



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

APUNTES

de TEATRO :: 146

ISSN 0716-4440



2021



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

Nº ISSN 0716-4440

Revista Apuntes de Teatro Nº 146 - Año 2021

Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago-Chile

Fono: (56-2) 2354 50 83 • Fax: (56-2) 2354 52 49

Página web: www.revistaapuntes.uc.cl

Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

Decano Facultad de Artes

Alexei Vergara Aravena

Directora de Publicaciones y Archivo

Alejandra Wolff

Director Escuela de Teatro

Mario Costa

Director Revista *Apuntes de Teatro*

Patricio Rodríguez-Plaza

Editora invitada

Inés Stranger

Edición

Bernardita Abarca Barboza

Comité Editorial

Mauricio Barría - Universidad de Chile, Chile

Catherine Boyle - King's College, Inglaterra

Alicia del Campo - Universidad de California, Estados Unidos

Ileana Diéguez - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México

Josette Féral - Université du Québec à Montréal, Canadá

Gustavo Geirola - Whittier College, Los Ángeles, California

Patricia Henríquez - Universidad de Concepción, Chile

Cristián Opazo - Universidad Católica de Chile, Chile

Marcia Martínez - Universidad de Valparaíso, Chile

Patrice Pavis - Korean National University of Arts, Korea

Luis Pradenas - Association Artistique Aleph, Francia

Lola Proaño - Pasadena City College, Estados Unidos

Edición de Textos

Alida Mayne-Nicholls

Secretaría y Ventas

Anita María Moreno

Diseño Gráfico

Víctor Jaque

Portada

Yo maté a Pinochet, escrita por Cristian Flores Rebolledo, dirigida por Cristian Flores Rebolledo y Alfredo Basaure Espinoza.

Imagen: Ricardo Romero Pérez.

Impresión

LOM

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

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:

Revista *Resonancias*, Instituto de Música, teléfono 2354 50 98

Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, teléfono 2354 56 50

© 2021 Pontificia Universidad Católica de Chile.

Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

4 Editorial

6-10 INÉS STRANGER

Presentación crítica: Lo político del teatro y lo simbólico de la realidad

INVESTIGACIÓN

13-29 LORENA SAAVEDRA GONZÁLEZ

El malestar en el teatro: aproximaciones al conflicto Estado-pueblo mapuche en *Ñi Pu Tremen* y *Los millonarios*

Discontent in Theatre: Approaches to the Conflict Between the State and Mapuche People in *Ñi Pu Tremen* and *Los Millonarios*

30-46 PÍA GUTIÉRREZ

Cuerpos *otros*: sobre la tensión migrante/extranjero y algunos ejemplos de su representación en el teatro chileno reciente

The Bodies of Others: On the Tension Between the Ordinary and the Improper in Two Recent Chilean Plays

47-63 SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ

Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: *Granada e Informe de una mujer que arde*

A Woman Burns Over Herself. Feminist Revision of the Greek in Contemporary Chilean Dramaturgy: *Granada and Informe de una Mujer que Arde*

64-81 PABLO CISTERNAS ALARCÓN Y TANIA NOVOA

Recorrer y hacer memoria: interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales

Travelling and Making Memories: Interaction Between Territory and Audiences Through Media Devices

- 82-93 **MONTSERRAT ESTÉVEZ CALDERÓN**
Tú amaras, no entender el chiste
Tú Amarás [You will love], to Miss the Joke
- 94-102 **ANNE GARCÍA-ROMERO**
Un nuevo amanecer: la justicia transicional de género en *El amarillo sol de tus cabellos* largos de Carla Zúñiga
A New Dawn: Transitional Gender Justice in Carla Zúñiga's *El Amarillo Sol de Tus Cabellos Largos*
- 103-117 **CLAUDIA ECHENIQUE S.**
El Colectivo Obras Públicas y su apuesta por la conciencia emocionada
Colectivo Obras Públicas and its Commitment to Emotional Consciousness
- 118-135 **JONATHAN ARAVENA B.**
Teatro y proceso constituyente en Chile: tres obras
Theater and Constituent Process in Chile: Three Plays
- 136-159 **BERNARDITA ABARCA BARBOZA**
Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago de Chile
Bodies, Theatralities, Politics and the City: Snapshots of the Santiago de Chile Manifestations

TEXTO TEATRAL

- 163-174 **CRISTIAN FLORES REBOLLEDO**
Yo maté a Pinochet

DOCUMENTOS

- 175-183 **CRISTIAN FLORES REBOLLEDO** :: **Texto de creador**
Apuntes sobre el proceso creativo de *Yo Maté a Pinochet*

- 184-189 **FEDERICO ZURITA HECHT :: Crítica**
Narrar que no hemos podido actuar: historia de la violencia política en *Yo maté a Pinochet* de Cristian Flores Rebolledo
- 190-195 **JUAN PABLO TRONCOSO CH. :: Crítica**
Violencia política y memoria(s) en *Yo maté a Pinochet*

RESEÑAS

- 199-202 **CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL**
Colección Dramaturgias GAM, por Manuel Donoso Hernández.
- 203-206 **MARÍA SOLEDAD HENRÍQUEZ**
Movimiento, conciencia y expresividad en el trabajo actoral, por Ignacia Agüero.
- 207-209 **LASTESIS COLECTIVO**
Quemar el miedo. Un manifiesto, por Claudio Santana Bórquez.
- 213-218 **Reseña curricular autores**
- 221-222 **Política Editorial**
- 223-229 **Normas Editoriales**
- 233 **Cupón de suscripción**

:: Editorial

Apuntes de Teatro alienta con este número una reflexión respecto del teatro y la teatralidad que ha experimentado con la historia reciente de Chile. Una historia cargada de resabios autoritarios y proyecciones de esperanzas de cambio; todo ello atravesado por una pandemia que no ha dado tregua.

Sí, desde el teatro, aquel arte que ha sido definido por Patrice Pavis —miembro de nuestro Comité Editorial— como frágil, efímero y particularmente sensible a las variaciones del tiempo. El que además, como el mismo pensador y estudioso lo remarca, nadie puede explicar sin interrogarse sobre sus mismos fundamentos y sin revisar periódicamente el edificio crítico que debería describirlo.

A veces tal interrogación puede venir desde el interior mismo de su quehacer o su teorización. En otras, la reflexión puede proceder de los acontecimientos sociales que, por su virulencia y desfachatez histórica, arrastran todo, para volver a preguntarse por los cimientos que parecían más sólidos.

Lo que Chile ha vivido desde la revuelta social de octubre de 2019 hasta la pandemia del Covid-19 que nos ha plagado de muerte e incertidumbre, nos ha llevado a convocar a un grupo de jóvenes pensadores y pensadoras teatreros para que nos muestren, al menos, unos retazos artísticos de todo eso.

La dramaturga y profesora Inés Stranger ha sido, para estos fines, la editora invitada, quien ha tenido la responsabilidad de ocuparse de la Sección Investigación y la proposición del texto dramático y los documentos que lo acompañan, exponiendo los alcances que nos hemos propuesto en un primer texto crítico.

Desde allí han respondido con sus escritos a tan delicada tarea, las y los pensadores Lorena Saavedra, Pía Gutiérrez, Soledad Figueroa, Pablo Cisternas, Montserrat Estévez Calderón, Anne García Romero, Claudia Echenique y Jonathan Aravena.

A los artículos anteriores se suma un texto insinuante de Bernardita Abarca, en que reflexiona respecto de la revuelta performativa acaecida en Chile desde 2019 a partir de las mediaciones que procuran ciertas imágenes urbanas y fotográficas. Estas imágenes, que también se encuentran en nuestras páginas, son de autoría de Roberto de la Paz San Martín, Michelle Piaggio, Patricio Rodríguez-Plaza, Gonzalo Ramírez Cruz, Ximena Gallardo Saint-Jean, María José Delpiano K., Constanza Artigas y Amapola Cortés Baeza.

En cuanto al texto teatral, se trata esta vez de *Yo maté a Pinochet* de Cristian Flores, que aparece acompañado por la reflexión del propio Flores, y los textos críticos de Federico Zurita y Juan Pablo Troncoso.

