, un cuerpo extraño a todo linaje y a todo territorio, un ejemplar sin especie. Es un desborde de las reglas de lo inteligible hecho cuerpo, que transgrede al mismo tiempo reglas jurídicas y epistemológicas; escapa a la ley y a la representación, excede todo concepto y torna inútil, al mismo tiempo que inevitable, toda comparación.

Por esa cualidad excepcional el monstruo existe en una relación estrecha con fronteras territoriales, se hace visible en los confines puesto que siempre viene de "otro lugar", de un territorio desconocido y exterior. Su cuerpo, en su anomalía, despliega una frontera sobre la que se trazan en continuidad los límites de lo humano, de lo inteligible y de lo común y lo compartido: límites culturales, políticos y sexuales. (*Sueños de exterminio* 49)

La encarnación de lo monstruoso (como limítrofe e indefinible) en un cuerpo, pareciera ser justamente lo que está en juego en los textos aquí revisados. La eliminación de un segmento de la población que desobedece a una norma "incuestionable" parece relacionarse con que dicha colectividad encarna el cuerpo ininteligible o "monstruoso" (abyecto) que transgrede los límites de la ordenación social. Cobra sentido la simultaneidad con que se persigue a detractores políticos y sexuales, ambos culpables de la transgresión de un límite que establece la pertenencia a un territorio, un "nosotros", una idea de patria. Mientras el disidente político traiciona esa pertenencia con una ideología, el homosexual lo hace a través de la materialidad de sus prácticas corporales, siendo el travestismo probablemente la más visible. Así, las mismas torturas se aplican, en unos casos, para la eliminación de ideologías y, en otros, para el borramiento de cuerpos. Las agresiones son a tal punto idénticas que dejan entrever la cualidad política de los cuerpos a la vez que la dimensión material/corporal de toda ideología.

En el siguiente fragmento de *La huida* de Pérez, se reactualiza la reflexión de Giorgi respecto al cuerpo homosexual como cuerpo monstruoso (en tanto ininteligible) aduciéndose a esa misma cualidad como razón del exterminio:

SEBASTIÁN. Era raro que un hombre como usted no se hubiera casado, cuando quería se mandaba cambiar a la playa, o de vacaciones a alguna parte del país en vez de tener una familia y dedicarse a ella, usted es un egoísta. Hace lo que quiere, mientras que nosotros tenemos que ocuparnos de una casa, de unos hijos, del patio, del techo, usted no le plancha nunca una ropa a nadie, ni le hace la comida, si usted fuera una verdadera mujer como se cree, usted tendría muchas obligaciones, si usted viera a mi mujer todo lo que ella tiene que trabajar, y si fuera un verdadero hombre como yo... Usted no es ná, y como ná que es usted debiera desaparecer, igual que sus amiguitos de allá abajo, igual que todos los hueones raros de este país. Ni siquiera deberíamos entregarlos, deberíamos hacerlos desaparecer nosotros mismos, estoy seguro de que nuestro presidente se sentiría orgulloso de nosotros, aunque nunca nos lo dijera. Deberíamos hacerlo, le ahorraríamos cemento al país, ahorraríamos combustible al barco. (17)

Sebastián explica así lo que entiende por homosexual: no ser hombre ni mujer, ser nada y, por ello, merecer la muerte. Esta lógica ilustra la desestabilización que producirían las identidades sexuales periféricas justamente como resonadores de lo ininteligible.

Por otra parte, la agresión y el asesinato aparecen acompañados de un consistente sentido de la resistencia en la forma de la preservación de los afectos, la sobrevivencia y el rescate del discurso. Por tanto, podemos señalar que los textos analizados poseen un sentido doble: se trata, por un lado, de testimonios de la derrota, ya que configuran registros de represión y de muertes colectivas bastante reales; pero, por otro lado, su sola existencia supone una modesta pero concreta victoria, ya que en la presencia de estas obras se plantea la enunciación como testimonio y homenaje, como paso para construir una historia.

### Un pacto con los muertos

El vínculo entre homosexualidad y tendencia tanática no es ni novedoso ni privativo del contexto dramático chileno. Como ya se mencionó, son varias las operaciones que han generado estas asociaciones en la tradición occidental; desde el accionar de la biopolítica, las fantasías de pureza, la exaltación de la fertilidad y la virilidad, todas han contribuido a producir una afinidad problemática entre la identificación homosexual y el ambiguo espacio de lo tanático. Son diversas las posibilidades de articulación de ese vínculo y mientras ciertas asociaciones son, a todas luces, represivas, existen otras que parecen menos opresoras en su relación con los relatos en los que participan.

Si las obras revisadas articulan un discurso desde la subjetividad homosexual, es sensato preguntarse por qué se escoge privilegiar ese vínculo tan directo con la muerte. La intención de denuncia no explica del todo el fenómeno, aventuramos otra operación implicada en este afán de hacer hablar a los muertos. Giorgi plantea en un análisis de la escritura del colombiano Fernando Vallejo, la frecuente relación que tienen las figuras homosexuales en la literatura con la función de “memoriosos”, guardadores de las historias familiares:

La homosexualidad ha sido frecuentemente el lugar de una fijación “insuperable” en torno a objetos de deseo perdidos, y por lo tanto, de un cierto pacto con la muerte y con los muertos, con los ausentes. Esos cuerpos estériles, en lugar de abrazar al futuro en la forma de un niño, insisten

en el diálogo con sus muertos, con sus ancestros, y se arrojan ellos mismo al tiempo funerario del melancólico. ("El relato sin futuro" 108)

Esa afinidad simbólica con *tanatos* ubica al homosexual en diálogo privilegiado con el pasado, de modo que el ejercicio de la memoria y su preservación (tensionada por la finitud de lo que Giorgi llama "el hijo sin hijos") aparecen también como funciones específicas de estos personajes. ¿Por qué identificarse públicamente con las víctimas del exterminio? ¿Por qué presentar ese vínculo como uno determinante al momento de narrarse colectiva y públicamente? Proponemos que además de las operaciones ya mencionadas (denuncia, visibilización y politización) se intenta construir en este diálogo con los muertos una genealogía, una historia proyectada al pasado que proporcione ancestros y que encuentra en los "maricas" fondeados por Ibáñez o en las travestis atravesadas por las bayonetas, a los parientes más o menos heroicos que ni la Historia oficial ni la estructura familiar convencional provee fácilmente.

Las obras comentadas nos remiten a un momento en el que la resistencia cotidiana y concreta, aunque fundamental, se vuelve insuficiente. Los textos corresponden al instante en que esa resistencia requiere convertirse en discurso y ser rearticulada en el lenguaje de lo público y lo político. Los cuerpos maltratados, quebrados, asesinados vuelven a materializarse, pero ya no en las habitaciones secretas de la sobrevivencia cotidiana, sino en el espacio elocuente de la escena. Estas obras, por lo tanto, señalan el inicio de un proceso que reclama el derecho a la existencia y a la ciudadanía completa de los sujetos homosexuales; derecho a existir en cuerpo y en discurso, para, así, abandonar definitivamente el estatuto de subalternidad.

### Obras citadas

- Castro, Alfredo. *La manzana de Adán*. Adaptación del libro de Claudia Donoso y Paz Errázuriz. 1990. Inédito.
- Contardo, Oscar. *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta, 2011. Impreso.
- Díaz, Jorge. *Nadie es profeta en su espejo*. Buenos Aires: Ediciones digitales del Centro latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2006. Recurso electrónico.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Tomo I, La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 2006. Impreso
- Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2004. Impreso.
- . "El relato sin futuro: Homosexualidad y ficción contemporánea en América Latina". *Orientaciones. Revista de homosexualidades* 9 (2005): 93-110. Impreso.
- Lemebel, Pedro. Adaptación teatral de Alejandro Trejo. *Loco afán*. 2000. Inédito.
- . "Manifiesto". *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: Lom ediciones, 1997, 83-90. Impreso.
- Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca*. Historia del movimiento homosexual en Chile. Santiago: Cuarto propio, 2008. Impreso.

Fecha de recepción: 7 de abril de 2014  
Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2014

# Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón

Recuperating the Political Function of Theatre: Ethical-  
Political Appeals and Proposals in the Dramatic Works of  
Guillermo Calderón

**Marcela Sáiz C.**

Universidad de Chile  
msaizc@ug.uchile.cl

## Resumen

---

Este artículo tiene como objeto identificar y caracterizar las dimensiones ético-políticas presentes en la poética del dramaturgo y director chileno Guillermo Calderón. La metodología es el análisis textual de sus cinco primeras obras: *Neva*, *Clase*, *Diciembre*, *Villa + Discurso*, y algunas entrevistas al autor. Se identifican mecanismos específicos de interpelación y proposiciones a los receptores de sus obras y creadores artísticos. Se concluye que el autor realiza una recuperación de la función política del teatro mediante el desarrollo de una propuesta ética, que incluye lo político, lo que finalmente lo distingue y separa de la generación denominada post-moderna.

### Palabras clave:

Teatro – política – ética – Guillermo Calderón – posmodernidad.

## Abstract

---

This article aims to identify and characterize the ethical and political dimensions presented in the poetics of Chilean playwright and director Guillermo Calderón. The methodology is a textual analysis of five of his early works: *Neva*, *Clase (Class)*, *Diciembre (December)*, *Villa + Discurso*, as well as interviews with the author. The article identifies specific mechanisms of interpellation and propositions to the audience and to artistic creators. It concludes that this author recovers the political function of theatre through the development of an ethical proposal that includes the political, and which ultimately distinguishes and separates him from the so-called post-modern generation.

### Keywords:

Theatre – Politics – Ethics – Guillermo Calderón – Postmodernity.

Desde fines de los años noventa ha aparecido en la escena cultural de Chile un nuevo grupo de dramaturgos que, en relación a su sensibilidad frente al mundo y a la concreción teatral, comparten ciertos referentes generales: la experiencia de vivir en un período de transición política, por una parte; y la experiencia de la globalización y masificación de nuevas formas de comunicación instaladas por el sistema neoliberal, por otra. La experiencia de vivir la transición política implica asistir a un proceso de disolución de los grandes modelos político-ideológicos dominantes hasta entonces: el socialismo europeo oriental y los gobiernos militares neoliberales latinoamericanos, incluido el chileno. También, implica vivir un proceso de reorganización basado en un pragmatismo administrativo, tal como lo plantea María de la Luz Hurtado (14-5). Este pragmatismo se aleja de cualquier utopía moderna, y se transforma en una experiencia de desilusión, sobre todo en la medida en que no hay nada nuevo a lo que aspirar como colectividad o comunidad, y si lo hay, aquello es fácilmente desacreditado o negado.

En este escenario general se produce la transición en Chile, que nace desde un contexto de dictadura hacia una democracia basada en una política pragmática de consensos. Nelly Richard describe este escenario como un proceso controlado de regularización del cambio político y social, que debió hacernos transitar hacia más libertad, más justicia y bienestar, pero que forjó una pragmática del acuerdo entre redemocratización y neoliberalismo, que sobre todo nos llevó hacia más consumo (9). Este hecho reafirma, ahora a un nivel particular, la experiencia de la desilusión no solo en relación con el pasado, con lo que puedo ser y no fue, sino con el presente y el futuro, con lo que podría ser y no es, pero tampoco será.

La globalización y masificación de nuevas formas de comunicación instalada por el sistema neoliberal, ha posibilitado, según Lola Proaño, una actitud aparentemente más libre en relación a los límites trazados por una u otra teoría en los diversos campos culturales, incluido el teatro. Este proceso también ha generado la aceptación de elementos de la cultura popular en una democratización más aparente que real, que le han proporcionado al teatro una mayor amplitud de lenguajes, miradas y temas, aunque, siguiendo a Proaño, “esta actitud puede no reflejar necesariamente una idea de libertad producto de la conciencia de su madurez cultural” (63-4).

Estas circunstancias le han permitido al teatro chileno alejarse de “las condiciones de precariedad y censura” (Carvajal y Van Diest 74) propias de la dictadura y alcanzar una autonomía relativa en relación a sus funciones sociales anteriores. Al mismo tiempo, han posibilitado la reinstalación de problemáticas históricas, sociales y teatrales relacionadas con la historia, la memoria, el presente, la función del teatro, la profundidad de su relación con la realidad, sus formas de abordaje de esa realidad, entre otros.

Es en este contexto donde aparece el teatro de Guillermo Calderón, considerado uno de los dramaturgos chilenos más relevantes de las dos últimas décadas, y cuyas obras han sido ampliamente reconocidas, premiadas y presentadas tanto en Chile como en el extranjero: *Neva* (2006), *Clase* (2007), *Diciembre* (2008), *Villa + Discurso* (2011), *Beben* (2012) y *Escuela* (2013), montaje por el que acaba de recibir su cuarto Premio Altazor en 2014.



*Discurso*. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

### De lo ético y lo político

La visión política de Guillermo Calderón revincula su teatro con aquella tradición del teatro político cuyo mayor centro de influencia en Latinoamérica es el planteamiento teatral e ideológico de Bertolt Brecht. Esto, sin desconocer la existencia de otros antecedentes en Piscator o Beckett; en el propio desarrollo del Teatro Ácrata en América Latina; y en la propuesta del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, por nombrar algunos. Pero sobre todo, la propuesta de Calderón recupera y reactualiza esta función para un contexto actual marcado por la caída de los grandes relatos ideológicos, el descreimiento en ellos como posibilidades sociales de futuro, y por la desilusión y el desencanto producido por los procesos de transición a la democracia vividos en Chile y Latinoamérica. Es decir, recupera esta función para un contexto posmoderno donde el sujeto ha perdido su capacidad de organizar coherentemente su pasado y su futuro, y donde, a nivel cultural, se produce lo que Jameson llama “cúmulos de fragmentos” (46).

Esta posibilidad de reactualización de la función política se produce, justamente, al incluir una dimensión ética a la dimensión política, toda vez que esta primera dimensión apela al sujeto individual a hacerse cargo del sujeto social incluido en la segunda, y a restablecer su propia capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente que le permita un pensamiento y una acción en el mundo social. Esta unión de lo ético y lo político permite abrir la reflexión crítica sobre el presente tanto a nivel social como artístico, y sitúa a Calderón en un espacio novedoso y complejo.

Lo ético puede ser entendido como la posibilidad “de observar, de comparar, de evaluar, de escoger, de decidir, de intervenir, de romper, de optar” (Freire 97) que tienen los seres humanos frente a la realidad que se les presenta; ya que su ejercicio transforma al sujeto en un ser ético, en la medida en que le permite asumir que “[su] paso por el mundo no es algo predeterminado, preestablecido. Que [su] ‘destino’ no es un dato sino algo que necesita ser hecho y de cuya responsabilidad no puede escapar” (52). Sin embargo esta tarea que plantea Freire no es fácil de sobrellevar para el sujeto en el contexto actual donde frente a la elección “en vano buscamos reglas sólidas y confiables que nos reafirmen que. . . estaremos en lo correcto” (Bauman 27), porque nos hallamos ante una multiplicidad de reglas que “chocan y se contradicen, y cada una reclama la autoridad que las otras le niegan” (27-8). Entonces, en el contexto actual no basta con saber que existe la “posibilidad de transgredir la ética” y que al “ser persona . . . no está dado como cierto, inequívoco, irrevocable que soy o seré decente, . . . que soy y que seré justo, que respetaré a los otros” (Freire 52); sino que, además, es necesario “decidir entre diferentes grupos de reglas y diferentes autoridades que las predicán” (Bauman 28), dirimir qué reglas en conflicto obedeceremos, y asumir que “cada acto de obediencia es, y solo puede ser, un acto de desobediencia” (28). De este modo, el problema ético se vuelve un problema complejo, ya que en este contexto que “se ha descrito. . . como la crisis ética de la posmodernidad” (Bauman 24), tal como plantea Jonas, “nunca hubo tanto poder aunado a tan poca guía para usarlo [y] . . . Tenemos la mayor necesidad de sabiduría cuando menos creemos en ella” (en Bauman 24).

Lo político se puede comprender como la acción que se ejerce en el mundo como resultante de asumirse como seres éticos. Es decir, se vincula con el reconocimiento de que esta capacidad de acción es un derecho que se traduce en la responsabilidad social, que asume o no el sujeto, frente a su hacer y a su estar en el mundo que le toca vivir. Pero este derecho de acción se transforma en un mandato, ya que

A partir del momento en que los seres humanos . . . fueron creando el mundo, inventando un lenguaje con que pasaron a darle nombre a las cosas que hacían con su acción sobre el mundo, en la medida en que se fueron preparando para entender el mundo y crearon en consecuencia la necesaria comunicabilidad de lo entendido, ya no fue posible *existir* salvo estando disponible a la tensión radical y profunda entre el bien y el mal, entre la dignidad y la indignidad, entre la decencia y el impudor, entre la belleza y la fealdad del mundo. Es decir, ya no fue posible *existir* sin *asumir* el derecho o el deber de optar, de decidir, de luchar, de hacer política. (Freire 51-2)

El componente ético del teatro de Calderón aparece como una apelación constante al artista y al espectador, sobre su propia capacidad de evaluar, decidir y optar, tendiente a lograr un resultado político en este nuevo contexto, porque lo esencial es recuperar la capacidad de acción



*Discurso*. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

de los sujetos. Para esto, Calderón muestra desde *Neva* hasta *Escuela* distintas transgresiones éticas; establece preguntas para reflexionar sobre ellas; problematiza las ideas instituidas en la sociedad y en el espectador sobre la Historia y la Memoria; y niega al receptor la posibilidad de exculparse de su propia responsabilidad por sostener un orden como el neoliberal que atribuye a fuerzas ciegas o imponderables los daños que causa sobre los seres humanos. Dicho de otro modo, Calderón restituye un gran número de opciones éticas vigentes y establece otras distintas que entran a dialogar, contestar o problematizar a aquellas.

Las apelaciones que encontramos en Calderón se pueden dividir en dos grandes grupos:

1. Aquellas dirigidas en forma directa a los creadores, que abarcan tanto la pregunta por el sentido que posee hacer teatro cuando en la realidad se vive una situación de violencia, el problema de cómo abordar esta violencia desde el arte, y el dolor colectivo que esta violencia histórica provoca.
2. Aquellas dirigidas en forma directa al espectador, que se relacionan con la necesidad de redignificar el pasado y a los sujetos sociales que lo protagonizaron para recuperar la capacidad de movilización social; y también, con la reflexión sobre la posibilidad de que el sujeto individual restituya su capacidad transformadora, su libertad individual, y se asuma como un ser ético y político.

Ambas apelaciones, tanto las dirigidas a los espectadores como las orientadas a los creadores, ponen en evidencia que el teatro de Calderón concibe a ambos sujetos sociales como sujetos éticos, políticos e históricos.



*Discurso.* Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

### Primera apelación a los creadores: teatro y realidad

La primera apelación surge de la pregunta sobre “la necesidad o validez de hacer teatro en momentos de conmoción política”, tal como lo plantea Calderón en una entrevista (en Baruj *et al.*). A partir de esta pregunta “aparece inmediatamente una cuestión ética acerca de cuál es la validez de estar haciendo el amor apasionadamente si afuera están matando gente literalmente” (en Baruj *et al.*). Esta es una pregunta dirigida esencialmente al creador teatral, en la medida en que cuestiona el tipo de relación que el teatro puede o debe establecer con la realidad en la que su creación está inmersa, y se puede graficar en la contradicción final que se plantea en *Neva*: hacer teatro mientras afuera está sucediendo la matanza del domingo sangriento o dejar de hacerlo y salir a luchar.

Pero la violencia para Calderón adquiere muchas formas distintas y solapadas que sobrepasan aquellos hechos evidentemente violentos como la matanza de San Petersburgo (*Neva*), la guerra (*Diciembre*), el golpe de estado en Chile y la violación a los derechos humanos (*Villa*), o la dictadura (*Escuela*). La reiteración de la violencia ocurre porque en Latinoamérica “hay sociedades que están permanentemente en un estado pseudo-bélico. Por ejemplo, nosotros en Chile tenemos una pseudo guerra en el sur por el levantamiento mapuche que quiere recuperar sus tierras. Pero también se vive en guerra por conflictos sociales en todos nuestros países” (Calderón en Baruj *et al.*). Por lo tanto, se puede entender que la pregunta por la validez del ejercicio del teatro en contextos violentos es pertinente también hoy, y que estos contextos no son solo políticos, sino también sociales como el caso de la educación (*Clase*) o del funcionamiento de organizaciones sociales nacionales e internacionales (*Beben*).

En este sentido, el creador es apelado a observar, evaluar y decidir cómo se va a relacionar con la realidad, o, a lo menos, a preguntarse por la importancia de esta relación, sobre todo si es consciente de formar parte de un contexto donde “los problemas no tienen soluciones predefinidas, ni las encrucijadas una dirección intrínsecamente preferible [y donde] tampoco hay principios inflexibles que podamos aprender, memorizar y desplegar para escapar de situaciones que no tengan un buen desenlace” (Bauman 40-1). Esto último es lo que demuestran las obras de Calderón, donde hay una constante exposición de alternativas de solución frente a los problemas que se plantean, inclusive contradictorias, pero sin arribar nunca a una resolución definitiva.

Entonces, lo importante de la apelación no es determinar cuál es la forma de relación que el teatro debiera adoptar con la realidad, sino problematizar este hecho para avanzar en la conciencia de que la elección es fundamental. Esta elección es todavía más imperiosa en un contexto ambiguo –como en el que estamos–, propio de la sensibilidad posmoderna o de una “modernidad sin ilusiones” (Bauman 41), donde las decisiones son ambivalentes y no tienen, necesariamente, fundamentos éticos o principios rectores claros (40-2). En este sentido, la apelación es a exponer, desde este contexto, la propia elección; es decir, a asumir que “nosotros, y solo nosotros, somos responsables de nuestros actos, [y que] podemos elegir libremente, guiados tan solo por lo que consideramos digno de lograr” (Bauman 27). De este modo, la apelación es a preguntarse sobre aquello que el creador considera digno de lograr con su obra en relación con la realidad en la que se encuentra, ya sea para considerarla o no, y asumir que esa elección tiene consecuencias artísticas y sociales.

Desde esta perspectiva, la elección de Calderón es clara. Su obra establece una relación con la realidad concebida como un espacio donde la violencia y la catástrofe están presentes, y cuyo mayor representante es el modelo neoliberal que “no produce felicidad. / Produce plata para los que ya tenían plata/. . . produce una tristeza rosada. / Que es lo contrario a estar enamorada” como dice la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 87). Es una realidad donde la violencia ha estado presente históricamente en distintas instancias en que la izquierda ha sido derrotada, victimizada o desengañada, ya sea por otros o por ella misma, dejando huellas profundas en la configuración de la realidad presente, razón por la cual el dramaturgo decide problematizarla y exponerla críticamente.

## Segunda apelación a los creadores: violencia y representación

Con la elección de relacionarse con la realidad desde sus espacios de violencia, catástrofe y dolores colectivos, surge la segunda apelación directa a los creadores: cómo el arte puede abordar la violencia o la catástrofe, el dolor colectivo que provocan, y los dilemas éticos que las elecciones en este plano conllevan. En primera instancia, esta elección puede ser estética. En *Villa*, por ejemplo, se plantean distintas opciones para la reconstrucción de la Villa Grimaldi: hacer un museo que se iguale con una estética contemporánea, un museo lleno de computadores Mac e instalaciones de arte; o una reconstrucción realista de lo que fue el centro de tortura. Pero la elección estética implica una elección ética por parte del creador, ya que no solo está eligiendo una forma sino también las consecuencias que esta forma escogida conlleva. Así lo manifiesta el autor en *Villa*: “Si pones arte vas a caer en dos cosas. . . . El arte te permite poner en un

extremo, eso, alguien en la parrilla, el perro. . . *terrible*. Y en el otro extremo puedes poner una *obra* de arte, una cosa bonita. Y chuta, *triunfó la belleza*, triunfó el espíritu humano, triunfó la paz. . . (Calderón, *Teatro II* 38-9, el énfasis es mío).

Por lo tanto, la elección estética hacia lo terrible o hacia la belleza, es también y sobre todo, una elección ética no solo porque le exija tomar una decisión al creador, sino porque la construcción artística que se haga dotará de un sentido u otro a la realidad que aborda, toda vez que el arte es un instrumento que permite resignificar los contenidos que trata, "porque el arte artístico es lo que al final le da sentido a la cosa..." (Calderón, *Teatro II* 34).

Entonces, la apelación directa al creador es a tomar conciencia de su capacidad de otorgarle un sentido a la realidad y de, con esta acción, intervenir en ella. Dicho de otro modo, se apela a la conciencia sobre el hecho de que ejerce una acción política de la que debe hacerse cargo, más aún si la sociedad ha sido incapaz de dar una resolución al problema de la violencia histórica o la catástrofe en otros planos: "porque eso es tan grande que no se puede entender, no hay justicia, ya, entonces el arte hace lo que hace el arte y... ya" (Calderón, *Teatro II* 24). Siguiendo a Calderón, si bien el arte podría aportar espacios de comprensión e incluso de justicia cuando la propia sociedad, que debería hacerlo, no lo ha realizado, el artista debiera tener en cuenta que nunca puede reemplazar esos espacios. Porque aunque se reconstruya la villa, tal como ha ocurrido en Chile con Villa Grimaldi que hoy es un parque que nos recuerda lo que allí ocurrió, o se haga un museo de arte contemporáneo, como el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos inaugurado en 2010, "en la realidad, la verdad es que aquí [en el espacio histórico] no hay salvación ni nada, aquí una muere violada y cubierta con caca de perro" (Calderón, *Teatro II* 39).

En este sentido, la comprensión del arte como un instrumento de salvación para los sujetos que han vivido la violencia, es cuestionada por Calderón. Desde su poética el arte no alcanzaría esa verdad última de la realidad. Por tanto, cobra una enorme importancia la labor consciente del creador y sus elecciones, pues estas trascienden lo puramente artístico e involucran a quienes han sido protagonistas de los hechos de violencia, a quienes participan aún de ellos en el presente, y a los que se formarán una imagen sobre estos sujetos y situaciones en el futuro, marcando una posibilidad de avance o de retroceso en la conciencia que la sociedad pueda adquirir frente a estos hechos.

Desde esta perspectiva, la apelación es ética y tendiente a considerar no solo el tratamiento y el resultado artístico, sino su impacto en la sociedad:

Hay que tener respeto por la gente que pasó por la villa... 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 . . . (Calderón, *Teatro II* 35-6, énfasis en el original)

De este modo, la apelación que se plantea no busca establecer una respuesta única a la pregunta sobre cómo el arte puede o debe representar esa violencia, tal como lo evidencia el hecho de que el dramaturgo no resuelve en *Villa* qué se debe hacer con Villa Grimaldi. Lo que se busca

es integrar por medio de la problematización de las distintas opciones, la reflexión sobre la dificultad de rendir la experiencia de la violencia y el dolor en palabras, de comunicar su verdad o de re-presentarla, y desde allí reflexionar sobre la responsabilidad que implica cualquier elección artística, y asumir que esa elección es siempre política y, por lo mismo, debe ser ética.

En este sentido, la elección de Calderón es clara. Desecha el realismo teatral y su forma de relacionarse con la realidad, porque aparece como imposibilitado de abordar los espacios de violencia histórica y dolor colectivo sin hacerlas aparecer como simulacro. Y es que, tal como señala en la obra, la realidad de la violencia “es tan terrible que no se puede porque siempre va a quedar falso” (Calderón, *Teatro II* 38). Por tanto, el dramaturgo y director opta por una construcción que expone las transgresiones históricas a la ética en relación con estos temas para, desde allí, problematizar las posibilidades de solución. Esto, sin resolver las encrucijadas sino que trabajando constantemente desde la contradicción y suspendiendo la elección. En definitiva, Calderón propone, tanto al creador como al espectador, sostenerse el mayor tiempo posible en la pregunta, no arribar fácilmente a una respuesta y hacerse cargo de esas problematizaciones, ya que estas son las que permitirán a los sujetos reactivarse, al ser provocados por la tensión que plantea la reflexión ética.

### Primera apelación al espectador: redignificación de los sujetos sociales

A partir de estas dos apelaciones iniciales surge otra que se dirige directamente al espectador. En primer lugar, al histórico, que ha sufrido la violencia más que al que la ejerció, pero sobre todo al que ha heredado las narrativas surgidas de esos hechos sin ser él víctima directa de esa violencia; luego, al espectador que creyó en alguna guía ética o asumió un discurso ideológico determinado como constructor de la realidad, pero sobre todo al que desde la derrota, la desilusión o el desengaño ya no cree en ellos, y al que nació en un contexto donde la incredulidad es natural.