Por último, aunque no menos importantes, se encuentran las reseñas que invitan e informan sobre publicaciones que también esperamos se entrecrucen con todo lo anterior. Así es como el profesor Manuel Donoso expone sobre la *Colección Dramaturgias GAM*, versión escrita y audiovisual, del Centro Cultural Gabriela Mistral del año 2020. Ignacia Agüero lo hace respecto del texto *Movimiento, conciencia y expresividad en el trabajo actoral*, de María Soledad Henríquez, publicado por la Universidad Finis Terrae en 2019. Claudio Santana cierra este pequeño viaje de sugerencias con el texto *Quemar el miedo. Un manifiesto* del Colectivo Lastesis de Santiago de Chile, publicado por Planeta en 2021.

Agradecemos a Coca Duarte, Francisco Krebs y Mauricio Barrías por el compromiso profesional y artístico que asumieron con este número de nuestra publicación. E invitamos también a seguir en la senda del amor inmoderado por el teatro y la teatralidad en todos sus vericuetos y posibilidades creativas; sean estos visibles o invisibles, ya que, como dijera el poeta Enrique Gómez Correa, nos gusta la luz del secreto.

Patricio Rodríguez-Plaza
Director

PRESENTACIÓN CRÍTICA

Lo político del teatro y lo simbólico de la realidad

Inés Stranger

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
istrange@uc.cl

Establecer el presente de esta reflexión me parece fundamental. Son tantas las cosas que están pasando en Chile que lo que digamos hoy puede perder actualidad mañana. Estamos a fines de octubre del año 2021 y este número 146 de la *Revista Apuntes* lo comenzamos a producir en agosto de este mismo año.

La actividad teatral no se ha desarrollado con normalidad desde octubre de 2019. Sumando la revuelta social y la pandemia son más de dos años que en el teatro vivimos a media marcha. Aunque las salas han ido abriendo con muchas restricciones sanitarias, estamos lejos de acoger el público que teníamos hace tres años. Hemos vivido en la incertidumbre. El distanciamiento social atenta contra una actividad gregaria y colectiva como la nuestra.

Hemos estado viviendo una efervescencia social progresiva. Protestas, plebiscito, elecciones. Muchas ganas y necesidad de cambiar las reglas del juego y de provocar cambios en la vida institucional de Chile. Una convención constitucional está trabajando ahora para redactar una nueva constitución. Hay expectativas, ilusiones, confianza y también miedo en algunos sectores. Habrá elecciones presidenciales el próximo 21 de noviembre y las posturas parecen haberse radicalizado.

La acción dramática sigue su curso.

La invitación que hicimos para editar este número de la *Revista Apuntes* fue a hacernos cargo de la incertidumbre y a detenernos a reflexionar en conjunto. ¿Qué ha estado contando el teatro en los últimos años? ¿Cómo se vinculan los espectáculos teatrales con los movimientos sociales y los cambios culturales que hemos estado viviendo?

En Chile, el teatro existe principalmente gracias a los artistas autogestionados que producen sus propias obras con el financiamiento de fondos concursables y, muchas veces, sin ningún financiamiento. Ni siquiera las instituciones teatrales tradicionales pueden mantener una política independiente de los concursos financiados. Esto tiene la consecuencia de que hay poca política teatral de largo plazo y muy poco teatro de repertorio, lo que empobrece la cultura teatral de los jóvenes, pero que tiene la ventaja de hacer del teatro una actividad bullente, cambiante y muy expresiva de lo que se está viviendo en el país. De este modo, por su vocación colectiva y por sus modos de producción particulares, el teatro chileno transparenta el imaginario colectivo de manera muy elocuente. Aunque el teatro siempre forma parte del discurso cultural de cada época, en el Chile de hoy esto es doblemente cierto. Los grupos de teatro crean sus obras, buscan

el dinero, las ensayan, las producen y negocian dónde estrenar. Estas obras convocan su público y lo encuentran. Tiene verdaderos seguidores. Estudiarlas nos ayuda a comprender qué está pensando y sintiendo la gente. ¿De qué hablan estas obras? ¿Qué han querido hacer los artistas? ¿Cuál fue su proceso de creación? ¿Cómo se realizó el encuentro de la obra con su público? ¿Fueron críticas, artículos académicos, temporadas, giras nacionales, festivales internacionales?

Si analizamos las obras presentadas en los últimos años en Chile, podemos constatar que lo político tiene un lugar reconocido y declarado por los artistas teatrales. Hay una voluntad de denuncia, la intención de que la obra apele a la consciencia del espectador sobre temas controvertidos ligados a la justicia social. A partir de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado del 73, hemos ido asistiendo a lo que podríamos llamar un giro político en el teatro chileno, que busca hacerse cargo de los temas de memoria histórica, derechos humanos, de identidad, universo mapuche, feminismo, disidencias sexuales, derechos laborales, maltrato a la infancia. Temas que habían quedado pendientes y que han sido elegidos por los creadores, porque el conflicto entre los seres humanos es el tema del teatro y su compromiso es elaborarlos y resolverlos colectivamente.

Lo que caracteriza el teatro actual entonces es que los artistas del teatro han ido haciendo explícito sus puntos de vista, asumiendo el espacio teatral como plataforma para denunciar las injusticias sociales y promover un cambio.

Esta función política del teatro puede parecer evidente a los actores de las jóvenes generaciones y es una idea de larga tradición que tiene sus raíces en el teatro político de Piscator. En América latina llegó de la mano de Brecht y estuvo muy presente en los años sesenta y setenta en la producción de los grandes grupos históricos (La Candelaria, Yuyachkani, El galpón). Obras como *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (estrenada en el Teatro de Ensayo de la UC en 1966) o *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre (estrenada por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en 1969) tienen una intención de denuncia declarada por sus autores. Jorge Díaz quiso revelar la matanza de un grupo de mendigos en Brasil como parte de una operación inmobiliaria que iba a impulsar el crecimiento urbano. Isidora Aguirre investigó sobre el alzamiento de Ranquil del año 1934 para proponer una reflexión sobre las luchas de los campesinos envueltos en las contradicciones de la reforma agraria.

Lo político está en el origen del teatro: presentar las acciones humanas frente a nuestros ojos para que sean juzgadas por el espectador es su vocación primordial. La gente de teatro es generosa, apasionada y reactiva a la injusticia. Está en el ADN del teatro que sus artistas se sientan convocados a tomar posiciones en tiempos convulsionados, en los tiempos de revuelta y de expectativas de cambios sociales.

Sin embargo, hay otros periodos en que el teatro no manifiesta tan directamente su intención de impulsar cambios políticos. En los años 1990, encontramos obras tan fabulosas como *Las siete vidas del Tony Caluga* que hablaba de la historia de Chile a través de la representación de la vida de Caluga; al hacer ese recorrido se iban conociendo los momentos más duros de la vida política; pensamos en la escena de la quema de los libros que se representa con una rutina de malabarismo con fuego, o una escena de amenaza de muerte donde un muñeco Caluga es lanzado como hombre bala.

En *las siete vidas del Tony Caluga* resultaba evidente la postura política de los creadores y el ejercicio de memoria histórica que estaban realizando. La diferencia está en que en los años

90 se pensaba y se declaraba que el teatro debía gatillar reflexiones y emociones, pero debía hacerlo de una manera metafórica; se valoraba lo simbólico y lo analógico. Esos eran los atributos de una buena obra de teatro. No se reivindicaba el activismo en el teatro.

Estas reflexiones no tienen ningún juicio de valor. No estamos diciendo que una manera sea mejor que la otra. Estamos diciendo que las declaraciones y definiciones de lo que debe ser el teatro también son ideas de época. Pareciera ser que la importancia que el teatro le otorga a la vida política del país obedece más a la naturaleza de lo que se está viviendo en el país, a sus movimientos profundos, a sus convulsiones sociales y culturales mucho más que a las preguntas por el teatro mismo. Es la realidad social la que exige de los artistas una toma de posiciones que muchas veces tiene como consecuencia el abandono del teatro mismo. Es una ecuación compleja y difícil de resolver. Cuando la sociedad está en una encrucijada dramática, cuando hay un conflicto que exige ser resuelto, el teatro pareciera tomar posiciones políticas explícitas; y, en la forma, recurre a lo documental más que a lo ficcional.

La necesidad de afirmarse en lo documental para no perder la relación con lo real se manifiesta principalmente por los procesos de creación de una obra. Los artistas realizan mucha investigación: entrevistas, revisión de prensa, revisión de videos, fotos y otros tipos de archivos, consulta de documentos legales. *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* de Juan Pablo Troncoso, por ejemplo, está basada en las actas de la junta militar para reformar el Código laboral en 1979. Los personajes son: Merino, Matthei, Mendoza, Pinochet y el ministro del trabajo, José Piñera. La construcción de personajes es paródica, pero los textos han sido extraídos de un documento legal.

Irán 3037 de Patricia Artés Ibáñez denuncia los crímenes sexuales perpetrados en el centro de detención ubicado en la calle Irán 3037, donde funcionaba el centro de tortura conocido como "la venda sexy" por sus particulares vejaciones sexuales. La acción se concentra y gira en torno a la casa que, como una entidad energética, guarda sus memorias abyectas. Una muchacha que vive en esa dirección con sus padres realiza una tarea escolar y va descubriendo la verdad acerca de su casa y de su familia, y de este modo accede al pasado de ese lugar siniestro. Lo interesante es que al mismo tiempo que esta obra se presentaba, iba avanzando el juicio contra los torturadores que operaron ahí; podemos decir que la obra ayudó a crear consciencia sobre este modo particular de torturas que vivieron las prisioneras, estas torturas de género.

Paula González, directora del grupo Kvmen, dirige un proyecto de teatro documental donde pone en escena el propio reconocimiento de su identidad mapuche (*Ñi Pu Tremén, Mis antepasados, Ñuque y Tregua*). Su interés está en buscar las historias familiares, en transformar estas historias dolorosas en belleza y arte. "Lo mío es la realidad", declara. En la obra *Ñi Pu Tremén* lleva a escena a un grupo de mujeres mapuche que conversan entre sí y nos cuentan sus historias en mapudungun y castellano. "Crecimos en una familia donde se negó la lengua, hacer teatro significa sanar muchas heridas" dice Paula González. El trabajo de esta compañía es notable no solo por lo auténtico; en *Ñi Pu Tremén* generan una nueva teatralidad que permite acceder a un espacio doméstico transfigurado por el teatro.

Una constatación de lo imbricado que está el teatro con el imaginario colectivo es que la efervescencia política que hemos vivido en los dos últimos años apareció en el teatro antes que en las calles. La bandera mapuche que se presentaba al final de *Ñi Pu Tremén* se transformó en

unos de los símbolos de la revuelta. El teatro anunció y denunció lo que finalmente entró en crisis a fines de 2019.

Al mismo tiempo que se llevaban a escena algunos temas de la política que preocupaban, indignaban o hacían reír, en las calles la gente se manifestaba con una forma de teatralidad. *Un violador en tu camino* de Lastesis muestra la complejidad del cruce entre teatro y realidad; entre la simbolización de lo real y la realidad de lo ficcional. No es una experiencia que se pueda reducir a una canción y una coreografía, es una ocupación del espacio público por un contenido simbólico que cristaliza el atropello vivido por las mujeres de distintas generaciones con una eficacia que se hizo cuerpo en las mujeres de todo el mundo.

Hoy sabemos que el conflicto social puede explotar y manifestarse en el corazón de la ciudad que puede constituirse en un espacio ritual donde la acción progresa por la lógica de la tensión creciente. Lo ocurrido en la Plaza Italia, rebautizada popularmente Dignidad, se comprende mejor cuando se la analiza con las herramientas del análisis dramaturgico. Es el lugar donde explota un conflicto real, pero que actualiza y pone en acto el cruce de enormes conflictos atávicos y simbólicos: los manifestantes y las fuerzas especiales; el pueblo y el gobierno; el oriente y el poniente. Aparecen también las distinciones entre la primera línea y los manifestantes, los vendedores y los transeúntes, los enmascarados y los disfrazados. Todo un universo de personajes.

Cada viernes se fue definiendo el lugar y encontrándose una forma de ritualidad de las acciones y de los objetivos de los personajes. Lamentablemente, estas acciones, reales pero impulsadas por una pulsión simbólica, han tenido consecuencias horribles. Un disparo a los ojos a menos de treinta metros, aunque digan que fue con balas de goma, se vuelve real y definitivo; es una herida que reactualiza antiguas lesiones. Es un fenómeno que no puede dejarnos indiferentes. Es una evidencia de los tiempos actuales. Es la metáfora narrativa que hemos estado viviendo.

Para este número 146 de la revista *Apuntes de Teatro*, llamamos a colaborar a investigadores de diferentes universidades, quienes nos han contribuido con reflexiones profundas acerca de un amplio corpus de obras de teatro. Lorena Saavedra, en su artículo "El malestar en el teatro", piensa el conflicto Estado-pueblo mapuche a través de las obras *Ñi Pu Tremen* de Paula González y *Los Millonarios* de Alexis Moreno y teatro La María; Jonathan Aravena, con "Teatro y proceso constituyente en Chile", analiza tres obras que se adelantaron al proceso constituyente; Claudia Echenique analiza las obras del Colectivo Obras Publicas y "su apuesta por la conciencia emocionada"; Soledad Figueroa reflexiona en "Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: los casos de *Granada* e *Informe de una mujer que arde*"; Pía Gutiérrez presenta el análisis "sobre la tensión migrante/extranjero y algunos ejemplos de su representación en el teatro chileno reciente"; Montserrat Estévez se pregunta por el uso del humor en "*Tú amarás*, no entender el chiste"; Anne García Romero desarrolla "Un nuevo amanecer: la justicia transicional de género en *El amarillo sol de tus cabellos largos* de Carla Zúñiga"; y Pablo Cisternas junto a Tania Novoa, en "Recorrer y hacer memoria: interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales", propone un análisis de dos experiencias mediales realizadas en pandemia.

Por otra parte, le hemos pedido a Bernardita Abarca, editora de la revista *Apuntes de Teatro*, que presentara una lectura visual de las imágenes de la revuelta social de fines de 2019. En "Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago

de Chile” evidencia la teatralidad de las manifestaciones y la creatividad de las expresiones plasmadas en los muros. Son imágenes primordiales y fundamentales para la comprensión del imaginario de este periodo.

Cada uno de estos artículos propone una lectura interpretativa que nos ayudan a pensar y comprender el teatro chileno actual, sus procesos y la apuesta de sus creadores.

Finalmente, hemos elegido la obra de Cristian Flores *Yo maté a Pinochet*, estrenada en 2013, porque, además de ser un texto fuerte y bien escrito, nos pareció expresivo del malestar y la frustración que cargan muchos jóvenes que se han sentido al margen de los proyectos sociales que se les han ofrecido, que están endeudados y sin futuro y que sienten el imperativo moral de corregir la historia. Es un texto emocionante, bien construido, que se puso en escena de manera austera y efectiva. Este texto va acompañado de los artículos críticos de Juan Pablo Troncoso y Federico Zurita.

Buena lectura y esperamos vuestras colaboraciones.

:: ARTÍCULOS

El malestar en el teatro: aproximaciones al conflicto Estado-pueblo mapuche en *Ñi pu tremen* y *Los millonarios*

Discontent in Theatre: Approaches to the Conflict Between the State and Mapuche People in *Ñi Pu Tremen* and *Los Millonarios*

Lorena Saavedra González

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
maria.saavedra@upla.cl

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar cómo las distintas problemáticas y demandas específicas de los movimientos sociales (estudiantiles, feministas, indígenas, ambientalistas, etc.) durante la segunda etapa de democratización en Chile (Touraine 2014) han hecho eco en las dramaturgias y puestas en escena nacionales. Específicamente, abordaremos estos movimientos a través de los montajes *Ñi pu tremen* (2009) y *Los millonarios* (2014), que aluden al conflicto entre Estado y pueblo mapuche en posdictadura, a partir del rescate de lo testimonial que reivindica lo íntimo como político y, también a partir de lo documental, como forma de problematización, crítica y búsqueda por develar una realidad y tornar válido lo expresado por la ciudadanía.

Palabras clave:

Teatro y democracia - teatro mapuche - movimientos sociales - *Ñi pu tremen* - *Los millonarios*.

Abstract

This article aims to analyse how the different issues and specific demands from the social movements (students, feminists, indigenous people, environmentalists, etc.) during the second stage of democratization in Chile (Touraine 2014) have echoed in the national dramaturgies and performances. Specifically, we will address the movements through the staging of *Ñi Pu Tremen* (2009) and *Los Millonarios* (2014), which refer to the conflict between the State and the Mapuche People post-dictatorship. This is based on rescuing testimonies that reclaim the personal as political, and also from documentation as a form of problematization, critiques, and search for exposing a reality and validating what is expressed by the citizens.