Esta primera apelación está ligada con la propuesta de redignificación de los sujetos sociales vinculados a la izquierda en cuanto reclama tanto su reconocimiento como parte de la historia, como la restitución de la autoridad de sus discursos y miradas dentro de la sociedad como pasos necesarios en la recuperación de su capacidad de acción<sup>1</sup>. Esto se hace, justamente, a partir de gestos redignificantes. Por una parte, se les otorga a estos sujetos sociales, a su historia y a su memoria, un espacio de representación dentro de las obras, y en este sentido se los realza como sujetos dramáticos de importancia. Y por otra, se los muestra en sus contradicciones y complejidades, alejándolos de los estereotipos que se han construido históricamente sobre ellos, humanizándolos. Pero además, se los muestra como sujetos que participan de la realidad presente. Este reconocimiento se lleva a cabo de dos modos: por un lado, exponiéndolos en un estado de inmovilidad social producto de las representaciones históricas que se han cristalizado en torno a ellos (los derrotados, las víctimas, los que se quedan atados al pasado, entre otros), y como resultado de las narrativas que han surgido a partir de su historia pasada (la narrativa

1 Para una profundización de los temas relacionados con el descarte del realismo, los sujetos sociales, representaciones e imaginarios, se puede consultar: Sáiz, Marcela: “El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas”. Tesis de Magister en Literatura. Universidad de Chile, 2013. Impreso.

del fracaso del proyecto histórico de la izquierda en 1973, y la de la decepción vinculada al proceso de transición democrática). Por otro lado, presentándolos como sujetos deseantes que luchan contra esa inmovilidad desde los discursos de la posmemoria que surgen desde un presente también complejo y contradictorio, desde donde se rebelan los más jóvenes frente a esta herencia. Y es justamente esta contradicción entre inmovilidad y deseo la que provocará la apelación ética al espectador.

La inmovilización de los sujetos sociales se expone estrechamente ligada a las posibilidades a las que estos pueden acceder. Estas posibilidades responden a las configuraciones sociales que han surgido a partir de los hechos de violencia en los que han participado y a las consecuencias de ellos, y plantean una elección paradójica en la medida en que ninguna de las opciones que se presentan es satisfactoria para su redignificación, tal como lo demuestra la dificultad para escoger una u otra en cada una de las obras. En *Neva*, hacer teatro sin vincularse con la realidad o ser parte de ella negando la posibilidad del arte. En *Diciembre*, ir a la guerra porque es un deber luchar por la Patria o huir de ella. Asumir la narrativa de la derrota y vivir en el fracaso y la amargura como lo hace el profesor de *Clase*, o aprender que la esperanza de futuro está clausurada porque la situación presente es inamovible ya que no se puede dejar “de sentir que la vida y el viaje no tienen sentido” (Calderón, *Teatro I* 134). En *Villa*, construir un museo para cristalizar y “embonitar” la memoria histórica, o reproducir la violencia terrible en un intento inútil por alcanzar la verdad de la realidad pasada (*Villa*). Vivir enojado por lo sucedido históricamente como también se plantea en *Villa* y ser panfleto, o asumir el rol pasivo de la víctima y quedarse llorando. Silenciar lo sucedido y hacer como que nada ha pasado, o recordarlo permanentemente transformando a la memoria en una condena: “he construido mi vida alrededor de un amigo muerto”, dice el profesor en *Clase* (Calderón, *Teatro I* 138). Vivir con culpa, constantemente sufriendo o sumido en la nostalgia de que “antes este país era precioso”, como se plantea en *Diciembre* (Calderón, *Teatro I* 76). Todas estas posibilidades –de las que hemos nombrado solo algunas–, surgen desde los distintos imaginarios y narrativas instituidas a partir de los cuales se ha consolidado la realidad socialmente establecida por la hegemonía política, lo que significa que cualquier elección que se haga dentro de ellas implica mantener el estado de las cosas, y que esa posibilidad de elección no es sino una paradoja práctica, una ilusión.

Paralelamente a la construcción de esta paradoja que se expone al espectador, se hace manifiesto el deseo de los sujetos por salir de esa inmovilización en el presente. En el caso de *Neva*, Masha confiesa: “Me habría gustado ser hombre. Me sentiría feliz” (Calderón, *Teatro I* 49), evidenciando su desagrado por su condición actual que no le permite realizar su deseo. “No quiero más guerra, esta es mi banderita blanca... quiero que esto pase. Que se nos pase. Para ser paz. Para dormir tranquila”, señala una de las jóvenes en *Villa* (Calderón, *Teatro II* 65); otra plantea: “no podemos estar tristes y feos toda la vida. No. No podemos ser naturaleza muerta. Tenemos que cambiar de piel. Tenemos que sacar los cachitos al sol. Necesitamos volver carita limpia y calzones nuevos” (Calderón, *Teatro II* 28). “No quiero llenarme de rabia. Quiero llenarme de paz” dice la alumna en *Clase* (Calderón, *Teatro II* 164), mientras la presidenta, en *Discurso*, se pregunta: “¿Pero cómo liberarse de esa culpa?” (Calderón, *Teatro II* 89). “Es que no puedes como museo no proponer nada y quedarte en la cosa dolorosa, colgado de la cruz como si fueras el Yeshua de Judea” (Calderón, *Teatro II* 36) se plantea en *Villa*. O, como se expone en *Discurso*:



*Discurso.* Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

... no hay que andar llorando en los rincones.  
 No vamos a dejar que nos maldigan para siempre.  
 Ni que nos echen sal en el vino navegado.  
 Porque la vida es linda y maravillosa.  
 Y quiero vivirla y disfrutarla.  
 Y también quiero que todos la disfruten. (Calderón, *Teatro II* 102)

De este modo, se muestra a los sujetos sociales en su contradicción y se evidencia el dolor que esta situación de inmovilización provoca. Este dolor se expresa en las obras como necesidad de volver a la vida o de resucitar, igualando inmovilización con muerte y capacidad de acción con vida. También se expresa como necesidad de dejar de sufrir: "Quiero viajar al fondo de la conciencia y dejar de sufrir" (Calderón, *Teatro I. Clase* 164). O como necesidad de salir: "Y una quiere crecer. Y quiere salir... Pero tengo derecho a crecer. Y ellos desde la ultratumba también tienen derecho a decir. No me olvides. Pero suéltate" (Calderón, *Teatro II. Villa* 66). O, como dice la alumna al profesor en *Clase*: "Tengo muchas ganas de salir. Sal tú también" (Calderón, *Teatro I* 155).

Volver a la vida, resucitar, dejar de sufrir y salir, todos son movimientos que expresan la necesidad de transformación de esta situación y la necesidad de activación de los sujetos sociales para lograr volver al presente, hacerse presentes en él; es decir, ser reconocidos y reintegrados y, en este sentido, redignificados. Así, la apelación al espectador es directa. Se le exponen estos sujetos sociales debatiéndose entre la inmovilidad y el deseo de salir de esa situación, en toda su humanidad vulnerable y débil, fuerte y valiente, en sus equivocaciones y aciertos, para que

los mire y los reconozca como sujetos que forman parte de una historia y, sobre todo, como partícipes del presente.

Desde ese reconocimiento, el espectador es conminado a hacerse cargo de la presencia de esos sujetos en la actualidad si es que él no es uno de ellos. Al mismo tiempo, a decidir sobre su propia condición actual, a interrogarse si, como sujeto social además de espectador, pertenece a esos sujetos que han sido cristalizados socialmente, que han sido vueltos narrativa, discurso, o a aquellos que han asumido como propias esas narrativas. Es decir, es apelado a hacerse cargo del pasado y el presente, a decidir qué hacer con el presente y con la historia, qué hacer con la memoria de ese sufrimiento colectivo, qué hacer con el dolor de la derrota y con la muerte, con la injusticia pasada y con la falta de justicia presente, con el olvido institucionalizado y el deber de memoria, entre otros. En definitiva, es apelado a activarse en alguna dirección desde una perspectiva distinta que no le permita soslayar la complejidad del problema que encierra la propuesta de restituirlos y de restituirse en su dignidad; y a asumir su propia condición de ser ético capaz de observar, evaluar, romper y optar frente a esto que se le plantea.

## Segunda apelación al espectador: el ejercicio de la libertad individual consciente

La segunda apelación al espectador busca instalar la reflexión sobre la necesidad de recuperar la capacidad transformadora, y por tanto política, pero ya no del sujeto social sino del sujeto individual. Esta segunda apelación se realiza por medio de tres propuestas fundamentales: la primera está relacionada con la adquisición de la conciencia del sufrimiento y de la inexistencia de una salvación proveniente del exterior; la segunda, con la necesidad de imaginar un futuro a partir de esa conciencia del pasado; y la tercera, con el ejercicio de la libertad individual para concretar su acción transformadora en el presente.

Estas propuestas enfrentan al espectador con disyuntivas éticas que lo tocan directamente: la primera lo apela a observar y reevaluar a partir de lo que se le expone el conocimiento reflexivo que tiene sobre sí mismo, su entorno y sus acciones; la segunda, a imaginar nuevas posibilidades; y, la tercera, a observar y reevaluar su propia condición como agente de transformación.

### 1. Primera propuesta: la conciencia individual

La propuesta relacionada con la necesidad de configuración de una conciencia personal se construye a partir de la exposición de la necesidad de “ver las cosas sin ilusión, como son de verdad” (Calderón, *Teatro I* 116), tal como manifiesta la alumna en *Clase*; ver “la verdad de la verdad de la verdad” (Calderón, *Teatro II* 66), como se plantea en *Villa*; y de ocupar todas las oportunidades para decir esa verdad: “tengo que decir ciertas verdades / Y dejar mi tono compasivo” (Calderón, *Teatro II* 74), como declara la presidenta en *Discurso*. Es decir, se propone adquirir conciencia del propio estado de autocompasión o resignación que inmoviliza el presente, y para esto se muestra la necesidad de tomar conciencia del sufrimiento por una parte, y de la inexistencia de la posibilidad de salvación desde una acción externa al propio sujeto frente a esta situación, por otra.

### 1.1 La conciencia del sufrimiento

Para ver las cosas sin ilusión, se le propone al espectador aceptar algunos hechos y asumir el dolor que esto causa. Por una parte, aceptar la derrota del proyecto de la izquierda y de los sujetos sociales que participaron o creyeron históricamente en él: “En algún momento hay que aceptar que es una derrota. No sacamos nada. No sirvió de nada. Y esa verdad es la verdad de la verdad de la verdad. . . . Hay problemas que no tienen solución. Que no tienen. . . Y la villa no tiene solución” (Calderón, *Teatro II. Villa* 65-6). Por otra, asumir que la violencia y la muerte en que se basó esa derrota transformaron los paradigmas de las relaciones sociales y a los propios sujetos de tal manera que es imposible recuperar su estado anterior: “Y yo sé que estoy parada sobre un río de sangre / Yo sé que estoy parada sobre un río. / Que nunca va a volver a ser el mismo río”, dice la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 79).

Asimismo, se le propone al espectador aceptar que estos hechos incorporaron la tristeza y la culpa en estos sujetos sociales y que se han heredado inconscientemente a partir de las narrativas que desde allí surgen: “Yo estuve ahí. / . . . En la vía chilena al socialismo. / Que, como todos saben, se transformó en la vía chilena a la tristeza / . . . Y esa tristeza fue en parte culpa mía” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 89). Y se le propone aceptar que la inmovilización de los sujetos sociales, producto de todos estos hechos, ha perpetuado hasta el presente un orden donde las transgresiones éticas cometidas no se han observado ni condenado de la forma adecuada y que, por lo tanto, se han fomentado los fatalismos quietistas de los que habla Freire: “Aquí ya nos resignamos a la sociedad de consumo. / No me pidan que ahora sea unidad popular” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 89).

En este sentido, se apela directamente al espectador a tomar conciencia del sufrimiento y de que este sufrimiento abarca tanto al pasado como al presente en el que él mismo participa y, desde allí, se lo impele a resolver qué hacer con él. “Se sufre en la vida” se dice en *Neva* (Calderón, *Teatro I* 52) y se reitera en *Clase*: “Y en la vida se sufre” (Calderón, *Teatro I* 129). Se plantea que “la vida puede ser espantosa” (Calderón, *Teatro I. Clase* 127), y luego, en *Di-ciembre*, “que la vida es espantosa” (Calderón, *Teatro I* 86). Pero esto es un hecho que será un determinismo solo si se espera que el cambio sea provocado por una acción externa al sujeto, una acción mesiánica o inclusive institucional, donde este sea salvado.

### 1.2 La conciencia de la inexistencia de salvación

Para avanzar en la configuración de una conciencia personal es necesario, además de hacerse consciente del sufrimiento, darse cuenta de que no existe una salvación ajena a la propia acción del sujeto. Para establecer esto, la posibilidad de salvación es negada constantemente al espectador en las obras de Calderón.

El arte, a pesar de su capacidad para otorgar un nuevo sentido a la realidad, no alcanza a impactarla al punto de transformarla. Esto es lo que se evidencia en *Villa*, cuando se establece que ni el museo ni la reproducción realista del cuartel son opciones reales porque “la verdad es que aquí no hay salvación ni nada” (Calderón, *Teatro II* 39). Similar conclusión se puede leer en distintos textos que plantean que lo que ha sucedido es una tragedia tan grande que “Es



*Discurso*. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

verdad. Es como para escribir una tragedia" (Calderón, *Teatro II* 47); pues "Esta historia es como para escribir una tragedia. Pero los dramaturgos no están a la altura de esta historia" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 107). Así, se evidencia que este problema no podrá ser resuelto solo desde el arte, porque "soy tan escéptica. Ni siquiera creo en el arte" (Calderón, *Teatro I* 164), como dice la alumna en *Clase*.

Tampoco la promesa de la religión católica es una posibilidad real de acceso a esta salvación: "¿Cuándo vas a volver? Prometiste que ibas a volver, pero no has vuelto", le dicen los soldados a Jorge cuando representa a Jesús crucificado en *Diciembre* (Calderón, *Teatro I* 70). Así, se remarca la inviabilidad de esta opción porque, en la realidad, el Mesías no ha vuelto y los Hombres no han sido salvados.

Tampoco son alternativas de salvación las opciones propuestas desde las representaciones sociales cristalizadas que reproducen la inmovilidad de los sujetos. La alternativa que a Jorge le propone una de las hermanas frente a la guerra, "No vuelvas a la guerra. Te voy a salvar" (Calderón, *Teatro I* 57), es descartada, pues él no cree en ella y la rechaza. La alternativa de salvación por medio de la educación también es desechada porque la educación que ofrece el profesor a la alumna en *Clase* – "Ahora yo te . . . voy a moldear. Para que aprendas a vivir" (Calderón, *Teatro I* 118) –, se propone como una "educación inmoral [que obliga] a los niños a estudiar para ser mediocres" (Calderón *Teatro II. Discurso* 100). Una educación que "es el gran crimen social de nuestros tiempos. / [Es] enseñar para distribuir la amargura" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 100); "la educación de los siervos" (Calderón, *Teatro I. Clase* 164).

La alternativa de ser salvado desde la institucionalidad política por una presidenta que "se imaginan que un día los voy a abrazar con el ala de la vida" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 74), no

solo habla de la espera pasiva de los sujetos y de su esperanza ingenua, sino de su inconciencia, porque “si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiarlo todo. Me eligieron para otra cosa. Para darse un gusto. Para ser felices un rato. Para que les amasara un pan con sabor a justicia. . . ” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 76).

De este modo, todas las alternativas se clausuran frente al espectador como caminos de transformación o de salida. Por tanto, se le propone, a partir de “esa conciencia [que] me deja ver la vida de la vida de la vida” (Calderón, *Teatro II. Discurso* 99), imaginar nuevas posibilidades que rompan esta inmovilidad.

## 2. Segunda propuesta: imaginación consciente de un futuro

La propuesta de imaginar un futuro es una apelación a amalgamar ideas, emociones y sensaciones que no sean solo un anuncio de realidad, sino que se constituyan en una realidad en sí mismas (Boal 37). Es decir, si la imaginación, como lo plantea Boal, es la memoria transformada por el deseo, la apelación es a desear transformar esa memoria, pero desde la conciencia, es decir, a reconectarse con el mundo porque “esta reconexión con el mundo es un acto de vida” (Bogart 38). La conciencia del sufrimiento, de la derrota, de la inexistencia de una salvación mesiánica o institucional, al ser un conocimiento reflexivo y crítico de uno mismo y del entorno, permite ver la vida y verse en ella; mientras la imaginación permite integrar posibilidades nuevas de futuro.

Desde esta perspectiva, la conciencia permite comprender que “hay un camino” (Calderón, *Teatro I. Clase* 116) nuevo y distinto, que la imaginación consciente permite configurar. Este camino aparece, dentro de la poética de Calderón, como un camino para renacer a la vida tal como quieren hacerlo las jóvenes de *Villa* que tienen 33 años –según se lee en la acotación inicial (Calderón, *Teatro II* 9)–, y que corresponde a la edad de Jesús al ser crucificado y muerto para luego resucitar. Y también aparece como un camino para dejar de sufrir, como se dice en *Clase*: “Y después partí a caminar, a contar que había encontrado el camino, y que era para todos. Y eso que ni siquiera tengo fe. Le contaba a la gente que en la vida se sufre . . . Que se puede dejar de sufrir, que hay un camino” (Calderón, *Teatro I* 116).

Pero la propuesta de Calderón, nuevamente, no resuelve el problema que le plantea al espectador; es decir, no establece cuáles deben ser esas imaginaciones finales que permitirán transformar la realidad, aunque le plantea la existencia de “EL CAMINO NO TOMADO” (Calderón, *Teatro II. Villa* 30). Este camino es del que se habla en *Villa* cuando se describe el museo con computadores Mac: “Y uno hace clic, menú, bajar, doble clic: clic, clic, en un ícono que dice: EL CAMINO NO TOMADO, aparece lo que su familia y sus amigos piensan que habría pasado con ella si no hubiera pasado nada. Si nunca hubiera estado en la villa” (Calderón, *Teatro II* 30). Es el camino de la conciencia dolorosa de lo que no fue: “O sea todos los sueños, las posibilidades. El camino no tomado. Ya. Entonces la idea es que la gente vea eso y entienda que eso no pudo ser. Que es una imaginación. Que eso ya nunca fue” (Calderón, *Teatro II* 30). Es un camino clausurado porque la imaginación que allí aparece no puede tener una resolución en la realidad del presente: “aparecía lo que la gente se imaginaba que podrían haber sido si la villa nunca hubiera sido. El camino no tomado” (Calderón, *Teatro II* 32), porque la violencia y el dolor existieron, y eso que pudo ser no fue.

Por lo tanto, la apelación al espectador no es a imaginar posibilidades que no se podrán concretar en el presente de la realidad, sino a imaginar, desde la conciencia del pasado y de su clausura, alternativas que integren una esperanza de futuro: "Porque tiene que haber algo mejor. / Un sistema que nos haga felices a todos", como señala la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 87-8). "Y quizás algún día lleguemos a ver el fin de los ministerios. El fin de la escuela. El fin de las clases" (Calderón, *Teatro I. Clase* 166). O simplemente, se conmina al espectador a imaginar cómo en el futuro se pueden repetir con mayor frecuencia esos simples momentos en que "hay veces que toda mi familia se ha reído al mismo tiempo. Ha habido noches tibias con viento y música que viene de lejos" (Calderón, *Teatro I. Clase* 166). O también aquellos momentos cuando "me quedo mirando el horizonte. / Desde mi casa en el lago. / . . . / Yo miro el horizonte. / Miro el agua. / Respiro. / Y siento que todo debería ser así. / . . . / Me siento feliz" (Calderón, *Teatro II. Discurso* 79).

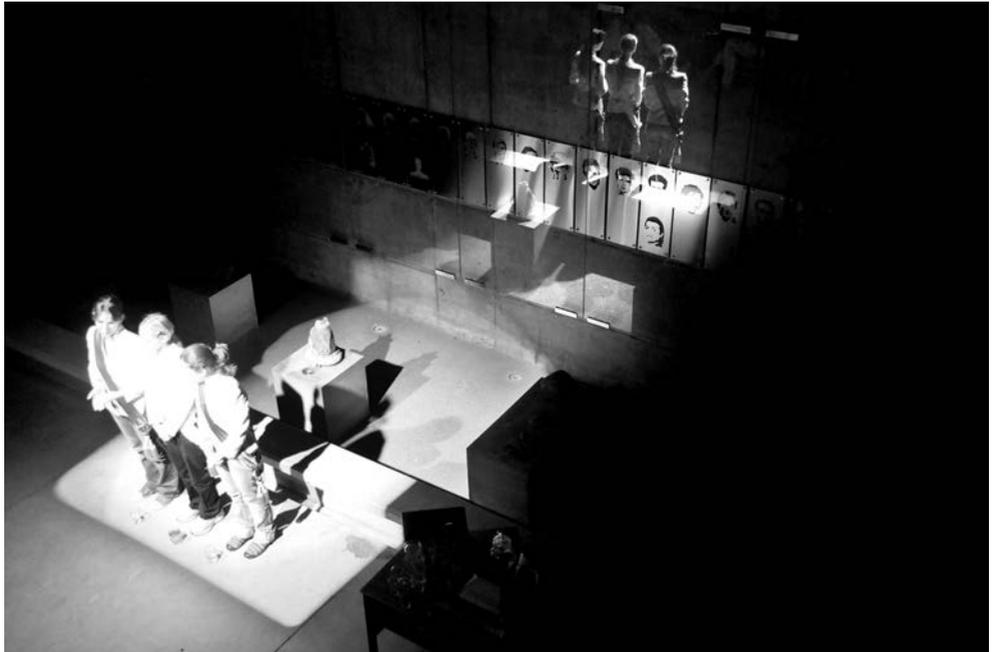
Este deseo de imaginar se plantea como un llamado a restituir la esperanza, porque, tal como plantea Freire, "la esperanza es un condimento indispensable de la experiencia histórica. Sin ella no habría Historia, sino puro determinismo. Solo hay Historia donde hay tiempo problematizado y no pre-dado" (71). De este modo, la apelación a imaginar desde la conciencia es un llamado directo a, por un lado, comprender que "la desesperanza no es una manera natural de estar siendo del ser humano, sino la distorsión de la esperanza" (71); y, por otro, luchar para disminuir esa desesperanza que inmoviliza. Es decir, el espectador es apelado, desde la contradicción y la ironía, a encontrar otra forma de estar en el mundo que, como no puede ser aquella de la esperanza porque ha existido mucha derrota y decepción, a lo menos se acerque a lo que Freire denomina estar críticamente esperanzado.

La apelación a imaginar conscientemente posibilidades de futuro, entonces, impele al espectador a problematizar el tiempo, porque "una vez desproblematizado el tiempo la llamada muerte de la Historia decreta el inmovilismo que niega al ser humano" (Freire 111), para, desde allí, avanzar en su propia reactivación como agente transformador.

### 3. Tercera propuesta: ejercer la libertad individual en la acción

La propuesta de ejercer la libertad individual implica las dos propuestas antes señaladas: adquirir una conciencia de uno mismo, del pasado y del presente; y despertar el deseo de imaginar una realidad distinta, volverse críticamente esperanzado. Es decir, adquirir lo que Freire llama "conciencia del inacabamiento", esto es, aquella conciencia que le permite al sujeto saberse inacabado y condicionado por múltiples factores que ha heredado tanto personal como socialmente, pero no determinado por ellos, porque hay una enorme "diferencia entre el inacabado que no se sabe como tal y el inacabado que histórica y socialmente logró la posibilidad de saberse inacabado" (53). El primero está determinado; el segundo, en cambio, no. Por lo tanto, sabe que puede superar su condición.

La propuesta que se le hace al espectador es que esta superación se concreta solo en la acción individual crítica, consciente y libre, porque esta acción es la que permite al sujeto enfrentarse a las clausuras planteadas, a las narrativas y representaciones sociales impuestas, e intervenir en el mundo personal y social para cambiarlo: "*nosotras* no nos hacemos ilusiones.



*Discurso*. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

Estamos despiertos al dolor. Este es el mundo en que vivimos y no lo vamos a negar. Lo vamos a habitar. Aquí vamos a construir nuestra minoría y la vamos a construir con una dignidad blanca” (Calderón, *Teatro II. Villa* 31-2). O, como señala la alumna en *Clase*: “Vamos a ser la nueva generación decepcionada de la república. Vamos a ser como tú. Pero con más risa” (Calderón, *Teatro I* 166), pues “nosotros tenemos que darnos la educación de los libres” (Calderón, *Teatro I* 164).

Se propone que son los sujetos antes inmovilizados, desde su acción libre y consciente, los que podrán revincularse con el mundo, podrán “viajar al fondo de la conciencia y dejar de sufrir” (Calderón, *Teatro I. Clase* 164), transformar el deseo de salir en una realidad, ejercer su “derecho a crecer” (Calderón, *Teatro II. Villa* 66) y su derecho a no olvidar. Todo esto, empero, desde un espacio nuevo donde habiten en equilibrio pasado y presente, memoria y vida: “No me olvides. Pero suéltate” (Calderón, *Teatro II. Villa* 66).

Junto a lo anterior, se plantea que desde esta acción libre los sujetos podrán rechazar lo que la sociedad les propone. Dos ejemplos: La alumna le dice a su profesor “no nos eduques, déjanos tranquilos” (Calderón, *Teatro I. Clase* 154). O, más notoriamente, la reflexión de Jorge frente a la disyuntiva planteada por las hermanas, cuando no huye de la guerra como propone una, ni va a luchar por la Patria como propone otra, sino que vuelve a ella por una decisión personal distinta:

Una vez me acosté con un hombre y después no pude parar. Me gustaba que me abrazaran por detrás y que todo terminara en pelea a combos. Nos contábamos secretos. . . . *Por eso vuelvo. Porque quiero volver a mi lugar. . . . Llegó un momento en que dije, este soy yo. . . . En realidad no quiero ni pelear. Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados.* (Calderón, *Teatro I. Diciembre* 109-10, el énfasis es mío)

Por lo tanto, se propone que desde esta acción libre y consciente los sujetos podrán configurarse como tales, saber quiénes son: “este soy yo” dice Jorge en *Diciembre* (Calderón, *Teatro I* 109); “Y yo soy socialista . . . . Yo me sumé al curso de la Historia . . . . Yo estoy viva . . . soy fuerte”, señala la presidenta en *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 88, 84, 96 y 109); “Soy el camino no tomado” expresa una de las jóvenes en *Villa* (Calderón, *Teatro II* 67); “Soy la Buda” afirma la alumna al final de *Clase* (Calderón, *Teatro I* 166). En consecuencia, desde esta condición podrán redefinirse en una nueva dignidad recuperada frente al mundo. Estas redefiniciones se le exponen al espectador y son múltiples, no programáticas: Jorge, en *Diciembre*, se redefine desde su condición homosexual y con esto redignifica a una parte de la sociedad como miembro de ella. Masha, en *Neva*, redignifica el pensamiento anarquista y su participación en la Historia:

Masha... es una anarquista o una proto anarquista. . . .Los anarquistas fueron de alguna forma los más idealistas en el período revolucionario ruso, pero fueron también los que podían ver anticipadamente que este proceso podía fracasar, y de hecho se transformaron en una de las primeras víctimas de la propia máquina revolucionaria. (Calderón en Baruj et al.)

La alumna, en *Clase*, redignifica no solo a los jóvenes estudiantes que “lo que quieren tener es una juventud feliz, una juventud indignada” (Calderón, *Teatro I* 163), sino también a los que desde la espiritualidad buscan un camino de conciencia y liberación que les permita otro tipo de vinculación con el mundo a través de la acción: “Estoy llena de risa. Soy puro amor. Soy la Buda. Pongo una mano en la tierra y la tierra me responde. Tengo una juventud fascinante. Yo también tengo una juventud fascinante” (Calderón, *Teatro I* 166-7).

Las jóvenes de *Villa*, por su parte, se dignifican al tiempo que redignifican a los sujetos sociales que fueron víctimas de la violencia política y a los descendientes de ellos, ya que las tres nacieron en la Villa: “¿De violación también? / Sí” (Calderón, *Teatro II. Villa* 68). También dignifican las distintas opciones de los sujetos para asumir la violencia y el dolor colectivo porque “...todos reaccionamos distinto” (Calderón, *Teatro II. Villa* 69), “... Hay mujeres que no se recuperan... hay mujeres que se organizan y construyen museos... hay mujeres que se convierten en presidenta de la república” (Calderón, *Teatro II. Villa* 70); pero también “Tengo derecho a ser homenaje” (Calderón, *Teatro II. Villa* 66) porque “alguien tenía que morirse por dentro. Alguien tenía que seguir llorando. Y esa soy yo” (Calderón, *Teatro II. Villa* 67).

En *Discurso*, la presidenta redignifica a los sujetos de izquierda desde la conciencia del sufrimiento: “Y nos dieron tan duro” (Calderón, *Teatro II* 89); pero también desde una mirada que no desconoce los errores ni las omisiones de la izquierda gobernante. Por lo mismo, los redefine en su contradicción, aunque estableciendo la distinción entre ellos y el accionar histórico de la derecha:

Recordemos que yo soy hija de la izquierda.  
Y que siempre he creído que la gente es súper buena.  
O quizás no tan buena.  
Pero por último normal tirando para buena.  
Y que el ser humano es humano.

Y que necesitamos un sistema social bueno que nos permita desplegar nuestra bondad.

...

Y no traicionamos a nadie.

Ni siquiera a la constitución.

No como *otros\**.

...

*Nosotros tenemos otra ética\*\*.*

...

Y esa es la cultura que ellos no tienen.

No saben nada.

Y tienen aviones.

Y tienen una forma cruel de pensar la vida.

Creen en la riqueza.

Creen en la hombría.

Les gusta hacer daño.

(Calderón, *Teatro II. Discurso* 90-1-2, 98; \*el énfasis en el original; \*\* mío)

Por lo tanto, lo que se le propone al espectador es un nuevo marco ético donde la restitución de la capacidad transformadora de los sujetos y el ejercicio de su acción libre debe surgir desde el reconocimiento del otro puesto en escena y de su historia, y desde la aceptación y el respeto a sus elecciones: “Esto que siento no te lo voy a imponer” (Calderón, *Teatro II. Villa* 67). Y, en este sentido, se lo apela a ejercer su propia libertad individual para romper el inmovilismo que ha ayudado a mantener un orden injusto que absorbe las transgresiones éticas en vez de condenarlas, pero a hacerlo desde esta perspectiva: “Yo soy fuerte... Y soy alegre.... Pero ustedes insisten en ser como ustedes. Sean como yo. Parézcense a mí”, plantea Calderón con ironía crítica al final de *Discurso* (Calderón, *Teatro II* 109-10). “[L]a villa debería ser como yo, flexible” (Calderón, *Teatro II* 58), dice una de las jóvenes en *Villa*.

Por lo tanto, se invita al espectador a dejar que todo su modo anterior de actuar en el mundo muera: “Deje que todo muera” (Calderón, *Teatro I. Clase* 154); a salir también de la inmovilidad: “Sal tú también” (Calderón, *Teatro I* 155); a vaciarse de todo aquello que creía para poder mirar, evaluar, decidir y optar dentro de la realidad: “Vacíate. Es como si entraras a una pieza y la encontraras vacía” (Calderón, *Teatro I* 117). Esto coincide con la experiencia del espectador al comienzo de *Clase*, cuando entra al teatro y ve llegar al profesor a la sala vacía; o cuando en *Neva* observa a los actores que llegan a un teatro vacío; o cuando escucha lo que se propone frente a Villa Grimaldi: “Yo sacaría todo. Que quede vacía” (Calderón, *Teatro II. Villa* 58). Solo desde esa condición de “vacío”, podrá imaginar soluciones posibles, simples, pero que devuelvan las ganas de estar en el mundo y en la vida:

MACARENA. Y yo voy a ir más allá. Podríamos sentarnos en círculo y tocar la guitarra enamoradas.

CARLA. Y yo voy a ir más allá. Podríamos hacer recitales de rock.

FRANCISCA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos tomar ácido lisérgico.

MACARENA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos acostarnos mirando al cielo.

- CARLA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos darnos vueltas de carnero.
- FRANCISCA. Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos correr sin ropa con los brazos abiertos gritando aaaaaaaaah.
- MACARENA. Sí. Es una página en blanco, una villa, una cancha vacía.  
(Calderón, *Teatro II*. Villa 60)

Esta apelación y las anteriores no exponen una resolución única y final en ninguna de sus proposiciones; más bien las dejan abiertas. Por tanto, se transforman en un marco ético que impele políticamente al espectador a asumir la responsabilidad de observar, evaluar y decidir. Es, finalmente, una apelación a asumir o al menos revisar críticamente, su propia responsabilidad ética y política frente al mundo, a la historia y al futuro.

Entonces, la propuesta poética de Calderón es una propuesta teatral ética y política, que vincula su teatro con la tradición del teatro político, pero a su vez integra un componente ético que busca provocar una reflexión que restituya esa potencialidad transformadora que el teatro político tuvo. En entrevista, Calderón declara: "Yo quisiera gatillar un debate para que se escribieran cartas a los diarios. Envidio a las obras que logran ese tipo de respuesta al poner temas sobre la mesa y obligar al público y a los intelectuales a posicionarse. . . . Me encantaría que el esfuerzo que hago tuviera más repercusión" (en Delgado). Este debate, no obstante, debería suscitarse de un modo nuevo, y en un nuevo contexto, donde no existe el optimismo anterior en la capacidad del teatro para transformar la sociedad: "Durante muchos años se pensaba que el teatro tenía un rol activo y era capaz de cambiar las mentes y de hacer que la gente reflexionara muy enérgicamente. De hecho, ese es el trabajo de la obra de Brecht. Había mucho optimismo con respecto a las capacidades del teatro. . ." (Calderón, en Baruj *et al.*). Para concretar este modo nuevo, es que Calderón realiza, en todos los niveles de su teatro, la problematización que permite eludir el final feliz en que se resuelve el problema: "No soporto el final feliz" (Calderón, *Teatro II*. Villa 67). Por tanto, propone finales agridulces que plantean los temas sin otorgar una salida. Un final agridulce responde al contexto posmoderno en general, así como al proceso de desilusión que ha provocado la experiencia de la transición política y de disolución de los grandes meta relatos ideológicos. Desde este espacio, Calderón busca provocar una reflexión y un posicionamiento del espectador, que le permita recomponer la coherencia de la experiencia de la temporalidad, pero desde las contradicciones. Por tanto, el objetivo es provocar su reactivación como sujeto político, porque solo los sujetos activos podrán "generar el debate y la reflexión sobre estos temas aún no resueltos de la sociedad chilena" ("Aclamada obra").

De este modo, el teatro de Calderón no solo se vincula con la tradición del teatro político, sino que también reactualiza y recupera la función política. Para esto, la vuelve operativa para un contexto histórico, social y estético actual, alejándose de su antiguo componente programático y abriendo un espacio para reexaminar las creencias e ideas: "un espacio de reflexión en esos términos y no con la expectativa de grandes aspiraciones, como la idea que el teatro pueda ser transformador. . ." (Calderón, en Baruj *et al.*). Su aspiración no es transformar la sociedad hacia un modelo determinado, sino que problematizar sus imaginarios, ideas y creencias para que ella, en este camino de recuperación de la conciencia, pueda observar, evaluar y decidir, pueda desear e imaginar y movilizarse para construir las realidades que elija y no las que han sido



*Discurso*. Dramaturgia y dirección: Guillermo Calderón. Teatro Playa, 2013. Fotografía: María Paz González.

elegidas para ella. En este contexto posmoderno y utilizando recursos posmodernos, Calderón retoma algunos valores anteriores aunque desde una nueva perspectiva, y aparece como un dramaturgo que reúne características que permiten considerarlo como un creador que, a falta de mejor nombre, podemos llamar por ahora como post posmoderno.

### Obras citadas

- "Aclamada obra Villa + Discurso llega a Valparaíso (Capital Cultural)". Prensa, *Salateatroupla.cl*. Web. 1 May. 2014
- Baruj, et al. "Ojos al mundo" *Primer certamen de jóvenes críticos en el Festival Internacional de Buenos Aires*. Web. 27 Dic. 2012.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Argentina: Siglo XXI editores, 2004. Impreso.
- Boal, Augusto. *El arco iris del deseo*. España: Alba editorial, 2004. Impreso.
- Bogart, Anne. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. España: Alba editorial, 2008. Impreso.
- Calderón, Guillermo. Neva. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría (ed.). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010, vol. 4*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 307-333. Impreso.
- . *Teatro I. Neva – Diciembre – Clase*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2012. Impreso.
- . *Teatro II. Villa-Discurso-Beben*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2012. Impreso.
- Carvajal, Fernanda y Camila Van Diest. *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990 – 2008*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009. Impreso.

- Delgado, Alejandra. "Guillermo Calderón: En el escenario, yo mando. Y ahí insisto con mis mañas". *El Martutino*. Web. 2 May. 2014
- Freire, Paulo. *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Prólogo". María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena: 1920-2010, vol. 4*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. 11-37. Impreso.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Proaño Lola. "La hibridización cultural: ¿Desaparición del teatro político-social latinoamericano?". Ed. Juan Villegas. *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine, California: Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro I, 1997. Impreso.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- Sáiz, Marcela. *El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. Tesis de Magister en Literatura, Universidad de Chile, 2014. Inédito.

Fecha de recepción: 6 de abril de 2014  
Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2014

# *Teatro x la Identidad*: la figura de las hijas apropiadas y el proceso de restitución identitaria

*Teatro x la Identidad*: the Figure of the Appropriated Daughters and the Process of Identity Restitution

María Luisa Diz

Universidad de Buenos Aires / CIS-CONICET /IDES/ AINCRIT, Argentina

ml.diz@conicet.gov.ar

## Resumen

---

Este artículo examina de qué modos tres obras que formaron parte de los ciclos de *Teatro x la Identidad* abordan las etapas atravesadas por la figura de las hijas, en relación a la duda, la búsqueda y la revelación de la verdad en torno a sus identidades. Asimismo, se observará quiénes actúan como personajes auxiliares y obstaculizadores en el proceso de restitución identitaria. Estos textos dramáticos parten de las historias reales de apropiación de tres hijas de desaparecidos, las que fueron expuestas por los medios de comunicación y que, además, fueron escritos por mujeres; con esto, parece reafirmarse la presencia del género femenino en la búsqueda de la Verdad y la Justicia en los escenarios familiar, público y político.

## Palabras clave:

*Teatro x la Identidad* – hijas – apropiación – restitución.

## Abstract

---

This article examines the ways in which three plays that formed part of a series of theatrical works titled *Teatro x la Identidad* address the different stages undertaken by the figure of the daughters, in relation to the doubt, the search and the revelation of truth regarding their identities. Also, those auxiliary personages who obstruct these characters in the process of identity restitution are observed. These dramatic texts depart from the real histories of appropriation of three daughters of desaparecidos ('the disappeared') who were exposed by mass media and, furthermore, were written by women. As such, they seem to reaffirm the presence of the female gender in the search for Truth and the Justice on the public, private and political stages.

## Keywords:

*Teatro x la Identidad* – Daughters – Appropriation – Restitution.

## Introducción

*Teatro x la Identidad* (en adelante *Txl*) es un movimiento de teatristas que se originó en Argentina en el año 2000. Concebido como uno de los “brazos artísticos” de *Abuelas de Plaza de Mayo*, tuvo como objetivo contribuir a su lucha en la búsqueda y restitución de aquellos/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as, y cuyas identidades fueron sustituidas durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

*Txl* se inscribe a sí mismo dentro del marco del teatro político, al que concibe como una herramienta socio-cultural para generar la concientización y la duda, y cuya función es actuar para no olvidar y para encontrar la verdad. En este sentido, *Txl* parece adherir a las ideas de la función social del arte y de la política vinculada a lo artístico en la obra y/o en el autor, tal como sucedía con la figura del escritor revolucionario del período de los sesenta y setenta (Gilman 57-96), en tanto obra y autor parecen quedar supeditados a los objetivos sociales y políticos del movimiento.

*Txl* parece exhibir algunas de las características que presentan las dos fases de la cultura latinoamericana de los períodos de los sesenta y de los noventa en adelante. Al mismo tiempo, parece dar cuenta del pasaje entre ambas. En algunos textos dramáticos se parte de la realidad histórica y política para producir ficción (lo que *Txl* denomina “temática directa”, es decir, obras que abordan de manera referencialmente directa el tema de la apropiación de menores); en otras, se construyen personajes ficcionales para producir un efecto de realidad. Así, se encuentran personajes representativos y oposiciones binarias (militares represores y apropiadores, e hijos/as de desaparecidos apropiados/as y Abuelas de Plaza de Mayo), del mismo modo que existen personajes ambivalentes; se observan territorios reales e inventados (el escenario aparece como tal poniendo en evidencia el artificio teatral, o bien representa un juzgado o una casa); se escenifican delirios, crímenes rituales y la sexualización de la violencia política vinculados con la tortura de los padres secuestrados y el maltrato de los/as hijos/as apropiados/as por parte de represores y apropiadores/as; se realiza una reivindicación, pero también una crítica de la revolución y de la figura del militante; y se producen sentidos fijados y unificados, pero también múltiples y ambivalentes.

En los textos dramáticos parece predominar, en tanto constelación, la exposición de la primera persona. Esto se relaciona directamente con el fenómeno del “giro subjetivo” (Sarlo 17-22) producido en el espacio público y mediático. Se expone y se produce la ficcionalización de la vida privada (Sibila 35-64) de los personajes centrales de las hijas de desaparecidos apropiadas, en relación con el proceso de indagación familiar y de construcción de las identidades. Además, quienes escribieron esos textos son mujeres. El abordaje del género femenino en las memorias de la represión política también permite dar cuenta de la ruptura de los límites entre los espacios privado y público. “La represión afectó a las mujeres en su rol familiar y de parentesco” (Jelin, “El género” 131). Esto dio lugar a la creación de organizaciones de derechos humanos cuyas denominaciones están ancladas a la primacía del vínculo familiar –Madres, Abuelas, HIJOS, entre otras–, que le otorgaron a la demanda privada y personal un sentido político. Según Jelin, “los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres” (“El género” 129), y los gestos de demandar y de preguntar aparecen como señales femeninas. Asimismo, las mujeres recuerdan más detalles, expresan sentimientos y hacen más referencias a lo íntimo, a

las relaciones internas en la familia o en la actividad pública/política. De este modo, se intentará dar cuenta de la representación de estos símbolos, gestos y afectos propios de lo femenino en las memorias del pasado reciente configurados en los textos dramáticos seleccionados para el análisis: *Esclava del alma* (2001), de Amancay Espíndola; *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen y *Nunca es tarde la verdad* (2011), de Patricia Zangaro.

Estos textos parten de las historias reales de apropiación de tres hijas de desaparecidos –Evelyn Bauer Pegoraro, Victoria Donda Pérez y Victoria Montenegro–, cuyas experiencias fueron expuestas por los medios de comunicación. Estos constructores de realidad fueron los que, primeramente, colocaron estas subjetividades en la “imaginación pública”, es decir, “en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’” (Ludmer). El objetivo del presente trabajo es examinar de qué modos estos textos abordan las etapas atravesadas por estas hijas en cuanto a la duda, la búsqueda y la revelación de la verdad en torno a sus identidades, así como también observar quiénes actúan como personajes auxiliares y obstaculizadores en el proceso de restitución identitaria.

### Acto I: la duda

El primer ciclo de *Txl* en el año 2001, tuvo el siguiente eje temático para la selección de obras: “el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los setenta y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica” (*Txl Ciclo 2001*). Las obras buscaban generar la duda sobre la identidad en aquellos jóvenes que habían nacido durante el período dictatorial, tal como se lo había propuesto por entonces *Abuelas*.

*Esclava del alma*<sup>1</sup>, de Amancay Espíndola<sup>2</sup>, está basada en el caso de Evelyn Bauer Pegoraro, hija de desaparecidos, nacida en la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada) y apropiada por el ex Marino Policarpo Luis Vázquez y su esposa Ana María Ferrá, ex personal de inteligencia de la Armada, quienes la anotaron como hija propia. La falsa partida de nacimiento fue firmada por la partera Justina Cáceres. En 1999, Vázquez reconoció que se la entregaron para “adoptar sin papeles” en 1977 mientras desempeñaba tareas en el Edificio Libertad, sede de la Armada Argentina, “porque la iban a matar” y aseguró desconocer el destino de sus padres. El matrimonio coincidió en que la llegada de Evelyn fue “un mandato divino” y “una bendición de Dios” (Martínez, “Cuando”). El caso tomó estado público, ya que sus abogados fueron los que estimularon a Evelyn a dar entrevistas en algunos medios de comunicación para instalar el tema de la inconstitucionalidad del análisis obligatorio. En el año 2001, la joven se negó a realizarse los análisis inmunogenéticos, a pesar de tener dudas acerca de su identidad, para no imputar a sus apropiadores, mientras la Corte Suprema de Justicia impuso la protección de su derecho a la intimidad. El 14 de febrero de 2008, la Justicia ordenó recoger objetos personales de su domicilio

1 La obra fue estrenada en La Trastienda, con dirección de Héctor Malamud, y el elenco estaba formado por María Figueiras, Malena Figo, Cecilia Labourt, Noemí Morelli, Raúl Rizzo, Julio López, Juan Carlos Ucello, Quique Canellas, Gabriel Galíndez, Adrián Yospe y Alejandra Aristegui.

2 Actriz, dramaturga, Licenciada en Artes Combinadas (UBA) e integrante de la Comisión Directiva de *Txl* desde el año 2008 hasta la actualidad.

con el fin de extraer muestras de ADN. El 22 de abril de ese año, el Banco Nacional de Datos Genéticos informó a la jueza federal María Servini de Cubría los resultados de los análisis que confirmaron que la joven era hija de Rubén Bauer y Susana Pegoraro, quienes habían formado parte de la organización Montoneros. En el año 2011, el juez federal Sergio Torres condenó al ex marino a catorce años de prisión y a su esposa a diez años por el delito de retención y ocultación de un menor de diez años, y falsificación de actas, de certificados de nacimiento y de DNI; y a la partera a siete años por autora del delito de falsificación ideológica de documento público (certificado de nacimiento) –supuestamente pago de dinero mediante–, retención y ocultación de un menor en calidad de partícipe necesario.

El texto se centra en la incertidumbre, las contrariedades y los conflictos personales que atraviesa el personaje de Alicia, la joven protagonista, quien tiene sospechas acerca de su identidad, pero que no se decide a realizarse los análisis de ADN por temor a lo que les pudiera llegar a suceder a sus apropiadores –un militar y su esposa– si se confirma la verdad acerca de su condición y, por tanto, de su identidad. El epígrafe del texto de *Esclava* presenta el conflicto que aborda la obra: “Es la historia de Alicia, niña sustraída y apropiada, buscando dentro de sí el camino hacia su identidad. Una decisión que no será fácil de transitar, en primer lugar por ser esclava del afecto hacia sus apropiadores y además porque, al ser mayor de veintiún años, la decisión depende solo de ella” (Espíndola 222).

En la primera escena, aparece un personaje denominado en el texto como Mujer Joven, quien da a luz a un bebé que luego es sustraído por dos hombres uniformados. La imagen de esta mujer ronda a la protagonista a lo largo de la obra, quien cree que solo ella la puede ver. De este modo, parece reproducirse la representación de los desaparecidos como “fantasmas” –por su condición fronteriza entre la vida y la muerte. En una de las escenas, Alicia intenta expresar su duda, que se le manifiesta de manera confusa, a través de un lenguaje corporal:

**ALICIA.** (Mirando a la Mujer Joven): . . . Estoy mareada. Hace rato que vengo viendo...sintiendo...(229)

Lo corporal y lo genético se ponen de relieve para dar cuenta de la identidad en su dimensión biológica y de la duda en torno a ella, que también se expresa en las sensaciones de la protagonista. Duda que posteriormente será corroborada a través de un análisis de ADN.

En otra escena Alicia se encuentra en una sesión con su terapeuta, con quien mantiene el siguiente diálogo:

**ALICIA.** ¿Qué es el ADN? Me lo explicaron veinte veces y no termino de entender. ¿Qué es lo que se analiza, qué es lo que se “ve” en esa gota de sangre, en un pelo, en un pedazo de piel? No entiendo. Quiero decir que sí, sí, sí lo entiendo, me lo explicaron, pero no me entra en la cabeza. ¿Cómo puede ser que, en las uñas, en la sangre, haya señales...?

**TERAPEUTA.** . . . Tu cuerpo conoció a tu mamá y tiene memoria y anotó cómo era la sangre de tu mamá, el calor de la sangre, cómo eran sus venas, su corazón, sus uñas, su pelo, el color de su piel, el timbre de su voz, el color de los ojos de tu papá, la manera de caminar de tu abuela. Todo está escrito en tu cuerpo, Alicia. (235)

En este sentido, parece representarse la existencia de una “memoria corporal” que guarda el registro de los detalles biológicos y hereditarios, que funcionarían como indicios para despertar la duda y emprender la búsqueda hacia el descubrimiento de la filiación e identidad verdaderas. Según Rodulfo, existe una extraña memoria de los primeros momentos de vida, luego de la separación del cuerpo materno, que se caracteriza por una extraña escritura que es marca de cuerpo, cicatrices, heridas, marcas que el apropiado llevará a costas sin poder dar cuenta en qué tiempos y en qué espacios se han producido (95).

*Vic y Vic* (2007)<sup>3</sup>, de Erika Halvorsen<sup>4</sup>, está basada en la historia de Victoria Donda Pérez y narrada desde su amistad con Victoria Grigera, ambas hijas de desaparecidos. Se conocieron en 1998 militando en la agrupación “Venceremos” de la Facultad de Derecho, sin saber que Donda era apropiada y que había nacido en la ESMA, probablemente cuando el padre de Grigera, médico y militante de Montoneros, estuvo allí detenido. Donda había sido entregada al ex prefecto Juan Antonio Azic y su esposa por parte de su tío, el Teniente de Navío Adolfo Miguel Donda Tigel, perteneciente al grupo de tareas de la ESMA, quien además fue el responsable de la detención de su hermano y cuñada, y el apropiador de su otra sobrina, es decir, de los padres y de la hermana de Donda. La obra reconstruye el proceso de descubrimiento de la condición de hija de desaparecidos apropiada y de restitución identitaria atravesado por Donda. En el 2003, fue contactada por *Abuelas*, debido a una denuncia recibida sobre el caso, que estaba siendo investigado por la agrupación H.I.J.O.S., acerca de una niña que había sido anotada como hija propia por un miembro de las fuerzas de seguridad que había actuado en la ESMA durante la última dictadura militar, y le comunicaron la posibilidad de que esa niña fuera ella. Sin embargo, Donda tuvo reticencias para hacerse el examen de ADN por el sentimiento de culpa que le generaba la posibilidad de que sus apropiadores fueran encarcelados al confirmarse que había sido apropiada por ellos. Luego de tomar la decisión de realizarse el estudio genético que estableció su verdadera identidad en el 2004, siendo la primera “hermana” recuperada por H.I.J.O.S. y la nieta N° 78 encontrada por *Abuelas*, su apropiador fue detenido y el 26 de octubre de 2011 fue condenado a cadena perpetua, junto a otros represores imputados en la Megacausa ESMA. Antes de conocer su identidad, Donda militaba en el movimiento de derechos humanos y en política<sup>5</sup>. En el año 2009, presentó su libro titulado *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, donde cuenta su propia historia.

En *Vic y Vic*, Victoria Grigera, quien además es actriz, personifica a Victoria Donda (Vicky D, en la obra) junto a la actriz Melina Petriella quien a su vez interpreta a Grigera (Vicky G, en la obra). Las actrices se encuentran sentadas una al lado de la otra en unas butacas altas, vestidas con poleras de color blanco y pantalones negros, colores que predominan en la puesta, generando los sentidos de tiempo pasado y de “copia”. La iluminación hace que se proyecten sobre la pared de fondo sus sombras, acentuando ese efecto de “dobles” configurado por el intercambio de roles y el título de la obra. Ambas actrices dialogan entre sí y se dirigen al público; por momentos,

3 La obra fue estrenada en The cavern, con dirección de Eugenia Levín, y elenco formado por Melina Petriella y Victoria Grigera.

4 Licenciada en Dirección Escénica (IUNA), dramaturga y coach actoral en cine, teatro y TV.

5 En el 2006 fue electa concejal en la municipalidad de Avellaneda y en el 2007 diputada nacional por la Provincia de Buenos Aires, por el Frente para la Victoria -una alianza electoral de orientación peronista fundada en 2003 para impulsar las candidaturas presidenciales de Néstor y Cristina Kirchner-, partido que abandonó en el 2008 por diferencias político-ideológicas.

con gestos que buscan su complicidad; en otros, saliéndose de sus personajes con correcciones de una hacia la otra con respecto a lo que enuncia o al modo en que lo hace; y, también, con autorreflexiones sobre lo dicho en la puesta o en el pasado, produciendo cierta sensación de espontaneidad. En este intercambio parece representarse el deseo humano y el reconocimiento en la escucha de la propia historia de vida narrada por el otro/la otra, que tiene su más explícita figura en el carácter narrativo de la amistad femenina (Cavareo 58). A fin de evidenciar para el público la construcción de los personajes, cada una lleva pegado en su polera un cartel de color negro con el nombre del personaje que interpreta en letra cursiva de color blanco, con una caligrafía que se asemeja a la de los niños cuando aprenden a escribir sus nombres: el de Grigera dice "Analía", el nombre de Donda antes de saber que era apropiada, y el de Petriella, "Vicky".

En este caso predomina el "nivel performático de la representación", en tanto se encarnan los personajes de la historia del otro (Brownell 5). Esto ocurre de manera similar en el film *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, donde la reconstrucción de su historia personal es representada por la actriz Analía Couceyro, mientras Carri actúa como directora de su propia película. Así, establecen "un claro juego de identidades oblicuas que, en definitiva, opera objetivando la situación de búsqueda" (Verzero, "Estrategias" 10) de la historia de los padres para la construcción de una parte de sí mismos, eje central en los documentales de los/las hijos/as. En *Los Rubios*, el yo se desdobra produciendo como resultado "un yo de autoría diseminada" (Amado 189) como consecuencia del intercambio de identidades, que se relaciona con el juego de roles de los niños. Esta práctica de desdoblamiento parece operar también en *Vic y Vic* como un procedimiento de distanciamiento que posibilita la objetivación del yo, con el fin de generar un efecto de reflexión y crítica en la puesta en escena de los testimonios sobre las búsquedas de las historias familiares para poder construir las historias e identidades personales. En una de las primeras escenas, Vicky D y Vicky G cuentan cómo se conocieron:

**VICKY D.** Nosotras dos no teníamos mucho en común... Empezamos a contarnos que en nuestras casas reinaba cierta preocupación por nuestra nueva actividad: "la militancia".

**VICKY G.** Preocupaciones distintas, ¿no? En mi caso era lógico que mi mamá tuviera miedo, le parecía peligroso, no le gustaban las marchas, se le removían un montón de cosas.

**VICKY D.** En mi caso no quería que descuidara los estudios, le parecía una pérdida de tiempo... A mi... papá. (305-306)

En este caso, a diferencia de *Esclava del alma*, la ideología política incompatible entre Victoria Donda y su apropiador sería luego uno de los indicios para poner en duda, a la vez que para restituir su identidad, como hija de militantes políticos.

*Nunca es tarde la verdad* (2011), de Patricia Zangaro<sup>6</sup>, es una charla pública de Cecilia Rossetto<sup>7</sup> con Victoria Montenegro y Juan Pablo Mantello, ambos hijos de desaparecidos, realizada en el Teatro Sha. En esta charla se destaca la historia de Victoria Montenegro, la que en ese mismo año 2011 hizo pública en algunos medios masivos de comunicación. Los padres de Victoria eran

6 Dramaturga egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD).

7 Cantante y actriz. Su primer marido fue secuestrado en el centro clandestino de detención El Vesubio y desaparecido por la última dictadura militar argentina.

militantes de la Juventud Peronista y luego del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en Salta. Escapando del Operativo Independencia viajaron a Buenos Aires y se instalaron en Boulogne, una localidad de la provincia de Buenos Aires. A los pocos días de haber nacido, sus padres fueron asesinados en un operativo dirigido por el Coronel Herman Antonio Tetzlaff, que había sido jefe de inteligencia del centro clandestino de detención El Vesubio. Victoria estuvo al cuidado de unas monjas en la comisaría de San Martín, una ciudad del Gran Buenos Aires, hasta que fue apropiada meses después por el coronel y su esposa, quienes la adoptaron en forma ilegal como María Sol Tetzlaff Eduartes. En 1988, *Abuelas* inició una denuncia y el juez Marquevich, al frente de la causa, ordenó la realización del examen de ADN que dio como resultado un 99% de probabilidad de que tuviera un parentesco con el grupo familiar Torres-Montenegro. En aquel momento, Victoria sintió terror al enterarse que era “hija de la subversión” –como le había advertido su apropiador– y no aceptaba los resultados del análisis porque sostenía –tal como él le había inculcado– que el Banco Nacional de Datos Genéticos era manejado por *Abuelas* y que ellas inventaron esa causa contra él. Victoria estaba convencida de que el coronel y su esposa eran sus padres biológicos. Mientras tanto, el fiscal de Casación Romero Victorica le adelantaba los avances de la causa a su amigo, el Coronel Tetzlaff, para evitar su juzgamiento y encarcelamiento. No obstante, al conocerse la verdadera filiación de Victoria, su apropiador le contó que él y su esposa no eran sus padres biológicos, que como el país estaba en “guerra” y sus padres eran “subversivos” fueron considerados “enemigos” y los había abatido. A ella la habían adoptado “por su bien”, ya que la “subversión” dañaba a la familia que era el núcleo vital de una sociedad sana. Por entonces, Victoria le manifestaba a su apropiador que lo comprendía, le agradecía lo que había hecho por ella y que, a pesar del resultado, se iba a quedar con él. Luego de un largo proceso de información y maduración en la que Victoria fue recuperando su identidad y se reencontró con parte de su familia biológica en Salta, en el año 2011, declaró en contra de su apropiador –quien luego falleció– en la causa sobre el plan sistemático de apropiación de los hijos de desaparecidos y denunció al fiscal Romero Victorica por filtrarle información a su apropiador. En el año 2012, el Equipo Argentino de Antropología Forense halló e identificó los restos de su padre, víctima de los “vuelos de la muerte”. En ese mismo año, Victoria fue elegida Secretaria de Derechos Humanos de *Kolina* (Corriente de Liberación Nacional), una agrupación política fundada en 2010 y dirigida por Alicia Kirchner, Ministra de Desarrollo Social de la Nación.