Keywords:

Theatre and democracy - Mapuche theatre - social movements - *Ñi Pu Tremen* - *Los Millonarios*.

Movimientos sociales en democracia

Pensar el surgimiento y preponderancia de ciertos temas y sus procesos escénicos en el marco de la democracia chilena actual nos aventura a reflexionar sobre nuestro presente político al interior de una “democracia participativa”, que más que nunca se encuentra en una fuerte crisis de representatividad al interior de un modelo de gobierno basado en el libre mercado que tiende a hacer del pasado *vista gorda*. El motivo dice relación con el actual momento social que vive el país, desde el estallido social de 2019 hasta el proceso constituyente en curso. Estos hechos, suscitados por los movimientos sociales (manifestaciones, asambleas, movilizaciones), constituirían respuestas complejas frente a una institucionalidad y élites gobernantes que, aunque se autoinstituyeron como dialogantes y en búsqueda del consenso, han sido apreciadas por algunos sectores como instancias que dieron la espalda a la ciudadanía.

El Chile del siglo XXI vio profundizar las desigualdades sociales como consecuencia de la predominancia del Estado subsidiario y la racionalidad neoliberal. Pero también asiste a respuestas radicales a sus consecuencias negativas. Desde la revolución pingüina del año 2006, los movimientos sociales se manifiestan por una verdadera democratización que haga oídos y modifique leyes que impiden la igualdad de oportunidades para la ciudadanía. Dicha manifestación, sin duda, señala la emergencia de una seguidilla de procesos sociales aglutinados sobre la base de demandas específicas y localizadas¹. No obstante, a medida que pasaban los años ciertos aspectos transversales a la ciudadanía se harían notar más radicalmente aumentando un clima subversivo que el mundo político ignoraba o no quería ver, no dando crédito a un proceso aglutinador que se desataba en las universidades, colegios, instituciones públicas y en las calles a través de diversos movimientos sociales.

Lo que evidencian esas manifestaciones es la aparición de “la política”, de la que nos habla Jacques Rancière (2012), es decir, del momento en que aquellos que no eran escuchados comienzan a ingresar e incidir en los procesos políticos. Hombres y mujeres que con diversos repertorios de protestas van conformando una gran voz, que trasciende la subjetividad neoliberal individualista y se despliega desde lo colectivo. Al proceso creciente de politización ciudadana y social de las demandas, Alain Touraine (2014) lo denomina segunda etapa de democratización. Etapa donde la ciudadanía reconoce cómo los proyectos de los distintos gobiernos reprimen la democracia y participación, para luego responder a ellos activamente desde espacios micropolíticos, al comprobar la inoperancia de los partidos políticos para dar solución a las demandas de la sociedad.

Las y los testigos de la dictadura y los hijos/as que crecieron en ella, pero también jóvenes nacidos en democracia, advierten cómo la herencia del régimen cívico-militar —consolidado en sus procesos institucionales y en el modelo neoliberal económico-social— atenta contra la posibilidad de llevar adelante un proceso democrático real y de transformación de las estructuras de poder que controlan el país. Proceso que hoy ve una posibilidad de cambio a partir del inicio de la Convención Constitucional, que es el resultado del denominado “estallido social”,

1 Sumada a la demanda de 2006 encabezada por estudiantes secundarios encontramos las de No Alto Maipo (2007), NO al lucro (2011) en que tanto secundarios como universitarios aúnan fuerzas, en contra del proyecto HidroAysén (2011), NO más AFP (2013), el mayo feminista (2018) y el paro de profesores (2019), por nombrar algunas.

entendido metafóricamente como un despertar ocurrido el 18 de octubre de 2019 en Santiago y extendido a todo el territorio nacional. Como respuesta a las deficiencias de la democracia actual de baja intensidad, han surgido diversos movimientos sociales que dan cuenta de un malestar creciente del pueblo chileno, que se manifiesta en y con los cuerpos en la calle, a través de prácticas artísticas y performativas que constituyen respuestas a la falta de representatividad de una política tradicional.

Lo que se percibe en este breve recorrido es que “en muchos países occidentales se habla desde hace mucho tiempo, pero cada vez con mayor insistencia, de una crisis de la representación política que sería responsable de un debilitamiento de la participación” (Touraine, *¿Qué es la democracia?* 82), panorama que daría cuenta de una pérdida del carácter democrático de nuestras democracias. Este debilitamiento de la representatividad es consecuencia, en línea con Mouffe (2014), de la supresión de la dimensión de lo político, es decir, ese carácter inherente de toda sociedad, el de la conflictividad. Ante dicho panorama, Mouffe apela a una democracia radical y agonista. Esta democracia que propone nace en contraposición de los universalismos propios de la política que buscan eliminar el carácter central de las sociedades, lo político, para lo cual considera que se deben generar espacios y mecanismos institucionales en que se disputen y resguarden los conflictos, pero no suprimiéndose los unos a los otros. Por ende, está en contra de la política consensual, que fue tan característica de la forma en que la élite política chilena pretendió suprimir conflictos desde el retorno de la democracia.

Desde los años 2000 distinguimos cómo la sociedad comenzó una seguidilla de manifestaciones de queja, demanda y cambio, ante la comprobación de lo que es visto como una farsa democrática que no hizo más que develar la acentuación de un nexo político-económico que genera injusticia y desigualdad, y que se manifiesta en los años de privatizaciones, acuerdos, corrupciones, y en la disolución de la incidencia de la ciudadanía en la política. En resumen, reconocer lo que algunos teóricos han denominado una democracia incompleta (Garretón 2010) o una democracia tutelada o semisoberana (Huneeus 2014), en que se comprueba los amarres y la continuación de una constitución tramposa² (Atria 2017), cuestión que no solo hizo eco en el espacio de la calle, sino también en el arte y el teatro.

Así, injusticia y desigualdad que se reconocen más abiertamente por la ciudadanía en los últimos años han convocado lo que Durkheim (2000) denominó “efervescencia colectiva”. Esta se traduce en la acción colectiva de un grupo de mujeres y hombres que manifiestan el descontento y piden reivindicaciones fuera de los marcos institucionales, es decir, de los partidos políticos, a través de lo que se denominan movimientos sociales. Estos movimientos surgidos en Chile en el nuevo siglo serían un tipo de protesta que no necesariamente configura perspectivas ideológicas comunes, no obstante, presentan sentimientos que los aúnan en pos de un cambio social que responda a sus expectativas.

De este modo, desde la confirmación de una democracia incompleta, los nuevos movimientos acontecen cuando los actores/actrices sociales reconocen problemas de manera consciente y los

2 Un hito relevante para pensar el tema constitucional fue el movimiento que se gestó en 2013, en que se llamaba a la ciudadanía a marcar AC (asamblea constituyente) en la votación presidencial. La campaña #marcatuvoto, iniciada por ciudadanos comunes y diversas organizaciones, proponía demostrar al país una tendencia para redactar una nueva constitución la cual fuese realizada por una asamblea constituyente, única forma que valida la participación, la inclusión y la democracia.

llevan a la arena de la disputa y la política. Cuando un grupo reconoce el conflicto, lo define y nombra, se propician movilizaciones con el objetivo de conseguir soluciones. Esto fue lo que se replicó de manera constante desde el año 2006 y finalmente estalló el 18 de octubre de 2019.

Es importante señalar que el estallido social de 2019, y la respuesta estatal de represión y criminalización de la protesta, y violaciones a los derechos humanos, es parte de lo mismo que ha vivido el pueblo mapuche, una realidad que ha vivenciado desde la década de 1990, con los gobiernos de la Concertación y posteriormente con los de derecha, en que, pese a propuestas de integración, sus demandas no fueron abiertamente incorporadas. En cambio, las respuestas gubernamentales se entienden como meras mitigaciones, pues las políticas indígenas expresan más bien un multiculturalismo neoliberal, donde se les otorga lo posible, es decir, aquello que no afectará de manera sustantiva los objetivos del país. El presente siglo ha estado marcado por el denominado conflicto Estado-pueblo mapuche de manera sustancial, criminalizando a su gente, su cultura y sus prácticas, y donde sus peticiones atentan contra un mercado económico que se ha afianzado en democracia. Estas demandas fueron y han sido un antecedente a la seguidilla de manifestaciones sociales que hicieron eco en las y los manifestantes desplegados en Plaza Dignidad³ desde 2019 y en todo el territorio nacional, adhiriendo a sus quejas, lo que se evidencia también en el plano simbólico-discursivo. En el plano simbólico, “el principal emblema de las protestas del Chile movilizado fue la bandera mapuche *Wenufoye*, muy por sobre la bandera chilena” (Millaleo 184) y en el discursivo, porque los ciudadanos reconocían en la violencia contra el pueblo indígena aquello a lo que no querían adherir ni perpetuar.