En esta obra predomina el “nivel performático del testimonio”, en tanto Victoria narra su historia en primera persona y se dirige al público (Brownell 5). De manera similar a la obra autobiográfica *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, donde seis actores intentan reconstruir la juventud de sus padres en los años setenta para construir sus identidades, “la primera persona se vincula con un actor que no representa a un personaje, sino que actúa como sí mismo . . . . A través de estrategias como esta se intenta borrar el artificio, produciendo sentidos a partir de la presentificación de este actor/performer y la exposición de su mundo privado a través de acciones” (Verzero, “Lola” 2-3).

A medida que transcurre la obra, Victoria cuenta cómo empezó a dudar de su identidad:

...Herman, mi apropiador, era un alemán rubio de dos metros y ciento cuarenta kilos... Y yo con esta estatura, y la trompa negra del Toti, como le decían a papá... Era claro que algo no encajaba . . . . Aunque mis apropiadores me ocultaron mi historia yo siempre sentí que algo me faltaba.

Cuando era chiquita tenía la costumbre de mirar las estrellas. Y le preguntaba a Mary [la apropiadora]: ¿A quién tengo yo en el cielo? Mary siempre se ponía muy nerviosa ante mis preguntas. Se violentaba. Era como si me tuviera miedo. La noche era, especialmente, el momento en el que yo intuía la presencia de esa verdad oculta. Solíamos jugar a las cartas en el departamento de Lugano y, muy a menudo, a la medianoche, yo preguntaba: “Mamá, ¿a qué hora nací?” Mary siempre me respondía que había nacido al mediodía ... Cuando aparecí, supe que había venido al mundo a la medianoche, exactamente a las 0.45 del 31 de enero de 1976. (Zangaro 451)

Según Rodolfo, en el caso de los menores apropiados, “la pérdida del objeto (madre) conlleva una pérdida del sujeto (hijo)” (94). No solo los han separado del cuerpo materno, sino que además se les ha ocultado y negado la verdad sobre sus orígenes y, por lo tanto, la posibilidad de escribir sus propias historias, lo que les provoca una catástrofe psíquica. No obstante, la “memoria del escamoteo de la verdad de un suceso cuando una persona tenía pocos días de vida” reside bajo otras formas, en esa “extraña memoria” como “marca de cuerpo”, o como alteraciones físicas y/o psíquicas, inclusive en diversos descendientes (96).

En las tres historias, salvo en *Vic y Vic* en una primera instancia, se reitera casi simétricamente la manifestación de la duda identitaria a nivel corporal por parte de los personajes centrales femeninos. Esta sospecha aparece en la incompatibilidad de rasgos físicos con sus apropiadores, y en el plano de las sensaciones o intuiciones. Estos síntomas, indicios y evidencias corporales y sensitivas, junto con la diferencia de intereses entre las hijas apropiadas y sus apropiadores –como en el caso de *Vic y Vic*–, la sobreprotección y la subordinación afectiva de las hijas, constituyen algunas de las observaciones acerca del modo en que los “nietos” han sospechado de su origen truncado y confuso. Gracias al trabajo institucional de *Abuelas*, estas observaciones han sido sistematizadas en informes y puestas en circulación pública.

## Acto II: la búsqueda

En *Esclava del alma*, el personaje de Alicia se manifiesta decidido a realizarse el examen de ADN para resolver su duda identitaria, hasta que sus apropiadores reciben una orden de allanamiento y de arresto por parte de un juez por la supuesta apropiación. La orden es entregada con un gesto de complicidad por los dos hombres uniformados que aparecían en la primera escena como los responsables de la sustracción de Alicia cuando era recién nacida. Además, el juez solicita la realización del examen como prueba del delito de sustracción y apropiación. Los personajes de los apropiadores, de los dos hombres uniformados –quienes van a custodiar y controlar a Alicia durante el presidio de aquéllos– y de los abogados –quienes presionan a la joven a exponerse en los medios de comunicación para que la Justicia no la obligue a hacerse el examen de ADN, a fin de que sus apropiadores puedan salir en libertad–, serán los que obstaculicen la búsqueda de Alicia hacia su verdadera identidad.

Antes de ser esposados, el Militar y su mujer se dirigen a Alicia:

**MILITAR.** Vos sos mi hija. No te olvides de eso.

**MUJER.** Ya va a pasar todo. Todo se va a solucionar, no te olvides en ningún momento que somos

tus padres y te queremos mucho.

**MILITAR.** No hagas nada sin consultar antes. ¡Nada! ¿Oíste, Alicia? ¡Nada!

...

**HOMBRE I.** Conviene que no hables con nadie, tus padres saben que con nosotros estás bien.

...

**ALICIA.** No quiero que la Justicia me obligue, quiero decidir yo. No es fácil para mí. No creo que sea fácil para nadie que esté en mi lugar.

**ABOGADO.** La Justicia está obligando compulsivamente a Alicia a hacerse el ADN. Nosotros hemos presentado un recurso extraordinario ante la Corte Suprema porque ya es mayor de edad, cumplió los 21 y la tutoría del Estado se extingue con la mayoría de edad. (231)

El control de los vínculos de Alicia con su novio y con su terapeuta, por parte del Militar y su esposa –para los que su círculo social debe circunscribirse solo a sus “amigos” de las fuerzas y de la iglesia– se expresa en las siguientes órdenes, amenazas y respuestas terminantes hacia ella:

**ALICIA.** (*Enfrentándolo*) Necesito hablar con alguien de todo lo que me está pasando.

**MILITAR.** (*Enojado*) ¿Hablar con quién? ¿Ir a dónde? ¿A quién querés contarle las cosas que nos pasan? Esas ideas te las mete en la cabeza ese noviecito que te elegiste. No quiero que vayas a ningún lado. Y quiero que dejes de ver a ese pibe también. (*Alicia asiente*). Hay que vivir como si nada hubiera pasado. ¿Entendés lo que te digo, Alicita? Hablá con mis amigos, ellos te van a decir lo que tenés que hacer.

**ALICIA.** Sí. (*Mira a la Mujer Joven. Va hacia la Mujer*). Papá no quiere que haga terapia.

**MUJER.** Tiene razón. Esa gente quiere que hables, que digas algo para enredarte. Si querés hablar, hablá con los amigos, un cura responsable que ellos te indiquen, no sé. (*Alicia besa a la Mujer*). Tené cuidado, Alicia. (*Alicia mira a la Mujer Joven que ronda*). (231)

Los personajes del novio de Alicia y de su terapeuta serán quienes la auxiliarán para que continúe en la búsqueda de su identidad.

**NOVIO.** Tu mamá. ¡Tu mamá te tuvo! (*Abrazándola*). No te olvides que ella no te abandonó. Te quitaron de ella.

...

**TERAPEUTA.** Nadie debería obligarte a nada, lo que tenés que saber es que ahora conocés más de tu historia. (*Alicia mira a la Mujer Joven*). Estás a mitad de camino. ¿Creés que no te podés decidir porque los estás protegiendo? (*Alicia no contesta*) ¿Y tu derecho a saber la verdad? (*Alicia no contesta*) Todos tenemos derecho a saber la verdad. (234)

En *Vic y Vic*, un hombre y su amiga Vicky G, además de *Abuelas* e H.I.J.O.S, serán los personajes que colaboran para que Vicky D recupere su identidad. Así lo cuentan ambas:

**VICKY D.** En una actividad, en el docke, en una asamblea barrial, después del 20 de diciembre, ¿se acuerdan? Bueno, yo me anoté como oradora y, cuando me llamaron por el megáfono, con nombre y apellido, un señor se me acercó y me preguntó qué era yo de Azic, yo le dije “la hija”,

él se quedó mirándome y se fue... ese señor fue el que denunció mi caso en Abuelas.

**VICKY G.** La comisión "Hermanos", de HIJOS, había comenzado la investigación, junto a Abuelas para encontrar la identidad de "Analía".

**VICKY D.** Coincidió con que yo llamé a Abuelas para pedir contención psicológica, porque como mi papá se había querido suicidar...

**VICKY G.** ¡Y coincidió con que yo volví a Buenos Aires y me puse a colaborar en el caso! ... Ahora teníamos "algo" en común. No solo éramos las dos HIJAS, sino que seguramente nuestros viejos habían estado juntos en la ESMA. (311)

Sin embargo, la culpa y el miedo son los dos obstáculos para que Vicky D se demore en tomar la decisión de realizarse el análisis de ADN.

**VICKY G.** Tardó varios meses en animarse a hacer el análisis.

**VICKY D.** Me daba culpa por mis padres.

**VICKY G.** ¡Léase "por quienes me criaron"!

**VICKY D.** La decisión la tomé cuando fui a la ESMA por primera vez.

**VICKY G.** Entramos con HIJOS a dejar claveles rojos como homenaje a los torturados y asesinados en ese lugar.

**VICKY D.** Cuando llegué a la puerta me di cuenta que había nacido ahí, pero no estaba segura de quién era hija. En ese momento vi a una chica embarazada, le miré la panza... Fue emocionante, pero a la vez fue triste. Pensaba en mi mamá: "Esta mina tuvo tantos ovarios para quedar embarazada, seguir peleando por la misma sociedad por la que peleo yo, bancarse la tortura para que yo pueda nacer y yo soy una cagona que ni siquiera puedo ir a sacarme un poco de sangre". Sentí que no era digna de los padres que había tenido. . . . Unos meses después fui a hacerme el análisis. (314)

El personaje de Vicky D, de manera similar al personaje de Alicia en *Esclava del alma*, sostiene: "Que no se tome en cuenta la prueba de ADN en el juicio contra los que te criaron. Porque es como que tenés que decidir vos si querés que los tipos que te criaron vayan presos o no. . . . A uno le da miedo quedarse solo, si le hacés mal a los que te quieren... Te quedás solo" (316).

La construcción del "mito del amor mutuo entre el apropiador y el apropiado" (Pelento 86) por parte de los militares para justificar el delito de apropiación, fue funcional a varios objetivos: para borrar lo inadmisibles –el robo del menor, de su identidad y la convivencia con los asesinos de sus padres–; para volver inocente a los hechos –el "amor" y la "salvación" en lugar de la "apropiación"–, como sucede en los casos de los personajes de Alicia y Vicky D, a quienes se les oculta su condición de apropiadas, y se las sobreprotege afectivamente generándoles un sentimiento de culpa; o bien, no se les niega que los padres hayan sido asesinados y que quienes se les presentan como padres hayan sido usurpadores, pero se desestiman las diferencias mediante el acto de amor, como en el caso de Victoria Montenegro, cuyo apropiador le confesó que mató a sus padres y se apropió de ella "por su bien". Esto remite al discurso social de la "infancia pobre y abandonada" que fue tomado por el relato militar para justificar la apropiación sistemática de menores por "la vida moral desordenada" y "los hogares subversivos" (Villalta 143). Ese relato reivindicatorio de la "salvación" de la Nación y de su "célula

básica”, la familia, de la “subversión” en los años setenta (Filc 33-60), sostenía que la salud y normalidad de la misma dependían de la transmisión de padres a hijos de los valores, creencias e ideas cristianas y occidentales.

En *Nunca es tarde la verdad*, un juez y *Abuelas* son los personajes que ayudan a Victoria Montenegro a encontrar su verdadera filiación e identidad, mientras que otro juez y ella misma constituyen los obstáculos. El juez que le filtraba información de la causa a su apropiador y la ideología militar inculcada por él le impiden a Victoria emprender la búsqueda.

... La primera vez que acompañé a Herman a un juzgado, cuando tendría nueve años, y el juez diciéndole que las “viejas” habían empezado a molestar. El día que me plantea que había un juez montonero que quería que me sacaran sangre para compararla con el Banco Genético, que según él manejaban las Abuelas, que eran las que inventaban toda esa causa contra él. “Seguro que te van a decir que sos hija de la subversión –me advertía– y van a querer venir y sacarte de casa”. Y yo que le decía que fuera cual fuera el resultado me iba a quedar con él. Y él que me agradecía diciendo que no esperaba otra cosa de mí. Y finalmente el llamado del juez Marquevich para informarme cuál era mi verdadera familia, y yo sintiendo terror, porque entonces era hija de la subversión, como me advirtiera Herman. (452)

Según Da Silva Catela, la apropiación, entendida como “herramienta política” –en tanto se convirtió a los menores en soportes de mensajes políticos y se los utilizó como símbolos para destruir al “otro” mediante el asesinato de sus identidades y la imposición de otras–, se inscribe en la lógica de un sistema de creencias compartido culturalmente en la Argentina de los años setenta que pone en relación y tensión lo natural (biológico, sangre) y lo cultural (educación) (130-131). De este modo, existía la idea de que a estos menores, considerados “impuros políticamente”, había que arrancarlos de su origen sanguíneo para volverlos “puros” mediante una educación y cultura diferentes.

En este sentido, la búsqueda identitaria se ve principalmente obstaculizada por los personajes de los apropiadores y su ideología, sus maltratos y mentiras impartidos hacia sus hijas apropiadas. Pero también es cierto que el sentimiento de ser despreciado ante las actitudes hostiles de los padres produce un incipiente extrañamiento experimentado por todo ser humano durante la infancia. Esto corresponde a lo que Freud designó como la “novela familiar del neurótico” (217-220) y que se desahoga en la idea de ser un/a hijo/a adoptivo/a. Por su parte, la sobreprotección y la subordinación afectiva de las hijas hacia sus apropiadores constituyen otros de los obstáculos, en tanto les producen sentimientos de culpa y miedo ante la posibilidad de que aquéllos sean apresados y juzgados si se descubre que fueron apropiadas por ellos. Estas también constituyen informaciones elaboradas y puestas en circulación por *Abuelas*. Mientras que entre los personajes auxiliares se encuentran, en una primera instancia, los organismos de Derechos Humanos –*Abuelas* e H.I.J.O.S.– y la Justicia –salvo en los casos de Alicia, que es presionada por los abogados de sus apropiadores y de Victoria Montenegro, donde un juez filtraba información de la causa a su apropiador. Y, en una segunda instancia, personas allegadas a la apropiada –el novio, una amiga–, y denunciantes anónimos y profesionales –un hombre, la terapeuta–.

### Acto III: ¿la revelación de la verdad?

En *Esclava del alma*, la verdad no se revela. La angustia y el padecimiento corporal del personaje de Alicia ante la duda y el no saber qué hacer con ella se resumen en su última intervención, que da cierre a la obra, con el objetivo de interpelar a los espectadores para que se identifiquen con su sufrimiento y asuman el imperativo moral de que no vuelva a repetirse lo sucedido, que se sintetiza en la conocida consigna:

**ALICIA.** (*Se levanta y abriéndose paso entre todos camina hacia el novio, lo abraza*). Tanto dolor aquí, tanta opresión, tanto presentir y no poder hablar. (*La Mujer Joven se echa a los pies de Alicia a dormir*). Miedo de que me digan la verdad. Miedo por sospecharla. Miedo de preguntar. Miedo de que me digan la verdad. (*Alicia se agacha, abraza a la Mujer Joven, suena "Canción de Alicia en el país" de Serú Girán, como si fuera un bebé, la acuna, el novio abraza a Alicia*). Miedo a la duda. Miedo al derecho de saber quién soy. No quiero nunca más sentirme sola. Nunca más. (237)

En *Vic y Vic*, la verdad se revela y la construcción de la identidad parece efectuarse a partir de una relación determinante con las dimensiones biológica y cultural de la herencia, como algo que no puede ser rechazado ni modificado sino que, por el contrario, "se continúa" en los/as hijos/as:

**VICKY D.** El análisis demostró que coincidía en un 99,9999% con el grupo familiar Donda-Pérez: soy hija de José María Laureano Donda y María Hilda Pérez. Mi mamá me tuvo en la ESMA. (*Muestra su cara, dividiendo sus ojos de su boca*). Esto es de mi mamá y esto de mi papá. . . (*Se despega el cartel que dice "Analia" y queda a la vista el nombre "Victoria"*). No creo en eso de la sangre... pero antes de saber de dónde venía, yo siempre hice trabajo social, militaba en las villas... Y ahora sé que la primera vez que pisé una villa fue en la panza de mi mamá. . . .Nosotros somos los responsables de seguir con la lucha de nuestros padres.

**VICKY G.** (*Irónica*) ¡Pero no llevamos la revolución en la sangre, eh!

**VICKY D.** Si fuera por la sangre, también tengo la sangre de mi tío...

**VICKY G.** ¡¡Uy!! No, esa no. (318)

En una primera instancia, la generación de los padres y su cultura política no se ponen en cuestión, ya que el personaje de Vicky D parece reivindicarlos, asumiendo acriticamente el deber de continuar la lucha de los padres por una sociedad mejor por parte de la generación de los/as hijos/as. Pero el personaje de Vicky G cuestiona la idea de que exista una relación determinante entre la herencia biológica y cultural transmitida por sus familias y sus identidades personales. Vicky D reafirma ese cuestionamiento al dar cuenta de que, si fuera así, también hubiese heredado la cultura e ideología de su tío militar. De este modo, la construcción de la identidad se produce a partir de "una relación de acercamiento y de distanciamiento con relación al pasado" (Jelin "Trauma" 95). Pero también permite dar cuenta que "en la base de ese yo hay *otro* generalmente colectivo, un mandato familiar o de un grupo; y eso incluye los enigmas, los pequeños mitos, los relatos ya armados" (Vezzetti 29).

En *Nunca es tarde la verdad*, si bien para Victoria Montenegro la verdad se había revelado cuando, siendo ella una niña, conoció los resultados del examen de ADN, recién logró asumir su

identidad en el momento en que pudo realizar un corte definitivo con el pasado en un ámbito público: la Justicia.

Creo que fue el 25 de abril de este año [2011], el día que tuve que declarar en la causa sobre el plan sistemático de apropiación de los hijos de desaparecidos como Victoria Montenegro. Ya había declarado otras veces. Pero hacerlo allí, en un juicio oral y público, me hizo romper lo que quedaba de lealtad con el pasado. . . . Antes estaba partida al medio, acomodando la verdad con mentiras. Ahora soy Victoria. Con todas mis contradicciones, soy Victoria. Y puedo retomar el camino de mis viejos. (452)

La restitución de la identidad es, según Da Silva Catela, la restitución de la condición de persona/individuo (137). La restitución implica volver a colocar a una persona en el orden de las clasificaciones que delimitan quién es, porque se ha salido de un espacio de pertenencia que no ha sido aquel que lo definió como persona/individuo al nacer: un nombre, una genealogía, lazos primordiales y sangre. En este sentido, como puede observarse en las tres historias y, sobre todo, en la de Victoria Montenegro: “El dato biológico que restituye el ADN no alcanza. Sin las historias, sin las relaciones sociales, sin la presencia del otro que pueda testimoniar y contar, las identidades no se restituyen porque ellas son parte del mundo de la cultura” (139).

De este modo, parece más conveniente hablar de *identidades* y no de *identidad*, en el sentido de una concepción no esencialista, porque no se trata de

un conjunto de cualidades predeterminadas –raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.–, sino de una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional solo temporariamente fijada en el juego de las diferencias. (Arfuch 21)

Identidades que además tienen una dimensión narrativa, ya que se construyen en el discurso y colocan lo íntimo/privado en lo público/político tornando indiscernibles los límites entre ambos espacios. Los personajes de estos textos analizados dan cuenta de identidades que se van construyendo a lo largo del tiempo y que se fijan en sentidos precarios y provisorios a medida que van narrando sus historias personales en distintos ámbitos públicos: la Justicia, los medios de comunicación, el teatro, entre otros.

Por otro lado, en lo que respecta a la representación de los símbolos, gestos y afectos propios de lo femenino configurados en los textos analizados, los personajes femeninos fueron afectados en su rol familiar, por cuanto fueron sustraídos de sus familias biológicas. El dolor y el sufrimiento aparecen encarnados en sus cuerpos que expresan el padecimiento de la duda identitaria. Son las hijas quienes demandan y preguntan por sus historias, y los afectos y sentimientos impregnan sus relatos. No es casual tampoco que estos textos estén escritos por mujeres, ya que en ellos predomina la lógica del afecto propia del rol femenino en la demanda por la resolución de un drama personal y familiar que aparece vinculado con la búsqueda de la Verdad y la Justicia.

En tanto consignas históricas de los organismos de Derechos Humanos, la demanda por “Verdad” se vinculaba con el acceso al conocimiento de lo que el Estado había hecho con algunos ciudadanos durante la última dictadura militar. Mientras que el reclamo por “Justicia” se relacionaba con el orden jurídico, en tanto se demandaba que el Estado se hiciera cargo de lo que había hecho y se juzgara a los responsables. En este caso, las demandas por “Verdad” y

“Justicia” tienen que ver con la restitución de la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as y el juzgamiento de los responsables de dicho delito. Sin embargo, como bien señala Kaufman,

En muchos casos estos descubrimientos que, desde la dimensión de la Justicia y de las políticas de Derechos Humanos, representan el logro y el resultado de una lucha, pueden ser resistidos por la persona que recupera su origen, o puede requerir tiempos de elaboración y aceptación con asistencia psicológica y soporte grupal muy complejos. (64)

Así parecen demostrarlo estas obras que abordan las historias de estas nietas que recuperó *Abuelas* y los casos que se van conociendo en los medios de comunicación.

### A modo de conclusión

Los textos dramáticos seleccionados para el análisis permiten dar cuenta del pasaje entre las dos fases de la cultura latinoamericana de los sesenta y de los noventa en adelante: de la *autonomía* a la *postautonomía* literaria y artística (Ludmer). Los textos parten de la realidad histórica para producir ficción teatral y se encuentran oposiciones binarias propias del período de los sesenta: las hijas de desaparecidos que fueron apropiadas y restituidas y las *Abuelas de Plaza de Mayo*, por un lado, versus los militares represores y apropiadores, por otro. Pero estos textos dramáticos fueron escritos en la primera década del siglo XXI; por lo tanto, parece existir una cierta remanencia del binarismo como epígono o elemento *residual*, en tanto “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams 144). En este sentido, este binarismo remanente parece responder, por una parte, a los objetivos sociales y políticos de los ciclos de *Txi* que pretenden colaborar con la causa de *Abuelas* en la recuperación de los hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados durante la dictadura y la restitución de sus identidades. Y, por otra parte, parece remitir al orden de lo estético que se caracteriza por presentar a los personajes antagónicos de manera binaria. Según Rancière, el arte se relaciona con la política, no desde la estetización de la misma ni tampoco a través del arte comprometido y de propaganda, sino por la esencial relación que estética y política sostienen con la llamada división de lo sensible (17). Aquello que puede ser aprehendido por los sentidos constituye un espacio común que, sin embargo, contiene ciertas delimitaciones determinadas por la distribución espacio-temporal de sus lugares y partes, esto es, una nueva configuración simbólico-material de lo visible y lo audible. En este caso, estas obras parecerían establecer un “lugar de conflicto” (Mouffe16), definido a partir de la presentificación de personajes antagónicos<sup>8</sup> que portan memorias opuestas sobre el pasado reciente, con el fin de otorgarle visibilidad y voz a la lucha de sentidos en torno a la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

8 “Los antagonismos no son relaciones objetivas sino relaciones que revelan los límites de toda objetividad. La sociedad se constituye en torno a sus límites, que son límites antagónicos. . . .” (Laclau y Mouffe 14).

La exposición de la primera persona, propia de la fase postautónoma, se produce a través de personajes ficticiales a los que se les inventa una biografía para que sean representativos de la figura de la hija de desaparecidos que fue apropiada, como Alicia en *Esclava del Alma*; de personajes ambivalentes, característicos también de esta segunda fase, como Vicky G y Vicky D en *Vic y Vic*, por el juego de intercambio de roles; y a través de la exposición directa, como Victoria Montenegro en *Nunca es tarde la verdad*. En estas últimas dos obras se representa la ambigüedad de la identidad en tanto hijas (apropiadas) de militares y (biológicas) de militantes de organizaciones políticas de la izquierda armada y revolucionaria de los setenta. Las historias personales y privadas se ficcionalizan y se colocan en lo público, junto con la indagación de las historias familiares, para poder construir las identidades personales.

La revolución y la figura del militante son reivindicadas, pero también puestas en cuestión, como en *Vic y Vic*. El legado de los padres militantes y, a través de ellos, la cultura política, el discurso y las acciones de la generación de los setenta pueden ser criticados a la hora de reconstruir las historias e identidades personales. No obstante, en los casos de Victoria Donda y Victoria Montenegro, los legados parecen haber sido, finalmente, asumidos al haberse reconocido públicamente como hijas de militantes políticos y haber continuado, de alguna manera, la actividad de militancia como sus padres.

Las identidades de estos personajes, si bien en su dimensión biológica aparecen como una esencia inalterable que se transmite generacionalmente, en su dimensión cultural se representan como posiciones precarias y provisorias que se fueron construyendo a lo largo del tiempo, como se observa a medida que los personajes relatan sus historias. En lo público estas identidades han sido sustituidas por el relato militar y su ideología castrense, y restituidas por los relatos e imágenes de sus familiares biológicos. No obstante, estas identidades no dejan de contener los discursos e imágenes inculcados durante sus infancias. Son identidades ambivalentes, contradictorias, que les impiden hablar de sus apropiadores o declarar en contra de ellos porque, a pesar de todo, han sido quienes las han criado y existe un lazo afectivo difícil de romper definitivamente. De manera similar a la postmodernidad que contiene a la modernidad, las identidades de las hijas constituyen un presente que contiene al pasado que sigue operando, pero que implica un giro a partir de la incorporación de nuevos elementos que les permiten tomar distancia de ese pasado y objetivar sus propias historias en el escenario público y teatral.

Los personajes de las hijas –o una parte de ellos– aparecen como obstaculizadores de su propio proceso de búsqueda identitaria, en tanto han incorporado la ideología de sus apropiadores –quienes son representados como personajes maltratadores y ocultadores–; asimismo, la sobreprotección y subordinación afectiva hacia ellos les genera un sentimiento de culpabilidad y de miedo ante la posible confirmación de que han sido apropiadas por ellos. Y, más aún, que pueden estar involucrados en la muerte de sus padres biológicos. Por otro lado, mientras los organismos de derechos humanos, específicamente, *Abuelas* e H.I.J.O.S., aparecen como personajes auxiliares en la búsqueda identitaria, además de personajes allegados, profesionales y anónimos, por el contrario, la Justicia aparece representada en un lugar ambiguo, como ayudante, pero también como oponente en algunos de estos casos.

En estos textos, que abordan los casos de apropiación y de restitución identitaria que hemos revisado, si bien se visibiliza públicamente, por un lado, la relación afectiva ambivalente, tanto con la familia apropiadora como con la biológica, finalmente parece mostrarse una clausura exitosa

del proceso de restitución identitaria. Esto, mediante la superación de un posicionamiento crítico con respecto al legado biológico y cultural de los padres desaparecidos, y de la realización del examen de ADN, soslayando la supervivencia de conflictos, ambivalencias, contradicciones, sentimientos de culpabilidad y miedos que pudieran poner en riesgo la restitución identitaria lograda.

No obstante, *Esclava del Alma* parece constituir una excepción en este sentido, ya que la obra expone los temores, las dudas e incertidumbres en las que permanece inmersa la protagonista al finalizar la obra. En su momento, el caso de Evelyn Bauer Pegoraro generó en los medios un gran debate en torno a la obligatoriedad de la realización del examen de ADN; algunos periodistas, al momento de entrevistarla, le cuestionaban su negativa a hacerse el análisis, ya que ella sostenía que sus apropiadores eran sus padres. Por su parte, el relato de Victoria Montenegro en torno a la superación de su relación afectiva dependiente y de su postura defensora hacia su apropiador, generó una gran conmoción en la opinión pública. La historia de Victoria Donda, en cambio, parece ser la que continúa produciendo mayor desconcierto y crítica al respecto: por estos días declaró en algunos medios de comunicación que perdonó a su apropiador y que va a visitarlo a la cárcel (“Perdoné”).

Si bien la lucha de los organismos de Derechos Humanos y los juicios por delitos de lesa humanidad han adquirido un lugar central en los debates actuales sobre la memoria del pasado reciente en Argentina, no parecen impedir que, en algunos casos, los/as hijos/as restituidos/as asuman un posicionamiento crítico con respecto a los padres desaparecidos y/o un cierto posicionamiento afectivo hacia los apropiadores. Posicionamientos que no están exentos de cuestionamientos por parte de determinado sector de la opinión pública que adhiere a las causas de los derechos humanos.

Por su parte, la presencia femenina en la literatura y la representación de un proceso también son características de la fase de la postautonomía. Estos textos escritos por mujeres están al servicio de una causa de derechos humanos, como lo es la causa de *Abuelas*, otro grupo de mujeres que dio un sentido político a sus demandas privadas al hacer visibles sus dramas personales y familiares en el espacio público. En lo que constituye otra característica de esta fase de la producción literaria y cultural, las esferas del arte y de lo político, de lo privado y de lo público se fusionan; esto, para conmover afectivamente a los espectadores, para movilizar políticamente a la sociedad y restituir el tejido social roto por el accionar represivo del terrorismo de Estado hace más de tres décadas. Los textos teatrales buscan colaborar simbólicamente en ese proceso de restitución a partir del ida y vuelta que constituye la “imaginación pública”, tomando discursos e imágenes que circulan en ella y colocando otros para que también circulen y, así, formar un tejido textual y visual, abierto y móvil, sobre las historias de los/las nietos/as recuperados/as por *Abuelas*.

### Obras citadas

- Amado, Ana. “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- Arfuch, Leonor. “Problemáticas de la identidad”. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2002. 19-42. Impreso.

- Brownell, Pamela. "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias". *Telón de Fondo* 10 (2009): 1-13. Recurso electrónico. 5 Mar. 2014.
- Cavarero, Adriana. "Part II - Women". *Relating narratives. Storytelling and Selfhood*. London: Routledge, 2006. 49-77. Impreso.
- Da Silva Catela, Ludmila. "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina". *Telar* 2-3 (2005): 125-140. Impreso.
- Donda, Victoria. "Perdoné a mi apropiador por lo que me hizo a mí. Del resto deben encargarse la sociedad y la justicia". Entrevista por Víctor Hugo Ghitta. *La Nación* (Argentina). Web. 22 May. 2014.
- Espíndola, Amancay. *Esclava del alma*. En *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA-Abuelas de Plaza de Mayo, 2001. 221-237. Impreso.
- Filc, Judith. *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos, 1997. Impreso.
- Freud, Sigmund. "La novela familiar de los neuróticos". *Obras completas IX [1906-1908]: El delirio y los sueños en la "Gradita" de W. Jensen y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Halvorsen, Erika. *Vic y Vic*. En *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2005 y 2007*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo, 2007. 303-319. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. "Trauma, testimonio y verdad". *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. 79-98. Impreso.
- . "El género en las memorias de la represión política". *Mora* 7 (2001): 127-137. Impreso.
- Kaufman, Susana. "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias". *Subjetividad y figuras de la memoria*. Ed. Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman. Buenos Aires: Siglo XXI/ Editora Iberoamericana/ Social Science Research Council, 2006. 47-71. Impreso.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía". *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 105-166. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 17 (2007). Recurso electrónico. 8 Mar. 2014.
- Martínez, Diego. "Cuando una verdad demora treinta años". *Página/12*. Web. 11 Nov. 2014.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Pelento, María Lucila. "Violencia social y formación de mitos". *Memoria social: fragmentaciones y responsabilidades*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001. 83-88. Impreso.
- Ranciére, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. Impreso.
- Rodulfo, Marisa. "Trauma, memoria e historización: los niños desaparecidos víctimas de la dictadura militar". *Memoria social: fragmentaciones y responsabilidades*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001. 89-98. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Sujeto y experiencia". *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.

- Sibila, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Teatro x la Identidad. Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA-Abuelas de Plaza de Mayo, 2001. Impreso.
- Verzero, Lorena. "Lola Arias y su obra". *Conjunto* 162 (2012): 1-3. Recurso electrónico.
- . "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil". *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Ed. Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 181-217. Impreso.
- Vezzetti, Hugo. "El testimonio en la formación de la memoria social". *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Ed. Cecilia Vallina. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2009. 23-24. Impreso.
- Villalta, Carla. "La apropiación de 'menores': entre hechos excepcionales y normalidades admitidas". *Estudios* 16 (2005): 129-147. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. 1977. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Impreso.
- Zangaro, Patricia. *Nunca es tarde la verdad*. En *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2010 y 2011*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo, 2010/11. 439-460. Impreso.

Fecha de recepción: 7 de abril de 2014  
Fecha de aceptación: 1 de junio de 2014

:: DOCUMENTOS



:: CRITICA

# *Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*, de Carlo Urra y *Bello futuro*, de Gerardo Oettinger: la rebelión femenina como práctica social

M. Soledad Lagos

soledadlagosrivera@gmail.com

¿Qué podría haber motivado a dos autores de una generación educada en un sistema que yo denomino de la *estafa*<sup>1</sup>, a escribir sobre ilusiones truncadas de mujeres, que, a pesar del desencanto y la adversidad, siguen luchando por cambiar las cosas? La clara conciencia del desamparo estructural es la que da pie a una mirada trágica sobre la percepción de una existencia en la que los actos heroicos se circunscriben a un tipo de rebelión que aparece como ínfima ante la injusticia generalizada. En las dos obras analizadas en el presente artículo, esa rebelión se concibe como una práctica social indudablemente femenina.

En la puesta en escena de *Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*<sup>2</sup>, de Carlo Urra, llama la atención el hecho de que en el Teatro del Puente –espacio único en el mundo (la sala está literalmente suspendida sobre un puente), al que el Río Mapocho entra por los ventanales– sea imposible soslayar la presencia de las aguas. En esta pieza, cuya acción está situada en nuestros días, pero en un país lejano –Cuba–, en el que tres hermanas viven vidas muy distintas entre sí y hay al menos una que sueña con marcharse (la intertextualidad con *Las tres hermanas*, de Chéjov, es evidente), las aguas se escuchan, y mucho. A ese río fueron lanzados los cadáveres de ejecutados políticos en los días inmediatamente posteriores al Golpe de Estado

1 Difícilmente podría emplear un término menos radical para políticas de perpetuación de un modelo económico implantado en dictadura, el cual se basa en la aceptación de la inequidad social, económica y cultural. Por otra parte, la sola vigencia en la época actual de una Constitución escrita durante la dictadura, como asimismo el lento e insatisfactorio desempeño de un aparato judicial que ha permitido que se haga justicia “en la medida de lo posible”, al decir del primer Presidente de la República en la era post-dictatorial. Patricio Aylwin, para procesar y condenar a los violadores de los Derechos Humanos en el país, dan mucho que pensar respecto de las promesas de una alegría que nunca llegó con el retorno a la “democracia”. En muchos escritos he insistido en que utilizo el término “redemocratización”, en el caso de Chile, porque no me parece adecuado equiparar el sistema que tenemos con una democracia operante, a raíz de los factores mencionados más arriba y porque, además, considero que dicho proceso dista mucho de haber concluido, por las mismas razones aquí esgrimidas. Véanse, entre otros, Lagos, M. Soledad, “Una mirada arquetípica a la Audioteca de Dramaturgia chilena”, en *Escuela de Espectadores – Audioteca de Dramaturgia chilena – Volumen I*. Santiago: Imprenta Letras y Monos, 2011. 13-26; Lagos, M. Soledad, “Los otros y las otras en los arquetipos de una nación”. *Escuela de Espectadores – Audioteca de Dramaturgia chilena – Volumen II*. Santiago: Imprenta Letras y Monos, 2011. 13-21; Lagos, M. Soledad, “Amores de cantina”, de Juan Radrigán: la sonoridad como hilo conductor en el montaje de Mariana Muñoz”. *Conjunto* 165 (2012): 92-97; Lagos, M. Soledad, “Poéticas del encierro en una sociedad re-democratizada: nuevas miradas sobre viejas heridas”. *Latin American Theatre Review* 46/1 (2012): 13-20; y, Lagos, M. Soledad, “Victor sin Victor Jara: un muerto más vivo que nunca”. *GESTOS – Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 57 (2014): 31-40.

2 Para el trailer de la obra, ver “Estas tres hermanas cubanas”. *Youtube*. 21 Feb. 2013.

del 11 de septiembre de 1973 en una ciudad que, desde entonces, ha experimentado múltiples transformaciones; la mayoría de ellas, por lo demás, ligadas al borroneo sistemático de una memoria colectiva que aún guarda las huellas de prácticas represivas e injustificables violaciones a los Derechos Humanos, durante los años más siniestros de nuestra Historia reciente. Las aguas del Mapocho no callan: las aguas *suenan* y generan potentes resonancias<sup>3</sup>.

En la obra de Carlo Urra, el cruce entre Cuba y Chile se produce a través de la figura de la madre ausente: la hermana mayor, Yanelis, que sueña con dejar atrás la vida en la isla, es azafata de Cubana de Aviación; y como le han contado que su madre trabaja en un restaurante cubano del barrio Bellavista, en Santiago de Chile, intentará buscarla. Para ello, desea viajar al sur del mundo en el último vuelo que la línea aérea efectuará a Chile y que coincide con el día de la celebración del cumpleaños de la hermana menor, Maidelis. Ese día, en toda La Habana hay un corte de luz y las hijas esperan al padre para comenzar a celebrar. Mientras Yanelis y Raquel, las dos hermanas mayores, le procuran a la menor una celebración alegre, el curso de los acontecimientos no solo frustra el propósito de Yanelis de viajar en búsqueda de su madre, sino que devela la necesidad de no renunciar a una vida en la que prima la solidaridad hacia los seres queridos: un llamado telefónico enfrenta a las tres hermanas a una realidad de la cual será imposible escapar.

Con hábil manejo de técnicas de extrañamiento en su escritura, Carlo Urra señala en su texto que el parlamento que sigue, tendrá que ser dicho por una de las tres actrices en el escenario:

Raquel llegará del turno desde el hospital donde es practicante y al salir, habrá visto que a su padre lo ingresan de urgencia, porque tuvo un accidente en un semáforo apagado por el corte de luz. El padre le habrá exigido que guardara silencio acerca del accidente, le habrá dicho que llegaría a casa apenas pudiera y que no le dijera nada a Maidelis. Que es su día. Raquel habrá aceptado guardar silencio porque su padre no le importa, pero sobre todo porque ama a Maidelis. Al final de la escena sonará el teléfono de la casa, Yanelis contestará y la llamada será para Raquel. Raquel contestará. Volverá la luz a la casa<sup>4</sup>. (11-12)

3 Estoy consciente de que el mismo Río Mapocho ha constituido un símbolo recurrente en obras teatrales de autoras y autores chilenos (piénsese en *Los invasores*, de Egon Wolff (1963) o en *Río abajo*, de Ramón Griffero (1995), por nombrar solo dos, entre una lista bastante más larga de posibilidades). Como en estas páginas la metodología que aplico, una vez más, es mucho más cercana a trabajos que se suelen clasificar como pertenecientes al ámbito de la Crítica Cultural que al campo de la Historia del Teatro en nuestro país, baste mencionar que en Urra, a mi parecer, el Río Mapocho opera fundamentalmente como depósito residual de un tipo específico de memoria colectiva, la cual, a pesar de ser borroneada, silenciada o anulada desde hace varias décadas, es común a todas y todos los que escuchamos sonar sus aguas, al interior de la sala del Teatro del Puente y fuera de ella. Por ende, el río no solo es frontera divisoria, en términos de desigualdad socio-económica y/o de diferencias ideológicas de quienes habitan la ciudad, sino que es, en primerísima instancia, sangre, fosa y/o nicho y, por supuesto, cloaca, en términos tanto literales como metafóricos: la impunidad de los responsables de los crímenes de lesa humanidad, aún salpica a todas y todos los habitantes de la ciudad, quienes, independientemente de su condición, de su edad o de su propia biografía, tienen la opción de vivir en ella hoy como obedientes guardianas y guardianes de esas cloacas, o de mantener abiertas sus compuertas, para que el hedor no desaparezca y, haciéndole frente a lo que continúa apestando, lleguen quizás a interpretar el sonido de las aguas como un llamado ético. De este modo, es posible vincular las aguas de un río que propicia el acto de recordar o rememorar, con el nombre de la sala elegida y sus múltiples capas simbólicas. En ese sentido, creo que el gesto de Carlo Urra de presentar *Estas tres hermanas cubanas...* en el Teatro del Puente, es uno que dialoga con cierto tipo de intervenciones urbanas, como lo fueron, por ejemplo, las noventa performances e instalaciones que Janet Toro efectuó entre el 7 de enero y el 7 de marzo de 1999 en veintinueve lugares relacionados con la tortura, el daño y la destrucción del cuerpo social durante la dictadura. Para mayor información al respecto, revisar en el sitio web de la artista, el texto de Toro, Janet. *El cuerpo de la memoria*, 1999. Recurso electrónico. 2 May. 2014

4 El texto tipografiado e inédito de la obra me fue gentilmente proporcionado por su autor.



Genteiza Foteatro.ci

*Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*. Dramaturgia y dirección: Carlo Urra. 2013. Fotografía: Lorenzo Mella.

Por cierto, en ese llamado se comunica que el padre ha muerto. Pareciera ser que es preciso enterrar primero al padre, antes de partir en búsqueda de la madre. Entre irónica y metafórica, la situación no carece de patetismo.

Yanelis ejerce de madre sustituta, a pesar de un trabajo que la mantiene continuamente fuera de casa. La existencia de Raquel es bastante rutinaria (oscila entre su trabajo y el amor imposible por un médico del hospital donde se desempeña), pero de las tres hermanas, Maidelis es la única que tiene licencia para comportarse como la hermana menor consentida por las dos mayores; ser caprichosa, no solo el día de su cumpleaños, es uno de sus rasgos más evidentes. Las dos hermanas mayores la miman y Maidelis lo sabe. El corte de luz el día de su celebración le da la posibilidad de exhibir sus dotes de actriz en ciernes:

. . . Maidita debiera ser mi nombre. Maidita la maldita. Antes de que yo naciera, fue la Revolución y todo el mundo fue feliz. Antes de que yo naciera, Papá conoció a Mamá y se enamoraron. Antes de que yo naciera, se casaron. Antes de que yo naciera, tuvieron una hija hermosa a quien amaron los dos y se fueron a vivir en una casa bella. Antes de que yo naciera, en esa casa bella tuvieron una segunda hija. Y fueron una familia de cuatro perfecta. Y Papá, Mamá e hijas fueron la envidia de la cuadra. En una casa hermosa, vivía la madre, que era maestra, el padre, que era chofer, y las dos hijas perfectas de la historia más bella de una familia ejemplar cubana. . . . Estoy maldita. Nací en el año 89, diez días después que cayó el Muro, el de Berlín. Inauguré el período especial en Cuba. Nací con la leche en polvo, sin teta de madre ni apoyo de la Unión Soviética, porque se acabó el año que llegué al mundo. Resultó que nuestro país estuvo de fiesta treinta años y llegué yo a darle fin al Paraíso. Antes, teníamos un tipo de jamón y un tipo de queso, ahora



Gentileza: Fototeatro.ci

*Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real.* Dramaturgia y dirección: Carlo Urra. 2013. Fotografía: Lorenzo Mella.

no hay ni eso. Antes de mí, te aseguro que no se cortó la luz ni un solo día y a los cinco años, no tuve que aprender a no temerle a la oscuridad; tuve que aprender a que la luz no me dejara ciega cuando llegaba. Acostumbrada a estar a oscuras. Por eso quiero ser actriz, no quiero más oscuridad, quiero tener un foco que me alumbré directamente a mí, como si yo fuera un ángel, no un demonio; quiero poder ser otra persona por unas horas al día y no cargar con el peso de haber destruido nuestra familia, si es que no Cuba entera y el sueño socialista. Quiero saber actuar bien, para poder vivir mejor en esta isla de la fantasía donde las cosas reales no existen, donde todo es imaginado. (15-16)

Carlo Urra ocupa un lugar muy especial en la nueva camada de autoras y autores teatrales, apoyados y fomentados por talleres internacionales de escritura, publicaciones y fondos diversos<sup>5</sup>. Urra hace gala de enorme dinamismo, con indudable conocimiento tanto de la vida en Cuba como del paisaje cotidiano en un Chile deshumanizado, ágil manejo de los recursos escriturales, como el empleo del extrañamiento brechtiano y ciertas alusiones implícitas a la atmósfera chejoviana revisitada, cuyos personajes añoran todo el tiempo la vida en otro lugar, pero están incapacitados de llevar a la práctica las decisiones que desean tomar.

<sup>5</sup> Guardando las proporciones y la distancia, el respaldo a esta nueva camada recuerda la estrategia de Editorial Planeta en los años noventa, que hábilmente instauró la idea de una "nueva narrativa chilena", de la cual formaban parte autoras y autores consagrados, compartiendo espacios editoriales con otros menos conocidos, pero no por ello ajenos a los círculos de influencia y poder de esos años.

Si en la puesta en escena de la obra de Urra el sonido de las aguas del Mapocho opera como subtexto omnipresente, es imposible obviar la sonoridad de las máquinas de coser en la puesta en escena de la pieza de Gerardo Oettinger.

Las símilas cubanas de Irina, Olga y Masha, como también las mujeres de *Bello futuro*<sup>6</sup>, que, en los últimos años de la dictadura, esperan la visita de la mujer del dictador, son capaces de rebelarse ante sistemas que no les parecen justos, aun cuando su heroísmo quede circunscrito al espacio de lo privado, tradicionalmente relacionado con el espacio familiar en nuestra sociedad. Si en el texto de Urra la acción se sitúa en la casa donde viven Yanelis, Raquel y Maidelis, en el de Oettinger la acción –congelada casi en un solo cuadro, en torno a una situación que se anuncia, pero que no se consuma en escena (la visita de Lucía Hiriart)– ocurre en el reducido espacio del taller de costura, compartido por Ester, Lucía, Myrna y Fresia, donde estas mujeres confeccionan prendas de uniforme escolar para los colegios municipalizados. A ellas se suma, cada tanto, Margarita, la supervisora, apodada la Conejo. Todas se esmeran en transformar este espacio en una proyección del hogar que anhelan, donde sea posible tomar té o escuchar música, sin sobresaltos y, sobre todo, estar a salvo de la violencia intrafamiliar. En este sentido, instaurar y cuidar un lugar propio y amable, posible de *habitar*, más allá del lugar donde se malvive, pareciera ser una práctica social propiamente femenina para Oettinger. Esta manera de definir el espacio público como una extensión del espacio privado anhelado se encuentra presente en el empeño por configurar en forma colectiva un *topos* donde sea posible una convivencia más humana que la que el exterior propicia.

Oettinger revisita una obra canónica de Teatro Chileno, *Tres Marías y una Rosa*, pero lo hace desde la mordacidad de la generación de jóvenes descreídos de todo. Cuando digo “revisitar”, a ese gesto le adscribo, en sí mismo, un valor autoral; cuando escribo “obra canónica”, lo hago pensando en forma crítica respecto de la pertenencia (o no) a cualquier *canon*<sup>7</sup>. En su texto, las mujeres que ayudan a la economía de sus hogares cosiendo uniformes, son de extracción social modesta, al igual que las arpilleristas de *Tres Marías y una Rosa*. Aunque algunas sean más dóciles que otras, todas van articulando su inconformismo, mientras conversan y trabajan. Entre puntada y puntada, traman en conjunto una rebelión ejemplar y muy radical: incendiarán la sede del Centro de Madres.

El pacto que sellan aflora entre retazos de conversaciones, miradas y acciones de costura. La gran metáfora de las mujeres como creadoras que hilvanan y cosen su presente, su pasado y su futuro, se reafirma en esta pieza. Si las parejas de las arpilleristas de *Tres Marías y una Rosa* estaban cesantes, eran borrachos o perseguidos políticos, en *Bello futuro* Oettinger juega con la ambivalencia de las relaciones de poder. Así, es la supervisora quien perpetúa la óptica

6 Para el trailer de la obra, ver “Bello futuro trailer”. *Youtube*. 11 Ago. 2013

7 Hago esta aclaración, pues suelo desconfiar de lo que se denomina *canon* en cualquier área del conocimiento y concibo las diversas ramas del arte como instancias particulares de producción de sentido(s) y conocimiento(s), con poéticas, estéticas y herramientas técnicas específicas. Cualquier *canon* encierra complejas negociaciones que son, en último término, ideológicas, puesto que quienes seleccionan lo que se tiende a denominar como acervo cultural imprescindible en el formato y soporte que sea, son individuos que efectúan esa selección de acuerdo a parámetros bastante subjetivos, ligados a su propia biografía y a su socialización, entre muchos otros factores, que casi nunca se explicitan al presentar la selección como *canon*. En este sentido, no me parece coherente con la metodología que empleo, intentar clasificar el trabajo de los dos autores abordados en estas páginas, relacionándolos con otras caligrafías, “consagradas” por quienes administran barreras de entrada a un determinado campo, como lo es, en este caso, nuestra escena teatral local. Véase, entre otros, Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1993, Impreso.



© Rafael Arenas Encinas. Fotógrafo de escena.

*Bello Futuro*. Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Paula González Seguel. Teatro Síntoma, 2014. Fotografía: Rafael Arenas Encina.

patriarcal y castradora, mientras que varias de las mujeres son víctimas de un discurso basado en la legitimación de la violencia y del desamor, en tanto aceptados como normales en una sociedad incapaz de velar por el bienestar de todos los suyos, sea cual sea su procedencia étnica, su condición genérica o su *status* socio-económico.

En *Bello futuro*, las jerarquías imperantes en una sociedad militarizada se reflejan en las interrelaciones personales entre las mujeres costureras. No obstante, a pesar de esa verticalidad impuesta, incluso el personaje de Ester, la encargada del grupo, que lo único que desea es no perder su sustento y quien se supone debe mediar entre sus colegas y la supervisora, está consciente de que ese estado de cosas es injusto:

## *Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*

De Carlo Urra López

Estrenada en marzo de 2013. Teatro del Puente, Santiago de Chile.

Dirección: Carlo Urra López  
 Elenco: Carolina Jullian, Priscilla Guerra, Carolina Arredondo  
 Diseño escenográfico y vestuario: José Miguel Gallardo  
 Asistencia de dirección y producción: Daniela Jofré



© Rafael Arenas Encinas. Fotógrafo de escena.

*Bello Futuro*. Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Paula González Seguel. Teatro Síntoma, 2014. Fotografía: Rafael Arenas Encina.

ESTER. Ya no pretendo cambiar al mundo, con suerte puedo batirmelas con mi hija, mi mami, y yo.

MYRNA. Hay ciertas cosas que una no puede callar. No nos dejan conversar, tomar once, bailar, jugar a la lota, nada, si no somos na' bestias.

FRESIA: Nos tienen enferma' de los nervios.

LUISA. Los centros de madres no son solo pa' trabajar, sino pa' sentir que una no está sola.

MYRNA. Pa' salir de la casa y compartir con las que tenemos los mismos problemas, así por último una tiene la esperanza de que esas cosas no le pasan a una no más.

FRESIA. Sí po', esto no es na' una fábrica, no somos na' máquinas<sup>8</sup>. (8)

En la obra de Oettinger, se alude al cambio de paradigma que la dictadura trajo consigo en varios planos: en forma implícita, se denuncia el negocio de la Educación privada, por ejemplo, que se intensificó bajo el sistema de economía neoliberal a ultranza impuesto en dictadura, el cual propagaba la ficción de que las personas debían poseer espíritu emprendedor para dejar atrás la pobreza. Si bien la educación privada existía desde el siglo XIX en nuestro país (sin ir más lejos, la Pontificia Universidad Católica de Chile, fundada en 1888, fue la primera universidad privada), este sistema coexistía con la educación pública, laica, gratuita y de calidad, modelo por el que hasta el día de hoy se sigue luchando<sup>9</sup>.

8 El texto tipografiado e inédito de *Bello futuro* me fue amablemente proporcionado por *Apuntes de Teatro*, previa autorización de su autor.

9 Un excelente ejemplo de ello son las protestas estudiantiles, que en 2011 demostraron la vigencia y persistencia de un

Desde un punto de vista discursivo, la dictadura instaló, entre muchas otras cosas, estrategias lingüísticas muy hábiles para justificar una ideología de explotación laboral, ideología que pervive hasta nuestros días. La dictadura desmanteló, por la vía del terror como política de Estado, conquistas laborales como el derecho a huelga o la existencia de sindicatos, en paralelo a la destrucción de la institucionalidad político-social en su conjunto, la cual había sido el fruto de décadas de luchas diversas. De este modo, la dictadura no solo instauró prácticas laborales violentas e injustas, sino que enterró por varias décadas la rebelión ciudadana colectiva, legitimando en sus primeros años, mediante el estado de sitio y el toque de queda, la impunidad para asesinar y hacer desaparecer a miles de compatriotas. Asimismo, instauró, durante la crisis económica de la década de los 80, la idea de que superar la crisis exigía sacrificios de la población trabajadora. Programas como el del Empleo Mínimo (PEM) y el de Ocupación para el Jefe de Hogar (POJ), aludidos en *Bello futuro*, dan cuenta de ello:

MARGARITA. Ahora que nos estamos dedicando 100% al corte y confección de la línea escolar y nuestros uniformes se venden bien, el voluntariado le dijo a la directiva que la Señora Lucía quiere darle énfasis a los uniformes, porque el Gobierno va a retomar la municipalización de la educación, y quieren hacer una campaña para que los niños vayan bien vestiditos a clases.

ESTER. Por mí está bien, pero los pantalones no van a quedar firmes si ahorramos en el hilo.

MYRNA. No podemos estar ahorrando en hilo, po'.

FRESIA. En todo, menos en hilo.

LUISA. Los cabros juegan a la pelota, se arrastran en el piso, corren, saltan y tenemos que hacerles pantalones resistentes, bien reforzados...

## *Bello futuro*

De Gerardo Oettinger

Estrenada en mayo de 2013. Teatro de la Universidad Mayor, Santiago de Chile.

**Dirección:** Paula González Seguel  
**Elenco:** Catalina Cornejo, Lucía Díaz, Lea Lizama, Daniela Pino, Catalina Torres.  
**Diseño integral:** Natalia Morales y Valentina Cifuentes  
**Composición Musical:** Juan Flores Ahumada  
**Producción y Difusión:** Constanza Araya y Helmuth Höger

reclamo tan legítimo como urgente, en un país groseramente desigual, como lo es el Chile del siglo XXI. Véanse los rigurosos trabajos de periodismo de investigación que efectúa el equipo de CIPER: Boric, Gabriel *et al.* "Proyectos de final al lucro, a la selección y al copago: un análisis crítico con espíritu constructivo"; y Jackson, Giorgio. "Los 12 nudos de la reforma educacional: N°1 La libertad de enseñanza". *Ciper Chile*. Web. 2 May. 2014. Ver además: Vallejo, Camila. "El aporte de los movimientos estudiantiles tiene que ver con romper la barrera de lo posible". Entrevista por Juan Manuel Daza. *Página 12*. Web. 1 jul. 2014. Además, y a pesar de que la revisión bibliográfica en él contenida es, en parte, demasiado general, también es de interés el siguiente texto: De la Cuadra, Fernando. *Movimiento estudiantil en el Chile contemporáneo. Un análisis de la rebelión de los pingüinos*. Madrid: Editorial Academia Española, 2012, impreso.

FRESIA. Ahorrar así es miserable.

ESTER. Es que no van a quedar de buena calidad y después no nos van a comprar, si se rompen a la semana.

MARGARITA. El voluntario sabe lo que hace. ¿O se quieren ir a buscar pega en otro lao?... ¿ah?...

ESTER. No, Margarita.

MARGARITA. ¿Aónde se van a ir?... En ninguna parte van a encontrar una pega como esta.

Acá están protegías, avalás por el Gobierno, es eso o pasar a la clandestinidad; ustedes elijan...

(*Margarita se sienta*) Aproveshen que están acá pa' aprender y no. . . encerrás en la casa perdiendo el tiempo, arranás, viendo las comedias, viviendo un mundo irreal. Gracias al curso de monitora, ahora yo sé expresarme, dejé de ser ignorante como antes, esa es la única manera de que nuestros hombres no nos pasen a llevar, siendo alguien, ¿o no, Fresia? Si no, acuérdate cómo llegaste, sin dientes y mírate ahora que estái bonita. (*Fresia sonríe. Se tapa la boca en acto reflejo.*)

¿Y cómo?, con lo que hai ganao acá, te pudiste poner tu prótesis. Todas han sacado provecho.

Tienen cosas que otros no tienen: ayuda con las asistentes sociales, descuentos en los bazares, ¿qué más quieren?... ¿Cuántas han tenido la oportunidad de ir a la tele?, ¡cuándo las perlas se iban a hacer conocías...! Así que vayan agradeciendo, en vez de andar puro reclamando...

(*Amenazante*) ¿O prefieren 'tar con una pala cavando zanjas, recogiendo piedras, o plantando pasto en las plazas?, ¿ah?... (16-17)

Asimismo, llama la atención el empeño de Oettinger en recrear un lenguaje popular, desde un punto de vista fonético: escribe *sh* en lugar de *ch*, por ejemplo, con lo cual evidencia el uso generalizado del fonema en nuestro particular contexto socio-económico-político-cultural, donde el mismo se asocia con la pertenencia a un determinado estrato social y no a una zona geográfica.