En consecuencia, la crisis de representación política, según Claudio Fuentes en su libro *La erosión de la democracia* (2019), se encuentra no solo en lo que forjó la dictadura, sino en las reformas realizadas desde el retorno a la democracia al interior de gobiernos democráticos, siendo ellos mismos los artífices de erosionar el sistema político a través de cambios⁴ que, al contrario de ser más representativas, han distanciado a representantes y representados.

En relación con lo expuesto, demandas y quejas que se manifiestan desde los cuerpos en la calle también se hacen presentes en los cuerpos en escena, en que aquel malestar se traduce en una búsqueda por la verdad y por la experimentación en lo representacional, propiciando un teatro contingente. Desde el año 2006 surgen obras que subvierten el aparente orden social y hablan por el cuerpo político que ha salido a la calle a manifestarse por diversos temas de la agenda país, en que se advierten obras teatrales, que, más allá de una anécdota intersubjetiva, devela una lectura crítica del presente democrático, hablando y evidenciando de manera explícita el porqué y el cómo los mecanismos y relaciones de poder impiden un crecimiento equitativo de nuestra sociedad. En este marco, el uso de lo documental y testimonial aparece como un dispositivo que dota de realidad un hecho superando la anécdota para problematizar directamente sobre el presente. Este clima epocal, desde una segunda etapa de democratización y de nuevos

3 Plaza Dignidad es el nombre que se designó popularmente a la Plaza Baquedano, conocida también como Plaza Italia, a partir de las movilizaciones de octubre de 2019. Dicho sector, es un espacio geográfico en que se intersectan diversas comunas del gran Santiago y el que ha sido lugar histórico de celebraciones de diversa índole (política, deportivas) y de protestas, convirtiéndose en el epicentro de las manifestaciones en el contexto del estallido social.

4 El texto ejemplifica algunas de las acciones que han hecho distanciar la barrera representante-representado entre las cuales se pueden mencionar el voto voluntario por sobre el obligatorio, el fortalecimiento del Tribunal Constitucional, reducción de los años del periodo presidencial, la falta de acciones que promuevan y fortalezcan una participación directa de la ciudadanía, entre otros.

movimientos sociales, expresa un malestar que dentro de las prácticas escénicas se han pensado como una vuelta a un teatro político. Esto, a diferencia de los años 90, cuando se observaba una corriente más abierta a lo propiamente disciplinar y, por ende, en ocasiones pensado como un teatro despolitizado (Villegas 2005, Hurtado 2006).

Si bien el teatro se ha entendido mayormente como una práctica siempre contingente y, por tanto, dando cuenta de los procesos sociales que se han desplegado en nuestro país, lo aquí descrito no tendría mucha novedad. No obstante, la diferencia puede verse radicada en relación con el tema de la representación de dichas instancias levantada por los nuevos movimientos sociales. Es decir, cómo acercarse a representar y exponer ciertos temas cuando la ciudadanía ha perdido confianza, cuando se ha vivido en una ficción democrática. Pues bien, algunas obras y compañías se preguntan por la dificultad en torno a la verdad en el teatro; y a dejar de ser un espacio de ficción e ilusión o un teatro que despliega una ideología como fiel reflejo de un acontecer contextual para conflictuar la realidad contemporánea. Es en este marco que un grupo de artistas⁵ se inscribe en pensar lo contemporáneo en términos de Agamben (2008), es decir, para que emerja el conflicto y la problematización se debe observar de modo particular su propio tiempo, pero también dirigiendo la mirada hacia el pasado reciente, que es el responsable del malestar contemporáneo, donde la verdad transita por múltiples factores que se despliegan en una construcción/representación en que lo contingente político experimenta con lo real, en este caso, como un síntoma de la realidad democrática chilena.

En este marco, temas relacionados con la educación, los pueblos originarios, los feminismos, la diversidad sexual, la democracia, etc.⁶, se han desplegado por los circuitos teatrales, evidenciando la heterogeneidad de propuestas estéticas que caracteriza al teatro nacional, pero también surgiendo un modo de representación que acentúa, en los últimos años, la llamada "emergencia documental" (Barría 2015) y testimonial. Es este aspecto el que desarrollaremos para ejemplificar el malestar de las demandas del pueblo mapuche en el teatro actual a partir de dos montajes: *Ñi pu tremen* (2009) de Teatro Kimvn y *Los millonarios* (2014) de Teatro La María.

La acentuación de lo mapuche en el teatro desde lo testimonial y documental

Las demandas emanadas de los pueblos originarios y de ciudadanos/as que se alinean a sus peticiones y reivindicaciones en esta segunda etapa de democratización han hecho que, con mayor insistencia, en las últimas décadas la cosmovisión del pueblo mapuche ingrese a la oficialidad del teatro, como también tome distancia de representaciones que despliegan la historia oficial que figuran al mapuche como héroe y/o guerrero/estratega fenomenal, mostradas muchas veces desde aspectos folclóricos y no atendiendo a conflictos ancestrales

5 Aquí podemos mencionar trabajos de Guillermo Calderón, Bonobo, Kimvn Teatro, el colectivo Zoológico, Manuela Infante, Teatro Público, La Laura Palmer, Teatro Perro Muerto, La Niña Horrible, entre otros.

6 Estos temas han sido parte de las demandas que exigían las movilizaciones y desplegaban desde diversos modos representacionales a partir de problemas y preguntas de artistas que piensan la contingencia como gatillador de búsquedas investigativas y experimentales para dar cuenta de la realidad presente. En línea con la educación encontramos obras como *Clase y Mala clase*; sobre los pueblos originarios, los montajes de teatro Kimvn, *Los millonarios*, *Painecur*, *El abismo de los pájaros*, *Pastora del sol*, *Noche mapuche*, y *Parlamento*; sobre política, democracia y constitución están *Comisión Ortúzar*, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, *Representar*, *Democracia*.

como, por ejemplo, la no validación y reconocimiento de este⁷ tanto en la configuración de la nación como en el teatro.

Se constata que la representación central, aquella archivada y archivable del panorama nacional por medio del ejercicio universitario durante la década del 40 y siguientes, no incluye al pueblo Mapuche en su repertorio, gesto muy decidor: la técnica mimética, el verosímil de lo real, no asume como posible que estos sujetos se incluyan el relato de la nación moderna (Gutiérrez 196).

Sin embargo, el presente siglo despliega montajes escénicos en que se aventuran a hablar desde particularidades en un tono íntimo, como es el caso de *Ñi pu tremen* (2009) de teatro Kimvn, pasando por aspectos ligados a su cosmovisión, como *Painecur* (2018) de Eduardo Luna, *Parlamento* (2015) de Tryo Teatro Banda, *Ka Kiñe, Ka Kiñe* (2019) de Teatro a lo Mapuche, o acercándose de manera más crítica a temas sobre el racismo, discriminación y criminalización, como *Noche mapuche* (2017) de la Pieza Oscura, *Los millonarios* (2014) de Teatro La María, *Ñuke* (2016) y *Trewa* (2019), de teatro Kimvn.

Hoy, pareciera surgir una emergencia por retratar obras que abordan la problemática de los pueblos originarios, específicamente sobre el pueblo mapuche, quizás bajo una forma de contrarreacción a la pérdida de identidad, surgiendo como voces disonantes que cuestionan los discursos hegemónicos, apelando a las costumbres y formas de vida de su gente a través de estrategias documentales y testimoniales. En el contexto del capitalismo y la creciente desigualdad entre los sectores sociales, el uso de estos dispositivos en obras de temáticas del pueblo mapuche es un modo de llevar a escena actos inscritos, en algunos casos, en cuerpos reales, un modo de resistencia y lucha contra la inmediatez, el poder y la apariencia. Se trataría de obras que tensionan y/o subvierten a través de su cultura formas occidentales europeizantes que tratan de invisibilizar prácticas ancestrales, lenguajes y formas de vida. Una resistencia que evoca sus malestares y ponen en el centro sus problemáticas, que apela y lucha contra una hegemonía logocéntrica. En ellas, la preponderancia en el uso del documento y el testimonio permite visibilizar parte de la cultura indígena y mestiza surgiendo, por un lado, una defensa contra aquello que se quiere omitir, y por otro, un modo de posicionar los orígenes, pero quizás sobre todo entender el valor de la conservación de una memoria histórica que los define como hombres y mujeres. En otras palabras, a través de la representación teatral, buscarían legitimar la configuración cultural en sus propios términos y luchar contra la institucionalidad que ha criminalizado sus modos de vida y tradiciones.