Tanto Carlo Urra como Gerardo Oettinger homenajean, a su manera, a personajes femeninos capaces de ejercer solidaridad y rebeldía y demuestran, mediante dos tipos distintos de escritura, la persistencia de una porfiada memoria colectiva, que es la memoria de mujeres latinoamericanas anónimas, que viven vidas mínimas, desde la óptica de quienes cuentan y escriben la gran Historia. En Chile, esa memoria colectiva se niega a desaparecer, a pesar de los sistemáticos intentos de anulación y/o borronero de la misma, por parte de los medios de prensa, las prácticas políticas del consenso, instaurado como base de la redemocratización del país y a pesar del discurso de vastos sectores de la nación, que insisten en la necesidad de mirar al futuro y celebrar la actual estabilidad económica del país. El hecho de que el presente esté basado en la más grosera inequidad, parece ser un detalle insignificante para dichos sectores. A ese presente y no a otro se alude en el mismísimo título de *Bello futuro* y la hermandad solidaria de las mujeres de todo el continente es la que aparece en la ubicación geográfica explicitada en *Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*.

### Obras citadas

Oettinger, Gerardo. *Bello futuro*. 2013. Inédito.

Urra, Carlo. *Estas tres hermanas cubanas y una escena a tiempo real*. 2013. Inédito.



# :: DOSSIER

NUEVAS CONFIGURACIONES  
DE LO POLÍTICO EN EL TEATRO  
EMERGENTE DEL CONO SUR



:: TEXTO DE CREADOR

# Teatro político: reflexiones y contradicciones

**Nicolás Espinoza B.**

colectivozoologico@gmail.com

Brecht decía que el teatro es una asamblea donde el pueblo toma conciencia de su situación y discute sobre sus intereses. Artaud afirmaba que es un ritual purificador donde la colectividad toma posesión de sus energías propias. Considero que estas dos ideas son claves para entender el rol político del teatro. En ambos casos, el teatro se asume como un espacio que facilita la re-apropiación de algo perdido o usurpado a la comunidad, para Brecht la conciencia y para Artaud las energías propias. Una comunidad consciente de que posee sus energías propias es capaz de determinar de forma soberana e independiente su destino y transformar su realidad. En este sentido, considero que el desafío más complejo de nuestro tiempo es repensar las estrategias de un teatro determinado por el contexto de un país, en mi caso Chile, entrampado en un sistema económico neoliberal brutal, donde la especulación y el consumo contaminan todos los ámbitos de la vida, usurpando a las personas su conciencia y sus energías, empujándolos a aceptar de forma “natural” el actual ordenamiento social imperante.

El ejercicio teatral se conecta con la práctica política en el siguiente punto: ambos quiebran la lógica de un orden “natural” de la realidad que destinaría a los individuos a comportarse de determinada manera, reconfiguran el mundo sensible, redefiniendo los objetos conocidos y estableciendo otros parámetros de aceptación o discriminación, igualdad o desigualdad, inclusión o exclusión. En este sentido, y en particular, el teatro puede contribuir a la creación de un espacio donde los espectadores son invitados a participar imaginando nuevas y posibles realidades. Para crear este espacio común de participación entre la obra y los espectadores, pareciera ineludible reflexionar sobre la paradoja que se establece entre el objetivo que se persigue y las formas o dispositivos escénicos más pertinentes para alcanzar los resultados planteados. Sin duda las aproximaciones escénicas para responder a esta paradoja son múltiples y diversas.

En general los artistas asumimos que el teatro político es una herramienta transformadora de la realidad, que tiene el poder de volvernos rebeldes, mostrándonos cosas escandalosas que nos movilizan a ser opositores del sistema dominante. Esta idea responde a la tradición del modelo mimético de representación del arte, que propone a los espectadores situaciones reconocibles para orientarse en el mundo, modelos de pensamiento y acción a imitar o evitar. De ahí proviene la idea de que el teatro es el espejo donde los espectadores están invitados a observar, bajo una forma ficcional, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios.

Esta estrategia funda su efectividad en una supuesta relación directa entre la intención del artista y el resultado que su creación produciría en los espectadores, asumiendo una supuesta autoridad moral frente a ellos para mostrarles algo que no han sido capaces de ver. Sin duda, no hay forma de establecer una transmisión calculable y efectiva entre la experiencia sensible que propone el arte, con una comprensión del mundo y posteriormente la movilización política de cambiarlo. Tal como describió Marcel Duchamp:

En el acto creativo, el artista va de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, por lo menos, en el plano estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la cual el artista de ninguna manera es consciente. (*Le processus*, la traducción es mía)

En consecuencia, si el artista es incapaz de predeterminar el efecto que su obra producirá en los espectadores, ¿cuál sería la estrategia de transformación que podría proponer el teatro político en un mundo donde nos hemos convertido en meros consumidores, tanto de objetos e imágenes como de estilos de vida? Para intentar responder a esta pregunta desarrollaré algunas reflexiones a partir de mi experiencia en el ámbito de la creación teatral, específicamente centrado en la relación de participación que la obra establece con los espectadores.

Mi acercamiento al teatro político, como director, actualmente junto al Colectivo Zoológico y anteriormente con Los Amigos de Chile, nace de un malestar con el estado actual del mundo y la intención de contribuir a modificarlo. Mi trabajo ha estado enfocado en desarrollar experiencias que reivindicquen el teatro político más en su espíritu de transformación que en la creación de formas teatrales de denuncia o que aludan directamente a temáticas políticas. Debo ser honesto y decir que en los años que me he dedicado a esta tarea he obtenido más “fracasos” que “éxitos”, saldo paradójicamente positivo que ha dejado en mí muchas dudas y a su vez conclusiones e ideas que me gustaría desarrollar en este texto.

El gran desastre del capitalismo de este siglo ha sido la destrucción de las relaciones sociales, proceso dinámico esencialmente participativo. En este sentido, uno de los desafíos del teatro político es el desarrollo de estrategias que posibiliten establecer una relación, directa o indirecta, de colaboración entre el resultado artístico y los espectadores. Vale decir, quebrar la lógica directa entre causa y efecto, suspendiendo la intención de transmitir un mensaje unívoco que debe ser decodificado. Así, se busca generar una discontinuidad que abre espacios al espectador para reconfigurar su propio lugar, su “yo” en el mundo, y por lo tanto, reconfigurar la idea de un “nosotros”. Se trata de pasar de un mundo sensible a otro a través de una experiencia estética.

Jacques Rancière, en su libro *El espectador emancipado*, replantea la política del arte a partir de la teoría del Maestro Ignorante de Joseph Jacotot, asumiendo que la única política posible es establecer una igualdad real entre los hombres, declarando una igualdad de inteligencias (9). Frente a esta igualdad, el arte no tiene la necesidad de transformar la actitud pasiva del espectador en activa, ya que esta sería nuestra situación normal. Aquella situación que nos permite día a día crear relaciones entre lo que vemos, escuchamos, hacemos e imaginamos. Esta reflexión está estrechamente relacionada con la idea de Laboratorio de la fantasía social desarrollada por Heiner Müller en el libro *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*:



*Conversaciones sobre el futuro*. Dramaturgia: Colectivo Zoológico. Dirección: Nicolás Espinoza y Laurène Lemaitre. 2013. Fotografía: Ricardo General.

Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a suprimirla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy modesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habrá que posibilitar al espectador. . . que este pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. Que cuando se le muestra un proceso, o escucha un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable. (45)

La misión del teatro político no es darle sentido a las cosas, sino proponer un espacio para encontrar juntos un sentido. Se trata de reforzar la fantasía social, dar la posibilidad de desarrollar imágenes y procesos alternativos que permitan la construcción de un espacio común a partir de diferentes ideas. Desarrollar un proceso que otorgue libertad al espectador, poder y responsabilidad de imaginar/crear su propia historia o narración, su propio camino, su propio destino. Como dice Rancière, “en ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador” (23). O como expone Duchamp: “el acto creativo no es una tarea exclusiva de los artistas, porque el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior a través del desciframiento y la interpelación de sus cualidades profundas y así añade su contribución al acto creativo” (*Le processus*, la traducción es mía).

Me referiré a dos experiencias para dar cuenta de las estrategias escénicas que hemos abordado como colectivo en relación a las ideas desarrolladas anteriormente. La primera es la obra *Conversaciones sobre el futuro*, creada en el año 2012; la segunda, *Un enemigo del pueblo*



*Conversaciones sobre el futuro*. Dramaturgia: Colectivo Zoológico. Dirección: Nicolás Espinoza y Laurène Lemaître. 2013.  
Fotografía: Ricardo General.

de Henrik Ibsen, en una versión realizada en conjunto con el dramaturgo chileno Bosco Cayo en el año 2014. Ambas obras fueron desarrolladas con el Colectivo Zoológico, compuesto por la directora y escenógrafa Laurène Lemaître, por el actor José Manuel Aguirre y las actrices Viviana Nass y Paula Pavez, además de los colaboradores artísticos, Francisco Jara, Sebastián Ramírez, José Miguel Neira, Germán Pinilla, Juan Pablo Troncoso, Carlos Ugarte, Pablo Moisés, Sebastián Pereira, Luis Alcaide y Macarena Rozic.

*Conversaciones sobre el futuro* es una investigación que se interroga sobre la posición del ser humano dentro de una sociedad enmarcada por el delirio mundial ocurrido el año 2012, con los anuncios apocalípticos sobre el fin del mundo. Quisimos trabajar esta temática porque queríamos aludir a una sociedad que proyecta como único futuro posible el fin de su existencia. Durante el proceso de trabajo, fuimos creando escenas que daban cuenta de esta situación. No obstante, sentíamos que las conversaciones que teníamos con nuestros amigos después de los ensayos, tenían tanto o más sentido que las escenas y eran la expresión de una riqueza de temas, puntos de fuga e imágenes que teníamos que incluir dentro de la obra. Así, decidimos integrar un “invitado”. Cada noche, compartimos el escenario con una persona distinta (que no fuese actor) y lo hacíamos partícipe de nuestros cuestionamientos, críticas, ambiciones y miedos. A su vez, él nos entregaba espontáneamente su visión, su opinión y sus ideas sobre lo que veía. Así, la obra se construía intercalando dos planos: el de la ficción, que esboza una fábula, y el de las conversaciones con el invitado. Estos dos ejes se complementaban, se enlazaban y se fundían formando la obra en su totalidad.



*Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen. Colectivo Zoológico, 2014. Versión dramaturgica: Bosco Cayo. Dirección: Nicolás Espinoza y Laurène Lemaître. Fotografía: María Paz González.

Luego de más de treinta funciones, vimos cómo la presencia del invitado modificaba el tono y las lecturas de la obra, aparecían zonas desconocidas, abiertas, que posibilitaban que los objetos, las palabras y los movimientos adquirieran diversos significados para los espectadores, distintos de los predeterminados por nosotros. Esta libertad entregaba a los actores y a los espectadores un espacio de emancipación para redescubrirse de forma individual, pero también colectiva. En el momento en que se rompe la “frontera” entre aquellos que hacen y aquellos que miran, hay una colaboración en el sentido de crear algo, en este caso, una obra de teatro.

Durante el año 2014, trabajamos la obra de Henrik Ibsen, *Un enemigo del pueblo*, escrita y publicada en 1882. Este texto, a través de una ficción teatral, describe de forma concreta y directa la fricción que ha existido –y sigue existiendo actualmente– entre desarrollo económico, conservación del medio ambiente y calidad de vida de los ciudadanos. Además, evidencia cómo esta fricción se traslada al ámbito político. Para montar la obra decidimos conservar la estructura dramática propuesta por el autor, pero realizar una actualización de los textos y los conflictos.

En particular, quisiera referirme al trabajo que realizamos en el cuarto acto de la obra. En el texto original, Ibsen sitúa la acción en una asamblea del pueblo, para que el Doctor Stockman, protagonista de la obra, dé a conocer los resultados de su estudio sobre las condiciones sanitarias de las aguas de la localidad. Este acto nos dio la posibilidad de integrar a los espectadores en esta asamblea mezclando ficción y realidad. Decidimos “retirarnos del juego”, decir a los espectadores “aquí está la obra, aquí está el tema, ahora es su asunto”. Durante diez minutos abrimos el espacio para que los espectadores pudieran dar su opinión sin ningún tipo de censura. En un primer momento, creímos que el público no participaría de esta instancia, pero finalmente vimos cómo en todas las funciones aparecían opiniones muy diversas: críticas



*Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen. Colectivo Zoológico, 2014. Versión dramaturgica: Bosco Cayo. Dirección: Nicolás Espinoza y Laurène Lemaître. Fotografía: Laurène Lemaître.

al actual sistema de representación democrática; ideas sobre nuevos modelos de desarrollo para el país; reflexiones sobre el presente de nuestra sociedad y la culpa que tienen las generaciones que vivieron la dictadura; opiniones que ponían en duda la legitimidad de la propia asamblea.

Esta fue una instancia más “formal” que la experiencia que tuvimos con *Conversaciones sobre el futuro*, tomando en cuenta que el espacio de participación del público estaba restringido a la fábula propuesta por Ibsen y que en definitiva las opiniones no modificaban visiblemente el devenir de los actores/personajes en la obra. A pesar de esto, la asamblea nos permitió no solo reconocer la actualidad del texto de Ibsen, sino también dar la posibilidad de encontrar otros significados y lecturas sobre nuestra sociedad. La permanencia del invitado sobre el escenario en *Conversaciones sobre el futuro*, es sin duda la experiencia más potente relativa a la creación de un espacio de interacción, donde las coordenadas del juego teatral son abiertas a un otro para que este las modifique. Esto posibilitó la aparición de nuevas asociaciones, encuentros espontáneos, conexiones improbables, lejanas de la intención inicial que tuvimos, lo que nos permitió asumir una posición más horizontal para relacionarnos con los espectadores.

Finalmente, para explorar nuevos territorios del arte, nuevas estrategias del teatro político que respondan al contexto actual de nuestras sociedades, habrá que hacer una crítica radical para reconfigurar la máquina del teatro, máquina ideológica que posee sus propias relaciones de poder. Habrá que repensar la relación que queremos establecer como artistas con los espectadores. Renunciar a la intencionalidad directa del arte para desarrollar prácticas que posibiliten espacios abiertos y diversos de colaboración entre el teatro y las personas.

Ciertamente esta temática sigue siendo contradictoria e inabarcable para mí en tan pocas líneas, pero considero que será relevante para una próxima oportunidad pensar no solo el

teatro político sino la política del teatro. Con esto quiero decir, reflexionar sobre las decisiones cotidianas que se toman de aceptación o rechazo, de participación o consumo, en relación a variables tan extensas como los modos de producción que determinan los resultados artísticos; los espacios de exposición de las obras; la precariedad laboral que enfrentan día a día los artistas; reflexionar sobre la influencia innegable del mercado sobre las temáticas que se ofrecen a los espectadores; sobre las fuentes de financiamiento; sobre la dependencia o independencia del arte con el Estado; y sobre la política que subyace al interior de los grupos de trabajo en la relación entre actor/director/escenógrafo/productor/técnico; esencialmente sobre el ejercicio constante de la distribución del poder entre las personas al interior de las compañías/comunidades que finalmente son un reflejo de la repartición del mismo poder en la sociedad.

### Obras Citadas

Duchamp, Marcel. *Le processus créatif*. Ponencia presentada en la Conferencia de la Federación Americana de Artes, Houston-Texas, 1957. Recurso electrónico, 25 Jun. 2014.

Müller, Heiner *et al.* *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*. Madrid: Vosa, 1990. Impreso.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2010. Impreso.

:: TEXTO DE CREADOR

# Impresiones sobre lo político en el teatro

Pablo Quiroga

pablitoquiroga@gmail.com

Teatro político es una categoría que me suena de otro tiempo. Hay algo de esa categoría histórica que no encuentro hoy en día como predominante en la cartelera de Buenos Aires. Me refiero a que los grandes exponentes de lo que fue el teatro político (Bertolt Brecht y Erwin Piscator) creían firmemente en el poder transformador que podía tener el teatro en una sociedad. En Argentina, un caso emblemático de teatro político podría ser la experiencia de Teatro Abierto, que a principio de los años ochenta se transformó en un movimiento teatral opositor a la última dictadura militar, en el cual participaron numerosos autores, actores y directores que resultaron luego canónicos de la dramaturgia argentina (Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Carlos Somigliana, Eduardo Pavlovsky, entre otros). Hay que destacar, sin embargo, que la mayoría de las producciones de Teatro Abierto entendían lo político casi exclusivamente desde lo temático, en el marco de una estética realista. Es decir, poco tenían que ver, en términos estéticos, con el teatro brechtiano pese a que ambos creían en el teatro como una posible herramienta de transformación social.

Esta premisa, según mi opinión, queda por fuera de la mayoría de las obras del circuito teatral alternativo (también llamado "Off") del cual formo parte y, por lo tanto, desde el cual hablo. Parecería que ya todos los que hacemos teatro "burgués" (entendido como un teatro destinado a las capas medias urbanas que consumen bienes culturales) hemos comprendido que el teatro no es una herramienta directa para el cambio o la transformación social en los términos en los que se lo pensaba décadas atrás. De alguna manera, creo que esa vieja utopía solo pudo sobrevivir en algunas experiencias que están más vinculadas a lo social, como puede ser el teatro en cárceles, teatro comunitario, teatro foro. En todos estos casos lo que prima es siempre la expectativa de un cambio o transformación, por mínima que sea, de quienes participan de la experiencia.

¿De qué manera está hoy presente lo político en el teatro, si es que lo está?

En los últimos años, en Argentina existe un contexto social en el cual resurgió el interés por la política y la creencia en los frutos de la participación ciudadana en los asuntos políticos. Bajo estas circunstancias el teatro también comenzó a percibirse a sí mismo como un fenómeno político. Actualmente, en el teatro, existe cierto consenso en cuanto a que lo político está dado por la reformulación de la relación con el espectador, que suele articularse bajo una serie de procedimientos como, por ejemplo, la utilización o intervención de espacios, la búsqueda de



*Algo que no era*. Dramaturgia y dirección: Pablo Quiroga. 2013. Fotografía: Pigu Gómez.

una percepción fragmentada que rompa con la unidad y la linealidad, los modos de producción, entre otros mecanismos escénicos. Hay que destacar que esta reformulación del vínculo con el espectador en Argentina comenzó a partir de los noventa e implicó, en gran parte, una reivindicación del teatro como entretenimiento o expresión poética, poniendo distancia deliberada con la idea de “compromiso político” y reflexión sobre la realidad que cohesionaba al teatro de la década anterior. Me estoy refiriendo al teatro que surge, entre otros, a partir de la emergencia del Grupo Caraja-ji, cuyos referentes más destacados son Javier Daulte, Rafael Spregelburg, Alejandro Tantanian, entre otros. Obras como *Bésame mucho* (2002) o *¿Estás ahí?* (2004) de Javier Daulte, *La escala humana* (2000) de Tantanian, Spregelburg y Daulte, y *La estupidez* (2003) de Spregelburg delimitan de alguna manera este cambio que repiensa lo político en el teatro en el contexto de Buenos Aires.

En el caso de *Algo que no era*, obra de mi autoría y dirección, estrenada en marzo del 2011 con las actuaciones de María Zambelli, Juan Pablo Galimberti, Diego López, Leonardo Odierna y Sol Rodríguez Seoane, lo político subyace como resultado de los vínculos entre los personajes. Podríamos decir que es una obra de estructura bastante clásica que parte de un hecho fantástico y, desplazando la acción a un tiempo y un espacio paralelo, invita a una reflexión política sobre los vínculos humanos y cómo estos se trastocan mediante el poder.

La historia es simple: tres jóvenes amigos, Pato, Romi y Sivinski, están de vacaciones en un departamento en la ciudad balnearia de Villa Gesell, en la costa atlántica Argentina. El clima festivo y de descanso se ve alterado cuando Sivinski asegura ver dentro de la heladera, como en una película, la historia completa de sus antepasados rusos invitándolo a participar de la revolución de 1917. La incredulidad y la preocupación invade a sus amigos y compañeros de viaje,



*Algo que no era*. Dramaturgia y dirección: Pablo Quiroga. 2013. Fotografía: Pigu Gómez.

quienes se ven obligados a tomar posición cuando comprenden que lo que creían producto de un brote psicótico o de una ingesta de drogas es, certeramente, una situación extraordinaria de la que se han erigido como protagonistas.

En esa pequeña casa donde conviven esos jóvenes con posibilidad de participar de la Revolución rusa mediante la heladera, se instala un micromundo, donde cada uno cumple un rol social, una postura con respecto a participar o no de esa puerta que se les abre y los invita a otra vida. Las relaciones de poder, las discrepancias, hasta dónde está dispuesto a llegar cada uno, son los asuntos sobre los cuales profundiza la obra. En mi opinión, *Algo que no era* plantea la interrogante acerca de qué es lo que pasa cuando cualquiera de nosotros tiene acceso al poder o cree volverse poderoso. Si se quiere, en esto podría radicar el aspecto político de la obra, es decir, de alguna manera estaría vinculado a lo temático, pero ya no entendido en términos de compromiso partidario o ideológico como podía pensarse desde la generación de Teatro Abierto.

Por otra parte, existe otro lugar en el que creo que lo político está inevitablemente presente en el teatro que practico y no tiene que ver estrictamente con la obra como producto terminado sino con el proceso de creación, el que siempre, quierase o no, forma parte de lo que después será el espectáculo. Durante la etapa de ensayos uno debe trabajar con un grupo de personas en pos de un objetivo común. Hacer una obra es encontrarse con otras personas, negociar deseos y planteos según ese fin. Considero a la dirección como un ejercicio político en sí porque conlleva la necesidad de organizarse desde diferentes roles, de administrar los recursos y planificar pensando en un bien común. Tomar decisiones en base al consenso y la cohesión grupal, ser firme y laxo a la vez. Un elenco se transforma así en una microsociedad y una obra de teatro es una microproblemática, algo a resolver desde la creación.

En el caso de *Algo que no era* y de las otras obras que he realizado como director (*Anibalismo*, 2007; *Farsas*, 2009; y *De tanto dolor no siento nada*, 2010) el proceso de trabajo fue siempre con un lineamiento y una propuesta clara, pero muy abierto a la escucha de los intérpretes y el equipo artístico-técnico. Creer en la grupalidad, más allá de una división de roles necesaria, es también una postura política, y esa postura política se asume grupalmente.

En definitiva, creo que puedo concluir que toda obra o trabajo teatral es político. Su modo de concepción, sus decisiones estéticas, lo que dice, lo que no dice. Sin embargo es la categorización "Teatro político" la que se me presenta antigua, porque ya comprendida la presencia inevitable de la subjetividad me parece una torpeza la redundancia y una vía de escape a la discusión estética. El denominado "Teatro político" de otros tiempos tiene algo que enseñarle al espectador. Discuto esa idea. Creo que como creadores, tenemos para el espectador una propuesta de experiencia compartida que claramente deriva en un hecho político pero solo como consecuencia siempre de un hecho estético.

:: TEXTO DE CREADOR

# Una *Trilogía de la revolución* como alternativa al principio de no contradicción<sup>1</sup>

Santiago Sanguinetti R.

sanguinetti.riccardi@gmail.com

Desde el punto de vista de la lógica proposicional, el principio de no contradicción entiende que una proposición y su negación no pueden ser verdaderas a la vez. La expresión “A y no A” encierra una contradicción lógica insalvable, tanto como la frase “Llueve y no llueve”. ¿Pero qué sucede si tomamos este principio para hablar, ya no de formas, sino de contenidos? ¿Qué sucede si ponemos a convivir dos significados opuestos en una misma expresión, en una suerte de dialéctica semántica que amplíe las posibilidades de la creación artística? ¿Qué sucede si colocamos dos referencias antagónicas una junto a la otra, yuxtapuestas, para así abrir juegos nuevos en la dinámica del lenguaje? *Fair is foul, and foul is fair*, tal como afirman las brujas de *Macbeth* de William Shakespeare al comenzar el primer acto.

Abordé algunas de estas preguntas, con ciertas variantes, en el artículo “Entre lo sublime y lo espurio”, publicado en *Conjunto* de Casa de las Américas. Aprovecho esta invitación de *Apuntes de Teatro* para profundizar aún más en algunos de los conceptos esbozados entonces, vinculándolos específicamente a mis últimas obras y a la relación entre teatro y política, en tanto dramaturgo del Cono Sur.

Víktor Shklovski, al comienzo de su artículo “El arte como artificio”, recuerda que “El arte es el pensamiento por medio de imágenes” (55). Y agrega: “Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación (56)”. Esta concepción del arte como “revelación de nuevos procedimientos” (56) nos ilumina el camino para entender cuál puede llegar a ser la relación entre escena y contexto social al hablar de teatro político. ¿Por qué no pensar en contenidos ideológicos claros, pero presentados bajo el oscurecimiento de la forma?

1 El presente artículo retoma algunas de las ideas planteadas y desarrolladas en mi artículo “Entre lo sublime y lo espurio”, publicado en revista *Conjunto* de Casa de las Américas 173 (2014): 83-87.



*Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur.* Dramaturgia y Dirección: Santiago Sanguinetti. 2013.  
Fotografía: Alejandro Persichetti.

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de la percepción es en el arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte. (Shklovski 60)

La yuxtaposición de elementos disonantes, como uno de los tantos procedimientos de manipulación de imágenes, hace que los elementos presentados multipliquen sus sentidos. La percepción sufre un impacto, la provocación surte efecto, la recepción se desautomatiza. Pensemos en un carro de bebé utilizado para transportar armas y del que se extraen revólveres, granadas, cuchillos, piedras, y dentro del cual aún duerme un niño. Esta escena forma parte del primer volumen de mi *Trilogía de la Revolución*, titulado *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*. Junto al carro hay alguien que advierte: "Te quedó una granada ahí", obteniendo por única respuesta: "Esa es de juguete". Y tras un silencio prolongado, una duda: "Creo". Un carrito de bebé que transporta armas. Una granada de juguete que podría efectivamente llegar a explotar. El objeto deviene, se crea nuevamente, se instala en el terreno de lo desconocido e irreconocible. Deja de tener nombre.

La teorización acerca de la relación entre teatro y política ha sido, y sigue siendo, problemática. Y más aún cuando no son pocos los que restringen el uso del vocablo "teatro político" únicamente al teatro didáctico portador de un "mensaje". Son varios los puntos de partida para pensar lo político en el teatro. Una obra que se estrena fuera de los centros hegemónicos

de representación, cualquiera sea su tema, supone en sí mismo un acto político de resistencia. Cobrar entradas populares, ir a la gorra, permitir el acceso gratuito y libre, es un acto político. Estrenar obras de autores latinoamericanos y no clásicos europeos, es un acto político. Generar procedimientos de creación horizontales y cooperativos es un acto político. Salir de las salas teatrales para trabajar en espacios no convencionales es un acto político. Reversionar y dislocar el funcionamiento de presentación en los teatros convencionales es también un acto político. Y también lo son sus contrarios: estrenar en centros hegemónicos, evitar la periferia –geográfica y autoral–, fijar precios elevados, hacer publicidad en tal o cual diario o revista. Todos son actos políticos, pero lo son en su forma, no en su contenido. Y al hablar de contenido, hablamos necesariamente de las ideas que van más allá de la propia teatralidad. Hablamos de las ideas en las que se sostiene el mundo real. Es precisamente ahí, en la interacción entre el ámbito de la representación y el ámbito puramente extrateatral, donde, desde mi punto de vista, se juega la relación entre teatro y política.

Se desprenden de estas afirmaciones algunas interrogantes. ¿Es el teatro algo más que sí mismo? ¿Hay teatralidad, como esencia de lo dramático –si es que tal cosa existe– fuera del teatro? ¿El teatro es algo más que puro procedimiento y suma de reglas? ¿Es el teatro un medio o un fin? La cuestión general a resolver es, en definitiva y sin minucias epistémicas, cuál es la relación entre el mundo real y el mundo de la escena.

Rafael Spregelburd aborda la problemática, evitando la construcción de verdades *a priori* en la composición dramática. En su teatro, al menos en teoría, el procedimiento está antes que el símbolo.

El teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires . . . es un teatro que huye del símbolo como de la peste. . . . Su “verdad” radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos *a posteriori*, que en la mostración de verdades conocidas *a priori*. . . . El teatro que nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación. (142-43)

Mucho antes que Spregelburd, otros teóricos se han inquietado por las mismas cuestiones llegando a reflexiones similares. Vsevolod Meyerhold menciona dos corrientes opuestas, a las que llamó “presión literaria” –teatro como medio– y “presión teatral” –teatro como fin–.

En todas las épocas y en todos los lugares el teatro ha experimentado la presión de dos fuerzas de la dramaturgia: la literaria y la teatral. El predominio en el drama de elementos literarios ha emergido a la superficie del escenario siempre que el teatro ha dejado de ser un objetivo para convertirse en un medio. Un púlpito desde el que se puede predicar con comodidad. . . . Los maestros del diálogo en novelas y relatos van al teatro tras desprenderse del tiempo empleado en novelas y relatos. . . . De estas entrañas brota el repugnante hedor del teatro tendencioso y del teatro de conversación, en los que el autor utiliza el escenario para exponer toda una serie de opiniones sobre la sociología, las relaciones de pareja e incluso la medicina. En Rusia, Francia, Italia, Inglaterra, Suecia y Noruega a finales del siglo XIX observamos una misma tendencia: los teatros buscan la dramaturgia de los propagandistas, de los novelistas o, sencillamente, de los hombres de negocios. (61)



*Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe.* Dramaturgia y Dirección: Santiago Sanguinetti. 2014. Fotografía: Alejandro Persichetti.

¿Es posible afirmar, entonces, que el teatro debe existir únicamente por y para sí? Si repasamos las siguientes palabras de Peter Brook, afirmando la existencia de valores propios de la escena –en oposición a aquellos valores que le son ajenos–, tendríamos a pensar así.

Si partimos de la premisa de que un escenario es un escenario –no el lugar adecuado para desarrollar una novela, una conferencia, una historia o un poema escenificados–, la palabra dicha en ese escenario existe, o deja de existir, solo en relación con las tensiones que crea en dicho escenario y dentro de las circunstancias determinadas de ese lugar. En otras palabras, aunque el dramaturgo traslada a la obra su propia vida, que se nutre de la vida circundante –un escenario vacío no es una torre de marfil–, la elección que hace y los valores que observa solo tienen fuerza en proporción a lo que crean en el lenguaje teatral. Ejemplos de esto se dan siempre que un autor, por razones morales o políticas, intenta que su obra sea portadora de algún mensaje. Sea cual fuera el valor de dicho mensaje, únicamente surtirá efecto si marcha acorde con los valores propios de la escena. (50)

Y sin embargo, algo de todo esto hace ruido. Porque ¿cuáles son esos valores? ¿Cómo debe presentar su materia semántica el teatro pensado como fin y no como medio? ¿Cuáles son los procedimientos que dan como resultado “lo teatral”? ¿Cómo se mide la tensión que la palabra dramática –no la novelística o la poética– despliega en escena? ¿Cómo dejar de lado lo político-temático desde una óptica ideológica emancipadora que no niegue lo teatral, pero que tampoco lo restrinja a su versión didáctica?

Enfrentado a estas interrogantes he comenzado a esbozar procedimientos de dirección escénica que aborden un cierto universo de ideas promoviendo, a la vez, su combustión espontánea. Presentando un argumento semántico y su contrargumento referencial, en una suerte de palimpsesto ideológicamente incómodo, se logra ampliar y defender por partes las opciones de discusión, instalando así un debate serio, un cruce argumental maduro y no lineal, anticipado o guiado.

Mi primera experiencia en este sentido dio por resultado la obra multidisciplinaria *Pogled*, estrenada en la sala El Mura en 2011, a partir de textos de Iván Solarich, y presentada en Montevideo, Manizales, Guayaquil y Manta. La sinopsis de la obra que aparecía en nuestro dossier de prensa señalaba en aquel momento:

Mixtura de teatro documental, conferencia teórica, performance audiovisual y recital de rock con banda sonando en vivo, POGLED aparece como un eco contemporáneo sobre el derrumbe de una ideología. Dormirse dulcemente en un mundo y despertarse brutalmente en otro. Como una estatua de Lenin partida en cuatro pedazos, cruzando el Danubio. (*Dossier 3*)

En esta obra, el texto se desenvolvía siguiendo tres carriles divergentes. En primer lugar, un actor relatando fragmentos de la película *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos, sobre la caída del bloque socialista en los Balcanes. En segundo lugar, relatos del propio autor/actor vinculados a su historia como viejo militante comunista en un Uruguay en dictadura, junto a sus padres igualmente militantes en Cuba y Yugoslavia. Por último, un recital de rock de una banda de veinteañeros con música original creada especialmente para la obra. La desesperanza por un mundo en ruinas se dejaba entrever en comparaciones y convivencias odiosas: una estatua de Lenin cruzando el Danubio como Kate Winslet en *Titanic*, un mausoleo cerrado en la Plaza Roja junto a un McDonald's recién abierto, un viejo comunista intentando sobrevivir trabajando para una empresa multinacional.

La yuxtaposición –así llamaremos a este procedimiento de montaje político– nos va a permitir entender algunos aspectos de la sinuosa relación que suele tener la política y el arte escénico en el medio teatral contemporáneo. Para ello tomaré como ejemplo central el proyecto *Trilogía de la revolución*, compuesto por las obras *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* –Teatro Solís, 2013–, *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* –Teatro Solís, 2014– y *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* –Teatro Circular de Montevideo, 2014–.

La yuxtaposición entendida como coexistencia de elementos disímiles en una misma imagen, en un mismo golpe de recepción, supone de hecho un rechazo al realismo. Implica una construcción poética de la realidad. Plantea una alternativa a lo cotidiano, negando toda síntesis, renunciando a cualquier intento de sincretismo o de definición. Lejos de fijar límites para la comprensión racional, la superposición de imágenes parece estar fundada en la irrepresentabilidad conceptual de la materia artística tratada.

El sentido no se anula, simplemente se vuelve difuso, casi inasible, ampliado. La obra de arte así presentada asume la contradicción en sí misma y plantea un nuevo método de recepción y de crítica. La yuxtaposición como procedimiento de montaje niega la posibilidad de hallar un único significado. Estos montajes no admiten la traducción, no encierran otro discurso a develar, oscurecen la pretensión de hallar un mensaje único.

Dicho mecanismo sostiene las puestas en escena de las obras que componen la *Trilogía de la revolución*. En *Argumento...*, cuatro jóvenes estudiantes pretenden llevar a cabo un atentado en tres universidades del Cono Sur como acción directa inaugural para el cambio social. En su apartamento, las referencias permanentes a la cultura pop de herencia norteamericana de los ochenta y noventa se cruzan con tópicos emblemáticos de la izquierda revolucionaria latinoamericana de mediados del siglo XX. Por un lado, *Taxi Driver*, *Wonder Woman*, *Beetlejuice*, *E.T.*, *Wolverine*; por el otro, José Carlos Mariátegui, Carlos Quijano, el Che Guevara, Fidel Castro. El episodio de mayor amplitud semántica, y de mayor repercusión crítica en un extenso margen del abanico político local, consistió en una filmación improvisada a manera de plataforma reivindicativa en video que mostraba a los personajes leyendo artículos de revistas paradigmáticas del pensamiento socialista latinoamericano –la peruana *Amauta* y la uruguaya *Marcha*– con sus rostros cubiertos por las máscaras de Wakko, Yakko y Dot, los protagonistas del dibujo animado *Animaniacs* de la Warner Brothers. Hubo, por un lado, quienes vieron en esta escena una ridiculización de los ideales revolucionarios, y por el otro, quienes vieron en ella una actualización temática de abordaje político poco común en el medio local y, por consiguiente, una reivindicación de figuras y de ideas que volvían a ser puestas en escena, que volvían a ser recordadas, comentadas y debatidas.

En *Sobre la teoría...*, cuatro cascos azules de la ONU cumpliendo una misión de paz en Puerto Príncipe, son sometidos a un asedio violento por parte del pueblo haitiano que ha decidido levantarse en armas al manifestar plena conciencia de las injusticias del orden económico global que ha hecho de su país el más pobre de América. Los soldados descubren, sin embargo, que ellos mismos han sido los culpables de semejante alzamiento tras haber llevado consigo bibliografía revolucionaria –Marx, Engels, Lenin– que han compartido con los locales. El paroxismo del ridículo: un extenso monólogo en el que uno de los soldados les explica a sus compañeros, por medio de dibujos infantiles en una pizarra, el funcionamiento de la dialéctica del amo y el esclavo tal como la comenta Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Entre muñecas inflables, preservativos, bolsas de agua caliente, osos de peluche, posters de Madonna y muñecos vudú que emergen de las cajas de ayuda humanitaria que componen la escena, aparece Hegel –y luego Nietzsche– en boca de un soldado raso. Y esos elementos –objetuales y conceptuales–, simplemente, no deberían estar juntos.

La obra que completa la trilogía, *Breve apología del caos...*, presenta a un joven que, junto a su abuelo, viaja a Manhattan para propagar un virus que él mismo ha creado y que tiene por efecto volver extremadamente violentos a los seres humanos al combinar ADN de gorila con testosterona. La epidemia planificada provocará un apocalipsis sistémico que permitirá hacer realidad las utopías revolucionarias cuando todo empiece otra vez de cero. Y así como antes fueron Mariátegui, Quijano y Hegel, ahora es el turno de Trotsky. El abuelo, viejo trotskista, fundamentará el accionar del grupo apoyándose en el concepto de revolución permanente y, para ello, recurre al planisferio *naif* del tablero del juego de mesa WAR. La obra *La revolución permanente* y un juego para niños, ambos atravesados haciendo puro ruido semántico, pura estática de sentido.

La yuxtaposición, dijimos, es la convivencia de elementos disonantes, la presencia de una contradicción casi insalvable. De todos los tipos posibles de yuxtaposición, el más interesante es, a mi juicio, el que implica una discusión de sentidos, entendiendo por “sentido” toda cons-



*Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan.* Dramaturgia y Dirección: Santiago Sanguinetti. 2014. Fotografía: Alejandro Persichetti.

trucción lingüística que privilegia el uso cognitivo o de contenidos proposicionales de todo acto comunicativo –en detrimento de su uso pragmático o fuerza ilocucionaria–. El tipo de yuxtaposición al que me refiero es el que muestra sentidos contradictorios conviviendo en escena. Y no hablo de cualquier sentido, sino un sentido político. Al mencionar lo político no hablo de la relación mínima y cotidiana de las personas, sino que pienso en el objeto de estudio de la Filosofía Política o de las Teorías Sociales: las características globales de las interrelaciones, los macro-relatos que sostienen y determinan los vínculos, las normas que afectan el contacto entre pares, las reglas de convivencia, los acuerdos y desacuerdos acerca del modo de organización imperante, las características del marco amplio que habilita la vida en colectivo, las formas en las que el poder se ejerce en una sociedad.

Aristóteles, en el Libro I de la *Política*, dice dos cosas fundamentales sobre el hombre. La primera: “el hombre es por naturaleza un animal político” (135). La segunda: “el hombre es el único ser dotado de *logos*, lenguaje, a través del cual es capaz de expresar lo bueno y lo malo” (136). Esto supone, como recoge Hannah Arendt en *La condición humana*, que la vida política es una vida que privilegia el discurso sobre todas las cosas, es la vida de los hombres preocupados antes que nada por hablar entre sí. Para Arendt es, justamente, el teatro el arte político por excelencia, puesto que “es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás”. (211)

¿Por qué definiendo este palimpsesto semántico como manera particular de abordar lo político, llena de amplitud y de multiplicación de sentidos, que puede prestarse a interpretaciones a veces antagónicas? La razón es simple. Presentar una idea y su contraria coexistiendo

en la misma imagen conlleva naturalmente a un cuestionamiento inmediato de las razones de semejante convivencia. Habilitar ese cuestionamiento es, para mí, la razón de mi quehacer teatral. La yuxtaposición forzada molesta y produce una conmoción frente a la que no se puede quedar indiferente. Como escuché alguna vez en un salón de clases: “El arte debe hacer tres cosas: provocar, provocar y provocar”. Pero, por sobre todas las cosas, debe abrir el diálogo y permitir el debate.

Trato de ver en el teatro un diálogo entendido como acción comunicativa entre iguales y no como acción estratégica, esa en la que el autor y/o director induce a los espectadores deliberadamente y sin importar los medios, desde un hipotético pedestal, hacia la aceptación de una verdad previa pensada en un escritorio. En tal caso no habría debate ni diálogo posible.

Para terminar, una última precisión. La yuxtaposición o palimpsesto ideológico es una intuición poética y un procedimiento estético de montaje. Creo firmemente que, por más que no sea la única, es una oportunidad inmejorable para la apertura semántica, para el encuentro dialógico público y para la desautomatización perceptiva a través del impacto y ampliación del horizonte de expectativas espectatoriales.

### Obras citadas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Aristóteles. *Política*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1989. Impreso.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1973. Impreso.
- Meyerhold, Vsevolod. “Conferencia N°2: Introducción a la escenificación, 28 de julio de 1918”. *Lecciones de dirección escénica*. Ed. Jorge Saura. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2010. Impreso. 61-68.
- Sanguinetti, Santiago. *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*. 2013. Inédito.
- Solarich, Iván. *Dossier de prensa. POGLED*. 2011. Inédito.
- Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1991. 55-70. Impreso.
- Sprengelburd, Rafael. Prólogo. *Un momento argentino*. En *Nuevo teatro argentino*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Interzona, 2003. 133-179. Impreso.



:: RESEÑAS



:: RESEÑA

César de Vicente Hernando

# *La Escena Constituyente.* *Teoría y práctica del teatro político*

Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013  
372 pp.

Por Patricia Artés Ibáñez

Universidad Arcis, Chile  
teatropublico@gmail.com



Las rupturas estéticas de las décadas del sesenta y setenta, que fundamentan una crítica radical de la modernidad, modificaron el concepto tradicional de teatro, aquel que se sustentaba en la fábula, la representación, la división actor/público, entre otros elementos. Desde los años ochenta, por su parte, asistimos a otra ruptura: la del carácter representacional dominante en el teatro, reemplazado ahora por la preeminencia de las realizaciones escénicas y de las experiencias complejas e integrales de las dramaturgias. Ante esto, durante las dos últimas décadas aparecieron un sinnúmero de textos que se replanteaban la teoría teatral, explorando tendencias estéticas conocidas (como el naturalismo, el realismo y las vanguardias) con un nuevo y más productivo material analítico y conceptual. Entre los libros más significativos al respecto, encontramos *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) de José Antonio Sánchez, donde se indaga la problemática de lo real; así mismo, los ya clásicos *El teatro posdramático* (1999, traducido al castellano en 2013) de Hans-Thies Lehmann, y *Estética de lo performativo* (2004, traducido al castellano en 2011) de Erika Fisher-Lichte, obras donde se abordan las poéticas teatrales que tuvieron especial significación a partir del giro performativo de fines de los años cincuenta, y que transformaron la forma del teatro occidental y abandonaron los modelos dramáticos. El libro *La Escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político* de César de Vicente Hernando es uno de estos estudios que se centra en la cuestión del teatro político y

las estéticas materialistas, siendo una obra que puede ayudarnos en la comprensión de estos cambios a la luz de una teoría teatral capaz de asimilar las nuevas estéticas y establecer nuevas vías para repensar las anteriores.

Lo primero que sorprende del texto de De Vicente es el rigor conceptual e histórico que despliega el autor, armando una línea argumentativa que se nos presenta como uno de los primeros libros que sistematiza con profundidad la teoría y práctica del teatro político. La variedad y riqueza de sus planteamientos son una respuesta categórica al conocido reduccionismo que sitúa al teatro político como un teatro de consignas y simplezas, de formas pobres de representación, sin mayor elaboración. El autor restituye la complejidad conceptual y productiva del teatro político, pero no como un suceso aislado, encerrado en sí mismo y sustraído de la historia. Al contrario, nos muestra que dicha complejidad está directamente relacionada con la realidad de los procesos históricos y sociales en los que está inserta la producción teatral.

El título del libro *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, es la primera señal de la toma de posición del autor respecto a la elaboración del estudio del teatro político. Al situarse *desde* la escena constituyente (y no solo llamarlo teoría y práctica del teatro político), nos remite a la idea de lo constituyente que Toni Negri despliega en diferentes ensayos de filosofía política y principalmente en su texto *El Poder constituyente*<sup>1</sup>. Esta idea se sustenta en el intento de comprender los procesos de cambios políticos a partir del resquebrajamiento de lo constituido, de lo establecido, de lo dominante, producido por la lucha antagonica y no por la voluntad de los individuos. El antagonismo sería el modo específico de constitución social, el lugar específico en el que se constituyen los sujetos y los grupos sociales, el motor de las posibilidades de transformación. El desarrollo antagonico funciona en base a saltos cualitativos (no de evoluciones) mediante crisis. La aparición en ese marco de crisis de un proceso social amplio de masas es lo que se llama *constituyente*. Pues bien, tomar posición frente al teatro político como *escena constituyente* significa situar a esta práctica teatral dentro de este proceso socio-político (constituyente) y, por lo tanto, como parte de la articulación que lo produce. El teatro visto no como lo que lo representa o acompaña, sino como un elemento posibilitador de una nueva subjetividad que, para Negri, se trataría del sujeto múltiple. Esto es crucial para entender los postulados sobre el teatro político de De Vicente (69-78).

El libro se estructura en dos partes. En la primera de ellas, titulada "El teatro político como emergencia del antagonismo bajo el signo de la modernidad", el autor plantea como idea inicial que el teatro político aparece a mediados del siglo XIX por unas determinaciones históricas específicas. Entre estas determinaciones destacan: la articulación, durante este periodo, de un discurso de emancipación (el materialismo histórico) que inaugura una nueva subjetividad, la del sujeto individual al sujeto social; además, en el surgimiento de un discurso objetivista de las ciencias (sociales, analíticas, políticas, entre otras), que abren la posibilidad al teatro de representar desde un punto de vista analítico la constitución de las sociedades en antagonismo; y, por último, la irrupción de una práctica política que lleva al movimiento obrero y popular a tomar los espacios y las instituciones sociales. Este punto de partida, desde la historicidad radical, deja fuera otras interpretaciones que se han hecho en la teoría teatral, específicamente aquellas que

1 Negri, Antonio. *El poder constituyente*. Madrid: Libertarias-Prodhuvi, 1994. Impreso.

consideran determinados asuntos como universales e intemporales, como las de Peter Brook en su ensayo *El espacio vacío*, o el de Harold Bloom en *Shakespeare, la invención de lo humano*.

Desde el lugar en que se posiciona De Vicente, el teatro político no ha existido siempre. Por tanto, aquellas visiones que tratan de encontrarlo en todos los momentos de la historia del teatro apelan a una concepción idealista o genérica, planteando los conflictos como hechos “del ser humano” y no del ser concreto histórico, entendiéndolos como un argumento o una historia que tiene que ver con políticos, cargos institucionales o temáticas consideradas relativas a la política. Es el caso entre otros, de uno de los ejemplos más conocidos de la tragedia griega que habitualmente se analiza como teatro político: *Antígona*, de Sófocles. Aun cuando esta obra representa en su inicio un conflicto político (el dominio de la ley de la ciudad, de Creonte, sobre otra, la ley de la tradición, de Antígona), la tragedia apunta a una crítica moral de los dos personajes que el Corifeo condena por su soberbia (De Vicente 29-30). En cambio, muchas de las adaptaciones contemporáneas de esta obra han potenciado precisamente esa primera parte convirtiendo el texto griego en una pieza política al desprenderse de los elementos morales.

Un aspecto fundamental para comprender la significación específica que De Vicente da al teatro político como concepto, es la diferencia que plantea entre el teatro social y el teatro político, lo que constituye, sin duda, una de las ideas más polémicas del libro. Entre los planteamientos que argumentan esta diferencia (además del trabajo histórico), destaca la definición del objeto específico de indagación del teatro político: *el poder*, y cómo este se expresa en las relaciones de antagonismos. De Vicente desmantela la idea de que el teatro es un arte *esencialmente* político: si es político, no es porque sea artístico, sino porque indaga en el objeto de lo político (el poder) (69-71). Para explicar esta distinción, el autor descompone el concepto de “teatro político”. La noción de “teatro” debe ser entendida –según lo postulado por Augusto Boal– como representación o realización escénica de dos fuerzas en conflicto (71); “lo político”, por su parte, es, siguiendo a Chantal Mouffe, la dimensión antagonista inherente a ese conflicto (72).

Este análisis nos da un marco claro para comenzar a distinguir al teatro político del teatro social y del teatro en general. De este modo, comprendemos por qué lo político no radicaría simplemente en el tema abordado –aun cuando sea un tema sacado de la política (el sistema político, parlamento, el Estado, la constitución, entre otros). Tampoco en la denuncia de los males del capitalismo. Lo político radica en un modo específico de producción teatral, un modo que busca generar operaciones y dispositivos escénicos que develen problemáticas relacionadas con la constitución de las sociedades a través de la lucha antagonista y sus mecanismos de dominación (el poder, la hegemonía, entre otros). Se trata aquí de una distinción entre “la política” y “lo político”, cuestión que permite al autor separar el teatro anterior del inaugurado por Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

Siguiendo esta línea de análisis, los capítulos que componen la primera parte del libro abordan a Brecht, Piscator y Peter Weiss, autores que pensaron y produjeron teatro político. De Vicente analiza estos autores en función de lo que aportaron al concepto de teatro político, revisando sus propuestas como respuestas a un nuevo conjunto de problemas y preguntas surgidos precisamente del trabajo de constitución de esta nueva estética materialista. La revisión de estos destacados autores corresponde a una explicación de cómo se constituye el teatro político (aspectos históricos, conceptuales y teatrales). Esto supone una investigación que no muestra las soluciones escénicas, dramáticas o discursivas del teatro político como el producto de los gustos personales de

Brecht, Piscator y Weiss, o de su creatividad subjetiva, sino como el resultado de una problemática general colectiva a la que estos tratan de corresponder desde sus diferentes funciones en el teatro. Por ejemplo, en Piscator, los desarrollos tecnológicos están en función de la necesidad de resolver una problemática nueva: la dramaturgia sociológica. El efecto de extrañamiento, en Brecht, facilita el acceso de los espectadores al discurso crítico del teatro político. El documento, en el caso de Weiss, introduce la realidad histórica en el mismo corazón de la obra, desplazando la fábula. Lo interesante de este modo de abordar a los autores por parte de De Vicente es que muestra el trabajo sobre los materiales como un trabajo de construcción del discurso estético del teatro político; una construcción a partir de los problemas que el mismo discurso del teatro político plantea: ¿cómo representar el antagonismo? ¿Cómo evitar la ilusión del espectador que le impide activar su capacidad crítica? ¿Cómo representar un proceso histórico de quinientos años? Se trata de preguntas fundamentales para quien esté interesado en pensar y producir teatro político.

En la segunda parte del libro, titulada “El teatro político como antagonismo performativo en tiempos de la posmodernidad”, De Vicente analiza el desarrollo del teatro político en un tiempo histórico diferente, la posmodernidad. Así, da cuenta de las diferentes tendencias que aparecen en este periodo. En el capítulo que da inicio a esta sección (“El teatro político en la época posmoderna”), se consideran las condiciones históricas que fracturan el discurso moderno y lo abren a nuevos antagonismos. Posteriormente, De Vicente identifica en la teoría teatral de Antonin Artaud y en la práctica escénica del Living Theatre las primeras respuestas a estos nuevos antagonismos. En esta misma senda, se estudian las obras y prácticas escénicas de Heiner Müller, cuyo teatro hace trabajar los materiales en procesos de conflictos de los que emergen las realidades de las nuevas subjetividades fragmentarias, en cuyos cuerpos se inscribe el antagonismo social. Asimismo, se analiza la obra de Augusto Boal, que lleva hasta el extremo el procedimiento crítico de Brecht, convirtiendo la escena en un laboratorio de la investigación social y transformando al espectador en “espect-actor”, alguien que observa y actúa en la situación social que presentan las piezas.

La contundencia y rigor con que César de Vicente articula los distintos niveles y puntos de análisis a lo largo del libro para abordar las problemáticas del teatro político que tiene en cuenta el contexto histórico, la especificidad teórica que lo constituye y los procedimientos teatrales que usa ilumina la comprensión del fenómeno del teatro político en su complejidad. Si la perspectiva del libro se ciñera solo a los límites de la historia como la revisión de algo que ya pasó, podría parecernos que la práctica del teatro político es un hecho del pasado. Si se abordara solo desde la teoría, existiría el riesgo que no viéramos su efecto en la sociedad. Por último, si el análisis fuera exclusivo de los procedimientos escénicos, se correría el peligro de mirar al teatro político sustraído de la historia –sin contextualizar, sin una razón fundada–, clausurando su potencia política al encerrarlo en los límites del arte. La articulación de De Vicente, además de dar cuenta del rigor investigativo del autor, nos invita a pensar el teatro político como un modo productivo que se produce indisolublemente en relación con su contexto radical; que constituye una teoría al establecer una problemática; y que produce los procedimientos y operaciones escénicas que necesita. (99-112)

Un asunto importante que se desprende de la noción de teatro político como un sistema productivo, es que este no sería un estilo, no tendría una forma predeterminada de representación; por tanto, puede atravesar todos los modelos teatrales. En efecto, el teatro

político subsume al teatro social y lo atraviesa con una problemática política que, además de dar cuenta de las consecuencias sociales de un problema determinado, devela las causas estructurales que lo provocan.

Uno de los principales aportes del libro es la superación de los límites de la entrega de un conocimiento adquirido en una investigación sobre el teatro político. La obra de De Vicente otorga un marco de análisis para leer las prácticas escénicas de nuestros tiempos, lo que abre posibilidades para la producción de teatro político. El autor despliega estas posibilidades en la explicación articulada de los procedimientos escénicos elaborados por los diferentes autores que componen el corpus del libro para construir una escena política. César de Vicente propone y explica con gran solidez conceptual la necesidad de establecer una problemática para la producción del teatro político (“El teatro político como concepto” y “La problemática del teatro político”).

Por problemática, De Vicente entiende, siguiendo a Althusser, el conjunto de preguntas que interrogan un problema social. Por ejemplo, la precariedad material de las condiciones de existencia, cuya lógica trata de desplazar la indagación del asunto de lo social (síntomas) a lo político (causas) (99-101). Esto quiere decir –siguiendo el ejemplo señalado– que si el teatro social se pregunta por cómo se expresa la precariedad material respondiendo a ello con su representación en escena, el teatro político establecerá una cadena de preguntas que permitan indagar en las causas estructurales del problema. Así, luego de preguntarnos por la representación de la precariedad, indagaremos en: ¿A quiénes afecta la precariedad? ¿Cómo son las relaciones sociales que se generan en ella? ¿Quiénes se benefician con la precarización? ¿Cuál es la estructura política que la sostiene? Este es un asunto de suma importancia, ya que lo que plantea el autor es un modo de pensamiento, una metodología, que nada tiene que ver con la reproducción de operaciones ni formas teatrales. En definitiva, nos empuja a pensar los problemas políticamente desde el teatro.

Por otro lado, según la perspectiva que se plantea en este libro y los términos de esta problemática específica del teatro político, vemos que varias prácticas teatrales de nuestro tiempo que dicen situarse en el terreno de lo político, no traspasan los límites del teatro social. Esto es, un teatro que da cuenta de los males de la existencia contemporánea. De hecho, muchas de estas prácticas ni siquiera alcanzan una posición crítica frente a lo que ellas mismas escenifican, y tan solo se limitan a representar nuestra realidad. Esto significa que si bien se considera un conflicto dramático cualquiera de carácter social, como la precariedad, al no establecer una cadena de preguntas, una problemática, no puede dar una explicación del asunto y se queda en la presentación del mismo. Es justamente este el límite que corre el teatro político a través de la problemática.

*La Escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, es un texto fundamental para quienes les interesa pensar y producir teatro político. A pesar de la profundidad y del rigor conceptual del autor, no se trata de un texto para expertos: no es una *suma* de conocimientos, sino un libro cuyo contenido es vital para quienes vemos en el teatro político la posibilidad de articular un discurso que pueda contestar y dismantelar “la barbarie” (como diría el autor) de nuestro tiempo. Lo que deja es un campo por explorar, y en su intención también está su límite.

:: RESEÑA

Martín Farías Zúñiga.

## *Encantadores de serpientes.*

### *Músicos de teatro en Chile 1988-2011*

Santiago: Cuarto Propio, 2012.

174 p.

## *Reconstruyendo el sonido de la escena.*

### *Músicos de teatro en Chile 1947-1987*

Santiago: Cuarto Propio, 2013.

225 p.

Por **Javiera Larraín G.** y **Jimmy Gavilán Y.**

Pontificia Universidad Católica de Chile

jilarra@uc.cl

jagavila@uc.cl



#### Reconstitución de un oficio extraviado: músicos de teatro en Chile

Una cita de Antonin Artaud inaugura *Encantadores de Serpientes. Músicos de Teatro en Chile 1988-2011*, del investigador Martín Farías Zúñiga<sup>1</sup>, publicado el 2012 por Editorial Cuarto Propio. La referencia hace alusión a la capacidad de la música para cautivar a los espectadores, a modo

<sup>1</sup> Licenciado y pedagogo en Educación Musical por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Magíster en Artes con Mención en Musicología por la Universidad de Chile. Sus investigaciones se centran en la música popular nacional, particularmente en la producción musical en la historia del teatro chileno.

de serpientes encantadas que sufren el masaje sutil de las ondas y las vibraciones musicales en sus prolongados cuerpos:

Si la música actúa sobre las serpientes no es porque les transmita nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas, porque se enroscan sobre la tierra, porque sus cuerpos tocan casi en su totalidad la tierra y las vibraciones musicales que se comunican llegan a sus cuerpos como un masaje sutil y prolongado. Bien, propongo actuar con los espectadores como si fueran serpientes a las que se les encanta y a las que se hace llegar, por medio del organismo, a las nociones más sutiles. (en Farías 11)

A partir de esta cita, la tarea de Farías pareciera enmarcarse dentro del descampado terreno de la historiografía escénica chilena, en donde los estudios al respecto son abundantes. Durante la última década se ha publicado una gran gama de trabajos sobre teatro; basta recordar la antología bicentennial de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría, la labor antologadora de Carola Oyarzún y Cristián Opazo, la pesquisa histórica de Juan Andrés Piña y Luis Pradenas, y el análisis sociológico de la escena chilena de Camila Van Diest y Fernanda Carvajal. Estos estudios se centran en una mirada panorámica del teatro chileno, que trabaja principalmente en la renovación permanente de los lenguajes escénicos, la consolidación de las dramaturgias locales y la producción escénica de las compañías. Es en este creciente espacio de reflexión crítica, en donde Farías identifica un vacío a la hora de abordar la escena nacional: la falta de estudios que aborden la figura del músico de teatro.