Es en este entendido que las obras *Ñi pu tremen* y *Los millonarios* nos sirven para analizar lo planteado. La elección de estos trabajos se fundamenta, primero, en que ambos desarrollan un movimiento social inscrito en la segunda etapa de democratización que hemos expuesto anteriormente y, segundo, porque desde estéticas distintas, se valen del uso testimonial y/o

7 Un interesante documento que refleja la no incorporación de otras realidades a la historia del teatro oficial, en el marco del llamado teatro universitario, es el artículo de Pía Gutiérrez "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". En él se menciona cómo a partir de la formación de los teatros universitarios, que la historiografía ha señalado muchas veces como el inicio del teatro en nuestro país, se constata una ausencia de representaciones en torno al pueblo mapuche, cuestión importante de conocer, pues da atisbos de la exclusión de personajes de nuestra sociedad que no han tenido una representación en la dramaturgia y el teatro, evidenciando una línea teatral que ha desplazado discursos no hegemónicos.

documental. El uso de dichos dispositivos, por una parte, mana para interrogar la historia, entendida esta como discursos oficiales, surgiendo montajes que problematizan y exponen sucesos políticos que condicionaron maneras de relación con las estructuras de poder y el ciudadano/a; y, por otro, obras en que brota la necesidad de hablar de pequeñas historias que se vuelcan a lo íntimo, al relato particular en que germina la memoria a partir de temas personales que, si bien parecieran no dar cuenta de cuestionamientos macrosociales, muy por el contrario, al ser inscritos en cuerpos reales, siendo ellos/ellas sus propios dispositivos testimoniales, apelan a un fin mayor en que aquello personal puede ser expresión de una subjetividad política no hegemónica.

Tanto el testimonio como el documento desde mediados del siglo XX han estado en los debates filosóficos e históricos a raíz de las muertes y las vivencias inscritas en la Segunda Guerra Mundial, principalmente desde lo acontecido en los campos de concentración, como una manera de poder traer al presente una vivencia pasada, que, a través del testimonio y la confesión, darían cuenta de una realidad inscrita en los cuerpos de los testigos para fines jurídicos, pero que con el paso del tiempo ha devenido en preocupaciones en términos de la noción de memoria e historia, a partir de lo que Sarlo (2013) ha denominado “el giro subjetivo”, aspectos que se han hecho presentes en las prácticas artísticas.

Este giro daría cuenta de otros modos de subjetivación, en que la recurrencia a la primera persona reivindicaría una nueva dimensión para otorgar credibilidad y espacio a aquellos relatos desplazados, “en consecuencia, la historia oral y el testimonio han vuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 21) y el documento para dotar de veracidad los relatos.

El testimonio en la escena de Ñi pu tremen-Mis antepasados

El uso testimonial es el eje principal de la construcción de *Ñi pu tremen-Mis antepasados*⁸, montaje estrenado en 2009 a partir de un taller realizado en la comuna de El Bosque (Santiago, Chile) el año previo con mujeres pertenecientes a la comunidad Petu Moguelein Mawidache y del club de adultas mayores Flor de Invierno. El montaje destacó, entre otros aspectos, por irrumpir en la escena teatral nacional situando en el papel principal a mujeres indígenas mapuches y no así a actrices que representasen mujeres indígenas mapuches.

Desde aquella particularidad, el argumento del montaje relata las vivencias personales de sus protagonistas quienes exponen sus historias de vida (infancia, adolescencia, adultez) expuestas de manera frontal, rompiendo la cuarta pared, y en diálogo con sus compañeras de escena, historias reales que parten desde la presentación de sus nombres y de su parentela directa, como por ejemplo “Inche Elena Mercado Marileo pingén. Tañi cawem Raimundo Mercado Quelempan, tañi ñukeyem Rosa Marileo Inglés” (González 42). También incluían relatos familiares, de convivencia, de vínculo laboral y de la relación que tienen con su cultura, por tanto, tensionan la historia oficial, trasladando la política a lo político en la representación al no desplegar los

8 Ficha técnica. Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel. Asistente de dirección: Marisol Vega Medina. Autora, compositora y dirección musical: Evelyn González Seguel. Elenco: Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque, María Luisa Seguel Mercado. Dirección de arte y diseño integral: Danilo Espinoza. Técnico en sonido: Matías Seguel. Colaboración técnica: Pamela Contreras. Traducciones mapuzungun: Gloria Mercado Treumun, Ailen Cayumil Mercado.



Ñi pu tremen. Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel. Teatro KIMVN. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

discursos oficiales sobre su pueblo y proponiendo/exponiendo su propia historia, la de gente común que no ha sido parte de los grandes relatos. Dichos testimonios se despliegan en el espacio de una ruka⁹ que contiene diversos elementos que identifican su cosmovisión, en el centro de ellas un fogón, fuego que las acompaña y del cual emanan las memorias individuales y colectivas de una comunidad en particular, pero que va develando “la discriminación, desarraigo, pobreza, violencia y marginalidad” (González 41) frente a políticas del Estado de Chile. Sus memorias se van exponiendo en pasajes testimoniales, recortes biográficos, acompañadas e intercaladas con acciones propias de su cultura, musicalidad y bailes que tensionan el proceso de migración campo-ciudad que estas mujeres cargan en sus cuerpos y afectividades. De este modo, a partir del relato/testimonio que fue manando de las juntas semanales del taller, surgen como transmisoras orales de su cultura que contienen y traspasan su imaginario y memoria a través de una práctica ancestral de su pueblo, la oralidad.

El trabajo escénico, entonces, se despliega desde la exposición de sus historias personales a través del testimonio, es decir, una acción que implica a un individuo, el testigo, que será el objeto de análisis, pues este, a través de su relato, reconstruye hechos de su pasado enmarcado en un contexto político-social. Por ende, la discursividad en el espacio escénico se sostiene en sus testimonios dando cuenta de sus vidas particulares/intimas, superando el relato oficial que la historia ha desplegado en torno al pueblo, dejando la primacía de la lucha, lo heroico y/o lo épico, y dando paso a la exposición de sus vivencias cotidianas que develan las adversidades, la discriminación y las violencias. Dicha manera de testimoniar sus historias se materializa en un

9 La ruka es un tipo de vivienda tradicional del pueblo mapuche, significa casa, cuya estructura es principalmente circular u ovalada y es construida con materiales propios de los territorios en que habitan sus hombres y mujeres, es decir, paja, totora, madera, etc.

cuerpo/voz que rompe la ficción y la noción clásica de la representación teatral en relación con la construcción de personaje, acercándose más a una puesta performativa que irrumpe como una disonancia a las formas comunes que desplegaba el teatro chileno con respecto a los temas del mundo e imaginario mapuche.

Lo político, entendido como el espacio de los antagonismos y de la conflictividad, se nos presenta a partir de la decisión y disposición de los testimonios, es decir, desde experiencias de mujeres mapuche que no son actuadas al modo de drama realista, sino que son las propias protagonistas/testigos quienes, sobre la escena, hacen públicas sus experiencias íntimas, pero desplegando un relato común en que se nos revela las funciones múltiples que han venido realizando al interior de sus familias como también en la preservación y resistencia de su cultura.

Lo primero que se evidencia es cómo una cosmovisión ya expuesta por otras compañías y dramaturgas/dramaturgos se desplaza del marco tradicional de estructura dramática y de personajes inscrita en una construcción ficcional, a una escenificación que colinda con lo presentacional sin grandes mecanismos de artificialidad ni recurrencia a dispositivos tecnológicos que potencien la ilusión. De este modo, se desarrolla un viaje desde los testimonios de mujeres adultas que transmiten muchas veces un pasado traumático que no se demuestra, sino que se muestra no solo a las/los espectadores, sino también a las jóvenes mujeres con las que comparten escena; estas últimas observan lo que acontece al interior del espacio escénico, siendo parte de un rito de transmisión de cultura, de memoria, historia e identidad. Dicha transmisión está dada por la presencia física a través del uso del lenguaje, pasajes completos en mapudungun, canciones, música y bailes que las mujeres albergan en sus cuerpos resistiendo a la cultura de la ciudad en que viven, luego de una migración campo-ciudad, trayendo parte de su territorio ancestral al teatro, reclamando y reconstruyendo un mundo colectivo a través de la evocación del recuerdo. Vemos una lucha contra un olvido individual e institucional que en la obra se evidencia en un paisaje de acciones que rompe con la ficción tradicional de ver representado la vida de otros/otras, siendo testimonios que dan cuenta de un recuerdo colectivo.

Estos modos de representación desde lo actoral y lo discursivo surgen como una disonancia al observar una forma representacional que complejiza los procedimientos internos en relación con la acción, distinta a otras obras teatrales de la época. En un momento contextual en que las políticas gubernamentales aún no son capaces de solucionar los problemas históricos del pueblo mapuche, respecto del reconocimiento de derechos políticos, culturales y territoriales, la obra propone su propia crítica y resistencia del mundo mapuche reprimido, invisibilizado, discriminado étnica y socialmente, en un espacio de validación, en el entendido de sacarlo de la esfera privada para situarlo en un espacio público y de visibilización que es la escena teatral.

La puesta en escena permite interrogar la historia oficial desde la realidad testimonial de sus vivencias, pero presentada solo por mujeres. Sus relatos/testimonios contienen la urgencia por salir del anonimato en el que han estado por ser mujeres y por ser mapuches, por ende, la crítica sobrepasa el gran relato del conflicto Estado-pueblo mapuche, inscribiéndolo en la imagen de las mujeres mapuche en quienes se ha instalado una violencia específica: las protagonistas de *Ñi pu tremen* han vivido la precarización y racialización de su trabajo y de sus cuerpos, violencia de género y discriminación.

El uso del testimonio que desde mediados del siglo XX ha sido de utilidad para la (re)construcción de la historia oficial en países donde las guerras asolaron la humanidad y, de este modo,

hacer justicia, al poco andar se cuestionó su utilidad debido a la saturación en diversos planos, entre ellos el artístico, al interior de un mercado simbólico del capitalismo tardío, como señala Sarlo (2013). En el caso de la dictadura cívico-militar chilena, el relato testimonial no ha dado resultados resolutorios y han quedado más bien como actos paliativos. Sumados a la invisibilización y criminalización del pueblo mapuche, sus testimonios tampoco han encontrado el lugar de la justicia. Estos cuerpos testimoniantes aún no tienen justicia, como sucede en el relato de una de las protagonistas de *Ñi pu tremen*. Marisol Ancamil cuenta la historia de su hermano Galvarino quien, el día previo del golpe de Estado, salió rumbo a la desaparecida Unión Soviética para perfeccionarse en capacitación agrícola gracias a una beca del gobierno de Salvador Allende, y que fue asesinado en 1993 por un grupo neonazi en Rusia. Traemos a colación este ejemplo para señalar que el testimonio asoma como gesto político de Marisol, toda vez que este acto de violencia que relata la protagonista se puede encontrar en Chile en relación con la violación de los derechos humanos, asunto que en democracia se ha ejercido particularmente sobre el pueblo mapuche. En este contexto, el uso de la palabra es un acto de rebeldía, justicia y fuente de certeza, un acto político que busca sacar del lugar de silencio e invisibilización al que han estado sometidas las protagonistas. En palabras de Rancière (2012), dejan de ser aquellos animales ruidosos para que sus gritos sean escuchados por el mundo público dando valor probatorio a sus testimonios.

El uso del testimonio al estar inscrito en una oralidad particular de sus protagonistas cobra un significado mayor, ya que les aleja de aquella falsedad y/o mentira que es el sitio en donde se inscribe el teatro tradicional de cierta representación clásica, para abrirse a otros modos de apelar y conflictuar la contingencia. Con el testimonio, los cuerpos de estas mujeres ingresan lo real a escena, una vía desde la representación a la presentación, pero que, en este caso, nos permite observar cómo sus acciones no constituyen el encadenamiento de acción/reacción para desarrollar un conflicto y conseguir o no un objetivo en la ficción teatral, ya que lo que observamos son superposiciones de textos imbricadas con prácticas cotidianas como tomar mate, cantar, hilar, hacer sopaipillas mientras en otras instancias se despliega la oralidad y memoria. Tales acciones, Catalina Donoso (2018) las designa como una temporalidad ralentizada, pues hay un modo dialogante otro, un tránsito al interior de la espacialidad que se despliega por los cuerpos de mujeres adultas que cargan sus antepasados, evidenciando violencias, traumas, relatos y acciones que poseen su propio tiempo de ejecución. Esta temporalidad es el núcleo central de la exposición, que está dada por los recuerdos de su infancia, adolescencia y el devenir de sus vidas desde el campo a la ciudad, con las dificultades, choques culturales y discriminación que han vivenciado.

Las mujeres traen sus antepasados desde la oralidad en que se establece una vinculación con una dimensión real, desde lo íntimo hacia lo público, instalando en escena sus cuerpos e historias que hablan de lo particular, pero que lo excede, dando cuenta de un problema mayor que se presenta desde microrrelatos. Es decir, una obra que desde la micropolítica interpela y conflictúa el *statu quo* político que ha tenido el Estado con el pueblo mapuche, desde la criminalización y vandalización que, por ejemplo, los medios de comunicación han mostrado a las audiencias. Por tanto, aquella representación estigmatizada del pueblo mapuche, así como la falta de representación política en los poderes del Estado, se problematiza desde particularidades en los cuerpos/relatos contenedores de memoria que apelan a problematizar su realidad en un



Ñi pu tremen. Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel. Teatro KIMVN. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

contexto mayor en que asoma toda una comunidad, puesto que “la memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo 51). En consecuencia, aquel vínculo con la contingencia político-social que era dada desde la exposición de ciertos temas en el diálogo entre personajes, aquí a través del uso del testimonio permite un acercamiento otro con el compromiso que se le exige a el/la artista, pues la búsqueda se aproxima desde maneras diversas que traen a escena no solo una anécdota sino una realidad que se entiende más real al ser expuesta desde lo testimonial arraigado en cuerpos que conllevan en sí mismos su propia historia.

Entonces perpetuar una historia oficial que se ha materializado a través de instituciones como la escuela, a partir de los libros de historia y la conmemoración de hitos históricos o el respeto a monumentos que se nos han impuesto, es parte de lo que se ha denominado el “giro subjetivo”, cuestión que apela a la incorporación de otros modos de escribir y reescribir la historia. En este caso, *Ñi pu tremen* da cuenta de este giro apelando a la crisis de subjetividad que vive el mundo en aspectos del paradigma de la modernidad, abriéndose a la diferencialidad que, en este caso, está dada por la mediación y vinculación que existe de los afectos entre testimoniante y oyente en años en que el conflicto Estado-pueblo mapuche no ha menguado. Por tanto, la memoria desplegada en el testimonio posee una dimensión anacrónica, Benjamin lo entiende como una cualidad ética que sobrepasa y contrarresta el despliegue técnico-científico de lo histórico y lo factual que se ha tenido en el siglo pasado, otorgándole un poder y un deber: el traer el pasado al presente para desmontarlo y volver a construirlo. (cit. en Sarlo 2013).

El documento en la escena de Los millonarios

En la obra *Los millonarios*¹⁰ (2014) de Teatro La María, el uso de material documental es utilizado como una forma de problematizar la relación Estado-pueblo mapuche, y aspectos como el clasismo y el racismo desplegado tanto en el trabajo dramático como en el escénico. No obstante, desde nuestra perspectiva, su importancia radica en cómo los documentos son incorporados en la representación escénica, trasladando el componente político desde la discursividad para plasmarse en lo visual y su vínculo con la actuación.