En *Encantadores de serpientes*, su búsqueda no se instala desde una mera reconstrucción del rol de la música en el teatro chileno de hace treinta años, ya que las investigaciones a este respecto son prácticamente nulas. Las composiciones originales para la escena chilena solo son mencionadas a modo de corolario en la mayoría de estas investigaciones, que no reparan en la importancia de la música dentro de la construcción de la puesta en escena, ya sea desde sus dimensiones estéticas, didácticas o políticas. Farías no solo reconoce este vacío en los estudios actuales, sino que además lo ha vivenciado empíricamente en su calidad de compositor de música para teatro en los últimos diez años. Como señala en las primeras páginas de su libro, es esta preocupación vivencial como artista, la que lo impulsa a emplazar el presente estudio que realiza desde hace cinco años.

El autor reconoce la carencia de estudios al respecto y decide acudir a las fuentes primarias: los músicos de teatro. A través de un acucioso trabajo de entrevistas, Farías construye el oficio de los compositores teatrales y divide su quehacer entre quienes operan bajo la lógica del colectivo y la ejecución en solitario. En su primer capítulo, "Los Grupos", revisa la actividad musical de bandas que participan en el ámbito sonoro de los montajes de diversas compañías: Gran Circo Teatro, Teatro del Silencio, La Patogallina, Teatro Mendicantes, Tryo Teatro Banda y La Patriótico Interesante. En palabras de la autoría, son

... grupos que han cuestionado los límites de la música en la escena proponiendo nuevas visiones, haciendo interactuar a músicos y actores para lograr una creación con características renovadoras obligándonos a mirar el fenómeno musical en el teatro desde una perspectiva más amplia e integradora. (*Encantadores* 18)

Si bien los procedimientos metodológicos pueden ser disímiles al momento de enfrentarse al trabajo creativo, Farías destaca que la composición no está concebida en los fines ulteriores al espectáculo sino en el proceso de creación misma de cada pieza escénica. Los músicos trabajan desde la composición *in situ* de la escena, muchas veces en torno a los hallazgos propios de cada ensayo, como las improvisaciones de los actores o la resonancia propia de los cuerpos de estos. Es precisamente el trabajo de montaje de uno de estos grupos, una pieza vital para la comprensión musical de la escena en el estudio del autor. Con el estreno de *La negra Ester* en 1988, y el trabajo de La regia orquesta y Cuti Aste, Farías identifica un hito en el oficio de la música teatral y considera que “este espectáculo marca un precedente importante para la historia del teatro chileno y en particular para la labor músico-teatral en Chile” (13).

En el segundo capítulo, “Solistas”, el autor revisa el trabajo de los músicos que trabajan en solitario: “Su actividad ha estado asociada principalmente a la música grabada. Se caracterizan por el uso de recursos tecnológicos como sintetizadores, teclados, instrumentos virtuales, computadores y toda clase de herramientas que les permitan elaborar en forma personal, un diseño sonoro para cada montaje” (77). En su eterna preocupación por el quehacer escénico, desmitifica la creencia que mira con desmedro el trabajo de música envasada para teatro: “El lenguaje propuesto por los músicos solistas pone de manifiesto la necesidad de repensar las relaciones entre música y escena e instala el concepto de sonido, en un sentido que trasciende lo estrictamente musical, como una herramienta discursiva y narrativa para el teatro” (77). En este conglomerado de artistas se estudia el trabajo de Patricio Solovera, Juan Carlos Zagal, Andreas Bodenhöfer, Miguel Miranda, Alejandro Miranda, Jorge Martínez y Jorge Aliaga. Destaca en particular, el trabajo de Solovera, con una vasta producción en teatro que data desde 1971 ininterrumpidamente hasta la fecha.

Aunque la división metodológica de la autoría podría parecer antojadiza, es el gran acierto del estudio, pues permite establecer los lineamientos generales y los puntos de cruce en un mundo de filiaciones músico-técnicas de variada índole:

En el caso de los músicos de grupo la interacción musical ha sido siempre en vivo en cada montaje, mientras que la actividad de los músicos solistas se ha circunscrito principalmente a la grabación que luego es reproducida en cada función. En ese sentido, las características de las composiciones se han visto marcadas por esta dicotomía. Los músicos que graban, lo hacen utilizando recursos como teclados, sintetizadores, instrumentos virtuales. . . . Sus lenguajes musicales apuntan hacia códigos que podríamos asociar al cine. . . y en cierta medida cercano a la música docta. Por otro lado los músicos de grupos se han acercado con mayor fuerza a los códigos de la música popular, en algunos casos con formación instrumental de banda de rock y otras más asociadas con estéticas del circo. (121)

A lo largo del texto, la mayor preocupación es otorgar un espacio para hacer relucir las palabras de los creadores musicales involucrados en teatro. Los lectores acuden a un primer acercamiento hacia la dinámica y la praxis del oficio del músico de teatro, gracias a un trabajo de entrevistas sistemático realizado por Farías. Así, para la audiencia lectora es posible enfrentarse con las voces de los músicos, las bandas y los compositores ligados a la escena teatral, los que cuentan abiertamente el proceder metodológico de sus producciones en relación a las necesidades de una

escena teatral en constante movimiento. Por ello, la labor aquí realizada inaugura una parcela de conocimiento hasta ahora no explorada en los Estudios Teatrales en Chile; y a su vez, procura una tarea pendiente para futuras reflexiones a este respecto: “La creación musical enfocada al teatro se ha realizado de manera intuitiva, es un oficio que se ha formado en la práctica como todos los oficios pero de dicha práctica al parecer no ha emanado aún una teoría. De alguna forma esa intuición se posiciona como la marca característica del trabajo de estos músicos” (129). Farías logra entregar un registro preciso y acabado de la práctica musical de la escena chilena comprendida entre 1988 y 2011, pero aún es tarea pendiente de la autoría elaborar un constructo teo-crítico que dé cuenta de las particularidades propias de un estudio musicológico, que no se refugie únicamente en el registro de la anécdota.

Esta debilidad teórica que se vislumbra en *Encantadores de Serpientes. Músicos de Teatro en Chile 1988-2011*, es rectificadora, en parte, en su segunda producción investigativa, *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. A diferencia de su antecesora, el eje de esta investigación se centra solo en el estudio del trabajo realizado por compositores solistas y en la reflexión de un incipiente nuevo género para la época: la comedia musical. Para Farías, “El hito fundacional en el género de comedia musical se produce en 1958 cuando el dramaturgo Luis Alberto Heiremans escribe *Esta señorita Trini* con música de la cantante y actriz Carmen Barros” (*Reconstruyendo* 151). Esta obra se erguía desde los parámetros de la comedia musical norteamericana, pero con orígenes y raíces nacionales, una operación sin precedentes efectivos hasta la fecha. Es más, la crítica no sabe cómo catalogarla y vacila entre el sainete, la opereta y otros formatos afines. *Esta señorita Trini* pavimentaría el camino para un vasto desarrollo del teatro musical chileno, que llegaría a su punto culmine en 1960 con el estreno de *La pérgola de las flores*, que contribuyó a la popularización del género: “El registro sonoro de la música de la obra ha permitido su difusión en un nivel que difícilmente hubiera alcanzado sin un disco. . . . Este tremendo suceso puso una vara tan alta que en cierta forma todos los espectáculos musicales posteriores quedaron opacados” (162). El trabajo analítico realizado en este apartado se centra en la pesquisa de las principales comedias musicales del período, en razón de la evaluación crítica de este y de los diversos testimonios de los distintos artistas comprometidos en cada una de las producciones tratadas.

Pero Farías no abarca exclusivamente este fenómeno, ya que en su segundo libro al igual que en el primero, también hay cabida para las producciones individuales. En este caso, centrado en el trabajo de Gustavo Becerra-Schmidt, Héctor Carvajal, Celso Garrido-Lecca, Luis Advis, Sergio Ortega, Vittorio Cintolesi y Patricio Solovera –este último también formaba parte del corpus de músicos estudiados en su primer libro. Destacan principalmente la propuesta musical de Luis Advis, quien compone en una estrecha consonancia con cada texto dramático en la búsqueda permanente entre escena y música (180-183); y el trabajo musical realizado por Gustavo Becerra en el montaje *Como en Santiago* de 1947, que el autor considera como el hecho clave en el nacimiento del compositor teatral chileno hacia finales de mediados del siglo XX (29). Pese a las muy diversas experiencias de creación entre todos los autores ya mencionados, Farías pone el acento en que “El vínculo entre música docta y popular, que contribuyó al desarrollo de la Nueva Canción Chilena, está dado en parte importante por el trabajo que realizaron algunos compositores en el teatro” (182-183). Asimismo, agrega: “Respecto a la práctica musical podemos distinguir dos elementos que atraviesan la actividad creativa de todos

los compositores: la necesidad de ser tremendamente versátiles y la obligación de trabajar con recursos económicos muy acotados” (183).

A final de cuentas, este trabajo no es más que una invitación para deshacernos de la amnesia que envuelve a los estudios del arte, en cuanto a los orígenes y el rol fundamental que cumplieron algunos músicos de teatro en la historia nacional escénica. El autor señala este trabajo como la piedra inicial de futuras investigaciones que puedan completar el trabajo aquí ya realizado, con materiales bibliográficos y teóricos propios del análisis lectivo de la música, siendo esta la gran tarea pendiente de los presentes escritos y la invitación con que este investigador cierra su segundo escrito.

En base a los resultados investigativos que pueden apreciarse en ambos libros, Martín Farías consolida su trabajo sobre la música de teatro en Chile con el lanzamiento de la plataforma web [musicateatral.cl](http://musicateatral.cl)<sup>2</sup>. Con este nuevo soporte, se completa la labor de análisis y reflexión iniciada previamente, gracias a la difusión de un archivo compuesto por diversas piezas musicales correspondientes a puestas en escena del teatro chileno de mediados del siglo XX a la fecha. La existencia de un sitio de acceso gratuito como este, consolida el trabajo de Farías por componer, del mismo modo que lo haría con una pieza musical, una materialidad sonora que traspase la inmediatez y fugacidad de una puesta en escena. Este mismo propósito, persigue también en su último proyecto, el documental “Más cerca de la luz: Teatro callejero en Santiago de Chile”<sup>3</sup>, estrenado el 17 de diciembre de 2014, que busca plasmar permanentemente la práctica efímera del quehacer escénico en las calles de la capital chilena desde la década de los 80’ hasta la fecha.

Cabe señalar, en pos del acucioso trabajo de investigación, que cada libro incluye un disco compacto compuesto por una selección de más de setenta grabaciones en total, en su mayoría inéditas, que conforman parte del período abordado en cada uno de los respectivos estudios. De este modo, Farías pareciera invitarnos a realizar el mismo ejercicio al que alude la cita de Artaud, en un comienzo de su primer texto: convertirnos en serpientes que buscan encantarse con la materialidad sonora palpable de una musicalidad teatral, que hasta este trabajo había sido pasada por alto en los estudios escénicos chilenos (11-12).

2 Los proyectos *Música en el teatro chileno 1988-2011, Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1958-1988, Archivo sonoro de la música en el teatro chileno*; contaron con financiamiento del Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Línea Investigación 2012, 2013 y 2014 respectivamente.

3 El título de este documental hace alusión a las palabras de Andrés Pérez, referidas en la entrevista realizada por Marietta Santi, “El teatro callejero está más cerca de la luz”, el 30 de Junio de 2000 en el diario El Mercurio.

# :: RESEÑA CURRICULAR AUTORES



## :: Reseña curricular autores

### **Alfonso De Toro**

detoro@rz.uni-leipzig.de

Doctor en Filosofía, Universidad de Múnich. Desde 1992 se desempeña como Catedrático de Filología Románica en la Universidad de Leipzig, Alemania. Director de los Centros de Investigación Iberoamericana y Francófona, y del Instituto de Romanística de la misma universidad. Portador de la Condecoración Gabriela Mistral con el rango de Gran Oficial, miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua en el extranjero y del Consejo Asesor del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile (CELICH). Director de las series de publicaciones *Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura* (1992-2014); *Teoría y Práctica del teatro* (1993-2014); *Passagen* (2002-2011), editadas por Olms: Hildesheim-Zürich-New York, y *Transversalidad* (2013), L'Harmattan: París. Desde 1984 ha sido profesor visitante de Universidades europeas, norte y sudamericanas, en Israel y en Magreb, habiendo dictado más de 300 conferencias y workshops. Entre sus más de doscientas publicaciones, en una docena de lenguas, destacan: *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales – transculturales – transpicturales*, coedición de René Ceballos (Alemania: Olms, 2014); *Translatio. Transmédialité et Transculturalité* (París: L'Harmattan, 2013); *Epistémologies. Le Maghreb* (París: L'Harmattan, 2009-2011); y *Borges infinito. Borges virtual* (Alemania: Olms, 2008).

### **Andrés Grumann S.**

agrumann@uc.cl

Doctor en Filosofía, mención Estudios Teatrales de la Universidad Libre de Berlín. Se desempeña como profesor asistente adjunto en la Escuela de Teatro y el Postgrado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dicta seminarios en el Doctorado en Filosofía mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y en los Diplomados en Dirección Teatral y Teatro Físico de la Universidad Finis Terrae, además de dar cursos de teoría del teatro en la Escuela de Teatro del Instituto Profesional Arcos. Sus áreas de investigación se concentran en la teoría, historia y el análisis de las artes escénicas. Ha publicado el libro *Anfiteatro Estadio Nacional* (Editorial Cuarto Propio, 2013) y varios artículos en revistas nacionales e internacionales.

**Héctor Ponce de la Fuente**

semiotic@u.uchile.cl

Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile. Magíster en Literatura y egresado del Doctorado en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba. Profesor de Estado, Universidad del Bío-Bío, Chile. Académico e investigador del Departamento de Teatro y la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Dirige el Postítulo en Semiótica de la Facultad de Artes de la misma universidad. Miembro de la Asociación Chilena de Semiótica y profesor visitante en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) de la Universidad de la República del Uruguay. Autor y coautor de los libros *Trayectos teóricos en semiótica* (2014); *Semiótica e interdisciplina. Perspectiva de investigaciones en curso* (2012); *Puesta en escena y puesta en discurso. Ensayos sobre teatro chileno y semiótica* (2010); y *Semiótica y discurso social* (2010).

**Daniela Cápona P.**

daniela.capona@umayor.cl

Doctora en Filología Española de la Universidad de Valencia, España. Máster Oficial en Estudios Hispánicos: Aplicaciones e investigación en la misma universidad. Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral y Actriz, Licenciada en Artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor y en el Programa de Bachillerato de la Universidad de Chile.

**Marcela Sáiz C.**

msaizc@ug.uchile.cl

Doctorando en Literatura en la Universidad de Chile. Magíster y Licenciada en Literatura de la misma universidad. Actriz egresada de la Academia Club de Teatro de Fernando González. Su tesis para optar al grado de magíster consistió en el estudio y establecimiento de la poética del dramaturgo chileno Guillermo Calderón, sus mecanismos constructivos, planteamientos ideológicos y la reelaboración de la función política de su teatro. Se desempeña como profesora de actuación, historia, estética y teoría del teatro, dramaturgia y literatura en las universidades Alberto Hurtado, UNIACC, Diego Portales, entre otras. Ha presentado ponencias en Congresos y recientemente ha publicado "Reelaboración Crítica de los Imaginarios Sociales: Historia, Imaginación y Posmemoria en la dramaturgia de Guillermo Calderón", en las *Actas del V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Universidad de Valparaíso, 2013. Entre sus publicaciones de creación destaca el cuento "En quince minutos" en *Antología: Mentira la mentira*. Libros de mentira, 2012.

**María Luisa Diz**

ml.diz@conicet.gov.ar

Doctoranda en Ciencias Sociales y Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Actualmente cuenta con una beca de postgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Su tesis de investigación doctoral se titula: “*Teatro x la Identidad (2000-2010): Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*”. Es integrante del Núcleo de Estudios sobre Memoria del Instituto de Desarrollo Económico y Social y, además, Coordinadora General de *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Forma parte de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Ha participado en congresos y jornadas, y ha publicado artículos en revistas académicas nacionales e internacionales.

**M. Soledad Lagos**

soledadlagosrivera@gmail.com

Dr. phil.(Doctora en Filosofía y Letras) y M.A. (Magister Artium) por la Universidad de Augsburgo, Alemania, Traductora Inglés-Alemán por la PUC. Crítica e investigadora teatral, dramaturgista y dramaturga, y traductora inglés-alemán de dilatada trayectoria y presencia a nivel nacional e internacional. Sus numerosas publicaciones enfatizan la compleja relación entre memoria y olvido, centradas en las zonas porosas y grises de las relaciones entre la(s) identidad(es) local(es), regional(es) y nacional(es) y las poéticas y estéticas teatrales vigentes en las Artes Escénicas. En la actualidad, se desempeña como profesora del Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Co-fundadora de la instancia gratuita de formación de audiencias “Escuela de espectadores”, fue elegida por sus colegas Presidenta del Círculo de Críticos de Arte en diciembre de 2013.

**Nicolás Espinoza B.**

colectivozoologico@gmail.com

Director y actor chileno. Recibe su formación de actor en la Pontificia Universidad Católica de Chile. El año 2011 obtiene el grado de Magíster en Puesta en escena y escenografía de la Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Francia. En 2008 funda el colectivo Los amigos de Chile, donde dirige las creaciones *UNABOMBER (2008)* y *El pueblo contraataca (2010)*. Actualmente es director del Colectivo Zoológico, grupo junto al que ha creado las obras *Conversaciones sobre el futuro (2012)* y *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, versión de Bosco Cayo (2014). Actualmente prepara la creación de un proyecto teatral financiado por los Fondos de Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. El montaje está basado en las llamadas “Actas N° 372, sobre el Plan Laboral” que la Junta Militar desarrolló en plena dictadura chilena, documento histórico que se mantuvo en secreto durante 33 años.

**Pablo Quiroga**

pablitoquiroga@gmail.com

Dramaturgo, actor y director. Se forma como dramaturgo en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD, Buenos Aires) y como actor y director con profesores como Rubén Szuchmacher, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Adrián Canale y Raúl Serrano. Dirigió las obras *Anibalismo* (2007) de autoría propia; *Farsas* (2009) de Antón Chejov; *De tanto dolor no siento nada* (2010) de Macarena Albalustri; y *Algo que no era* (2011), también de su autoría. Con esta última obra ha participado del Festival Justicia por Mariano Ferreira (2012), de la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires (2013) y de la programación del ciclo Off Buenos Aires organizado por el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) en Santiago de Chile (2014).

**Santiago Sanguinetti R.**

sanguinetti.riccardi@gmail.com

Actor, director, dramaturgo y docente. Egresado de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo y del Instituto de Profesores Artigas en la especialidad Literatura, Uruguay. Sus textos han obtenido diversas distinciones, entre las que se destacan el Premio Nacional de Literatura, el Premio Onetti de la Intendencia de Montevideo y el Premio Florencio a Mejor Texto de Autor Nacional. Sus obras se han llevado a escena en Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, México, Estados Unidos, España, Inglaterra y Francia. Recientemente escribió y dirigió el proyecto *Trilogía de la revolución*, compuesto por las obras *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2013), *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (2014) y *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014).

**Patricia Artés**

teatropublico@gmail.com

Candidata a Magíster de Estudios Culturales y Licenciada en Artes de la Universidad Arcis. Diplomada en Fundamentos de la Crítica Escénica Contemporánea de la Universidad de Chile. Actriz profesional de la Academia de Actuación Fernando González. Especializada en Teoría y Práctica del Teatro Político en la Universidad Complutense de Madrid, España. Es directora de la compañía Teatro Público, llevando a escena las obras *Otras* (2014), *Nuestra América (bosquejos)* (2013), *Celebración* (2010), *Mericrismas Peñi* (2008) y *Desdicha Obrera* (2007). Participa del Núcleo de Investigación sobre Estudios Culturales de la Universidad Arcis y del Núcleo de Arte, Política y Comunidad de la Universidad de Chile. Expositora en coloquios y congresos en Chile, Argentina y España, varios de estos textos han sido publicados. Profesora de actuación, de teatro político y guía de tesis en diferentes instituciones universitarias y culturales.

**Javiera Larraín**

jilarra@uc.cl

Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral por la Universidad de Chile y Doctora (c) en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciada en Letras con mención en Literatura y Lingüística Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado en múltiples congresos nacionales e internacionales en torno a los Estudios Teatrales (España, UK, EE.UU., Argentina, México, Uruguay, entre otros); y ha publicado artículos, tanto en revistas especializadas chilenas, como extranjeras. A su vez, se ha desempeñado como docente en la Universidad SEK y en la Universidad Adolfo Ibáñez; y como directora y dramaturga de la Compañía Cronópolis Teatro. A la fecha, trabaja activamente en el campo de la investigación teatral; destaca su trabajo “Apuntes sobre la dirección teatral en Chile: 1940-1979” (FONDART 2012) y su estudio actual “El Melodrama en la escena chilena del Siglo XX” (FONDART 2014).

**Jimmy Gavilán**

jagavila@uc.cl

Licenciado en Letras con mención en Literatura y Lingüística Hispánicas y Magíster en Periodismo Escrito, ambos grados otorgados por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Mientras su seminario de pregrado trató sobre la escritura teatral de Ana Harcha y Francisca Bernardi, el de postgrado retrató cómo se entiende culturalmente la rehabilitación carcelaria en Chile. Cuenta con un Certificado Académico en Dramaturgia, donde cursó talleres con Coca Duarte y con Andrés Kalawski. Se ha desempeñado como investigador teatral en encuentros teóricos como el XIX Congreso de teatro del GETEA en Buenos Aires, Argentina; y también como co-autor de *Historia de la Dirección Teatral en Chile 1940-1979* (en prensa). Tras desempeñarse como periodista de teatro en la Revista *Wikén* de El Mercurio, colabora actualmente en el área de Cultura y Espectáculos de La Tercera.







## :: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático. Ambas entidades dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

*Apuntes de Teatro* es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro y las artes escénicas, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Debido a su situación geográfica, *Apuntes de Teatro* se interesa particularmente en las manifestaciones teatrales hispanoamericanas, aunque acepta también contribuciones sobre otras regiones del mundo.

Publicada anualmente (julio) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

La revista se estructura en tres secciones: la primera, *Investigación*, puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, *Documentos*, puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual. Los artículos de esta sección están exentos de evaluación externa, y son revisados por el Comité Editorial. La tercera sección, *Reseñas*, contiene reseñas de nuevas publicaciones relevantes, así como de congresos, encuentros, coloquios y festivales nacionales e internacionales en torno a las artes escénicas.

*Apuntes de Teatro* posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, sugerir textos teatrales para su eventual publicación, participar de la edición de los ensayos de la sección *Documentos*, y proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes –desde el actor o *performer* al espectador–, se nutre de diversas disciplinas y cada vez expande más sus fronteras, pudiendo ser entendida como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo las diversas prácticas teatrales (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, entre otros) sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, entre otras). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno e hispanoamericano, también es posible considerar problemáticas particulares de las prácticas escénicas norteamericanas, africanas, asiáticas, austronesias y europeas.

### Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

La redacción de la revista *Apuntes de Teatro* está comprometida con la comunidad científica para asegurar la calidad y garantizar la ética de todos los artículos publicados. Nuestra publicación se rige bajo los parámetros de ética y buenas prácticas establecidas por COPE (Committee on Publication Ethics)<sup>1</sup>. El comité editorial de la revista se compromete además a publicar las correcciones, retracciones, aclaraciones y disculpas cuando sea preciso.

Para garantizar la calidad de los trabajos publicados, nuestra revista escogerá pares evaluadores expertos en los temas de cada artículo, y asegurará el anonimato de todas las partes involucradas a lo largo del proceso de evaluación, corrección y publicación. En ciertos casos particulares, *Apuntes de Teatro* tomará en cuenta la eventual solicitud por parte de un autor de vetar a algún evaluador, en caso de haber conflictos de interés involucrados. Asimismo, se garantiza el derecho a los autores de apelar a las decisiones editoriales de la revista concernientes a la publicación de su artículo.

*Apuntes de Teatro* declara su compromiso de respetar las normas de derecho de autor y las buenas prácticas en la publicación de todos sus artículos. Por ello, cualquier intento de plagio o violación a los derechos de autor de terceros está terminantemente prohibido. Los editores de la revista se asegurarán, en la medida de lo posible, de detectar cualquier intento de plagio y se regirán bajo el código de conducta de COPE en caso de enfrentarse a un caso de este tipo. El artículo en cuestión será rechazado, previa revisión, y las razones serán claramente expuestas al autor. En caso de involucrar materiales publicados por un tercero, se dará aviso a los involucrados para que tomen las acciones correspondientes.

<sup>1</sup> Disponibles para su consulta en *COPE Committee on Publication Ethics. Code of conduct and best practice guidelines for journal editors*. Recurso electrónico. 6 Mar. 2014.

## :: Normas Editoriales

### Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe).
- Si el artículo es derivado de investigación, debe incluir a pie de página el nombre de la investigación asociada, investigador responsable, fuente de financiamiento y fecha.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico institucional. Esta biografía no debe exceder las 250 palabras.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi; además, deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos (nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita). Los derechos de las fotografías deben ser asegurados por el autor del artículo, mediante la firma de un documento de autorización de utilización de imágenes, elaborado por el Departamento de Jurídica UC.
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra (que contenga fecha y lugar de estreno, director, asistente de dirección, elenco, diseño escenográfico, de vestuario, iluminación, sonoro, u otro dato relevante).

### Envío y recepción de artículos

Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando la reseña curricular y 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. Para ello, se requiere que firmen un documento de cesión de derechos elaborado por el departamento de Jurídica UC.

El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.

Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

## Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo 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 dependerá de cada caso, y puede extenderse hasta seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

## Sistema de citas

- Se utilizará el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, deberán ir en itálicas (cursivas) y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.

- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse solo el apellido del primer autor, al que se le adiciona la frase *et al.* Por ejemplo:

Un dibujo del siglo XVI del *Códice Magliabechiano o Libro de la Vida* (Anders *et al.* 96) muestra a Teoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.

- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, solo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:

Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos. (37)

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- Si la cita proviene de un texto extranjero que no ha sido traducido al español, el autor debe proveer su propia traducción e indicarlo de la siguiente forma:

“... El testimonio del sobreviviente encuentra su valor de verdad precisamente en su subjetividad, en su producción de experiencia corporizada [*embodied*].” (Guerin y Hallas 7, la traducción es mía).

- También 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 [tradicción alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse una de las siguientes fórmulas: (288-9) o (289-90). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289, o bien entre las páginas 289-90.
- Las elipsis al principio, al medio o al final de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . .

## Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.

- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, vídeo, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

## Obras citadas: ejemplos

### 1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

### 2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

### 3. Libro de autor desconocido:

*Ollantay: drama quechua*. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

### 4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

**5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto)**

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

**6. Artículo en una compilación:**

Foucault, Michel. "What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.

**7. Artículo en revista académica:**

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

**8. Reseña, comentario o crítica:**

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

**9. Introducción, prefacio o prólogo:**

Staiff, Kive. Prólogo. *El Teatro de la muerte*. Tadeusz Kantor. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 2004. 7-11. Impreso.

**10. Tesis:**

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi preformativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

### 11. Ponencia o disertación:

Grass, Milena. “*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe”. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

### 12. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 May. 2009.

Daulte, Javier. “Juego y compromiso: el procedimiento”. DDT, *Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 May. 2009.

### 13. Sitio Web:

*Chile escena: Memoria activa del teatro chileno*. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Web. 11 Abr. 2011.

### 14. Texto dramático

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.

Calderón, Guillermo. *Diciembre. s/e.*, [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

## Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 150 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.

- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

# Suscripción Revista Apuntes de Teatro

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES* \$	NORTE AMERICA* US\$	CENTRO AMERICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 139	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 138 y 139 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 137, 138 y 139 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES	VALOR UNITARIO				
Desde el Nº 99 al Nº 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 139	5.200	6.500	22	23	24

\*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: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49  
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

### DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta Nº 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