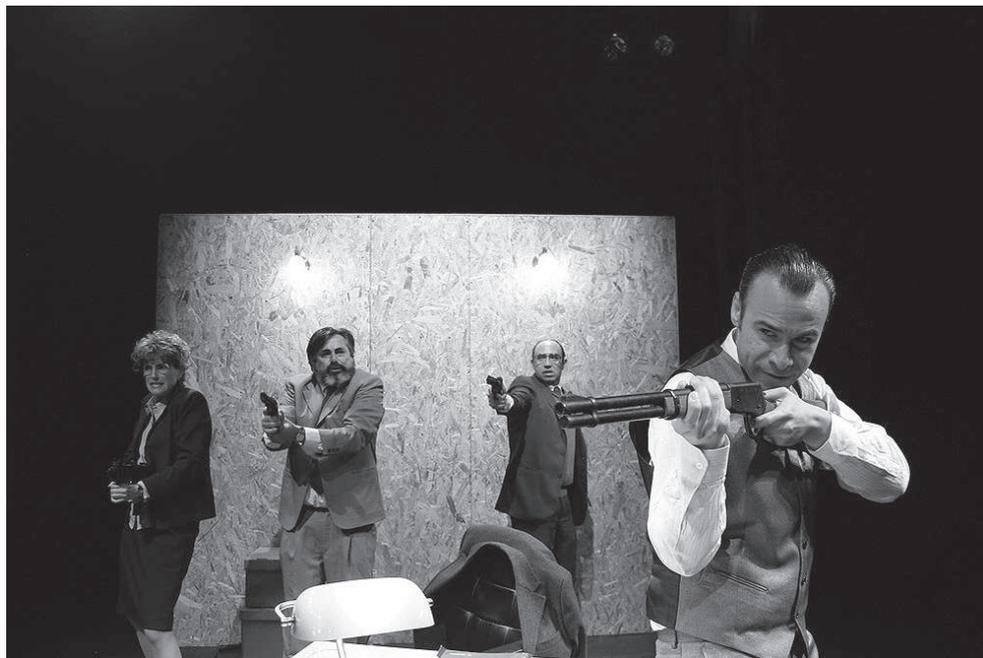
Para comprender su disposición en la escena es necesario referirnos brevemente a su argumento. La historia se enmarca en una reunión que sostienen un grupo de abogados que deciden defender a un comunero mapuche, Erwin Calluqueo, acusado de cometer un crimen en contra de una importante familia terrateniente del sur de Chile. Este grupo de abogados millonarios, que odian de manera ferviente a estos hombres salvajes e imperfectos, no lo defienden por creer en su inocencia o proteger su cultura, sino por venganza, pues los hombres muertos, aparentemente a manos del comunero mapuche, habían iniciado negocios con hombres chinos lo que ocasionó que algunos de los abogados que componen el equipo se vieran perjudicados económicamente. Así, en un par de horas y contra el tiempo deben pensar la defensa de Calluqueo, surgiendo en las conversaciones, en tono irónico y sarcástico, la idea de patria y con ello, opiniones racistas y clasistas sobre el pueblo mapuche, además de montajes que planean para incriminar a otro sujeto, desplegándose la falta de ética del equipo, abusos sexuales y la importancia del poder económico por sobre otros valores. En resumen, la defensa a Erwin Calluqueo responde a un ajuste de cuentas y, por ende, de poder.

Como se puede apreciar, *Los millonarios* es una historia ficticia, no obstante, posee una filiación con un suceso real, el caso Luchsinger-Mackay¹¹, suceso mediático y judicial que significó, una vez más, la criminalización y estigmatización del pueblo mapuche.

La obra teatral se potencia escénicamente con el uso de documentos (textos académicos, notas periodísticas, actas judiciales, entre otros) los cuales son una materialidad que da cuenta de los pensamientos y visiones que historiadores e intelectuales han tenido y aún tienen sobre el pueblo mapuche. Por tanto, la compañía se vale del documento para desplegar una relación con la realidad y, de este modo, exponer, desarrollar y evidenciar las lógicas de poder y los orígenes de la violencia y discriminación que el pueblo carga desde tiempos ancestrales hasta la actualidad. La dimensión política se despliega desde dos coordenadas. La primera está inscrita en el interior del drama, desde el plano dramático, es decir, son textos dichos por los protagonistas, pero exacerbados en las actuaciones. La segunda, en el plano de lo escénico, aspectos visuales como proyecciones en la pared del escenario que abren las distintas escenas y que aluden a frases insertas en libros, entrevistas y relatos de importantes hombres que han sido referentes para la historia de Chile. Teatro La María incorpora en la puesta en escena textos reales y palabras

10 Ficha Artística. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Elenco: Alexandra von Hummel, Elvis Fuentes, Manuel Peña, Rodrigo Soto, María Elena Valenzuela, Daniela Fernández. Diseño de Iluminación: Ricardo Romero. Diseño de Escenografía: Rodrigo Ruiz J.

11 Caso judicial chileno relativo a la muerte del matrimonio conformado por el empresario Werner Luchsinger y Vivianne Mackay, en un ataque incendiario ocasionado por desconocidos que ingresaron al fundo de la pareja. El ataque se llevó a cabo durante las acciones de protesta por el quinto aniversario del asesinato de Matías Catrileo.



Los millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Karina Fuenzalida.

de connotados políticos e intelectuales chilenos, para que, parafraseando a su director Alexis Moreno, el montaje contenga un asidero en la realidad, ya que el documento es un mecanismo que surgió en el teatro como forma de constatación, es decir, poder dotar de verdad al teatro al hacer irrumpir una realidad dentro de la ficción.

Pese al uso documental, *Los millonarios* se alinea más a lo que tradicionalmente se reconoce como teatro, es decir, una representación de hechos y acciones a partir del despliegue e interacción de personajes. No obstante, la incorporación del documento se hace presente a través de la utilización de frases extraídas de libros, periódicos, discursos y procesos judiciales que otorga una cuota de veracidad y de sentido a la ficción que presenta la compañía, la cual es incrementada por la similitud con el hecho judicial de la muerte del matrimonio Luchsinger-Mackay en la región de la Araucanía. En esta línea, el predominio de la convención al incorporar el material documental vincularía de manera más directa al teatro con la realidad, con el fin de hacer ver expresamente que tal ficción posee una imbricación con la realidad histórica, cuestión que sacaría del mero ilusionismo al espectador/a al enfrentarlo a una veracidad irrefutable, pues los fragmentos proyectados poseen fecha, nombre y apellido, una exposición que relata los orígenes de la problemática mapuche, al evidenciar cuáles son las estructuras de poder que han estado en juego y quiénes son los responsables de propiciar una mirada sesgada, racista y clasista.

En *Los millonarios*, esta irrupción de lo real a través del documento permite que este emerja como un dispositivo político al evidenciar una violencia histórica desde la colonización, pues dichos pasajes reflejan una violencia generalizada y perpetua que ha acompañado la historia de Chile, en donde hombres ilustrados consideran al mapuche como un ser inferior, representándolo a lo largo de los años como símbolo de una decadencia humana. Cuestión que, por lo demás,

se ha difundido en medios de comunicación como es el caso del siguiente texto que da inicio a la obra y que es dicho por uno de los personajes.

Los hombres no nacieron para vivir como animales selváticos,
Sin provecho del género humano;
Y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o los ARAUCANOS
No es más que una horda de FIERAS
Que es urgente
ENCADENAR
O
DESTRUIR
En el interés de la humanidad y en el bien de la civilización
Diario El Mercurio 24 de mayo de 1859
(texto facilitado por el autor)

A través de la cita es posible observar que, desde inicios de la república, la relación Estado y pueblo mapuche fue conflictiva, más aún, esta no ha menguado, configurándose la valoración que se tiene sobre su gente. Para Cabrera, la definición viene por diferencias en los modelos entre conquistador y conquistado: “en el caso de los pueblos indígenas, la diferencia colonizadora original se constituyó en torno a las prácticas comunitarias de producción y reproducción de la vida, las que no concordaban con el ideal de progreso europeo” (174), lo que, con el paso del tiempo, significó “diferencias basadas en aspectos étnicos como la raza, los rasgos físicos o las prácticas culturales que dan paso a la discriminación y estereotipos de inferioridad” (Cabrera 174). Estas particularidades en torno a raza, prácticas culturales y estereotipos se despliegan en *Los millonarios*, exponiendo aspectos políticos en que, desde el retorno a la democracia, se han acrecentado, experimentando la comunidad mapuche agravios y violaciones a los derechos humanos. El pueblo mapuche no ha tenido representación por parte de los políticos, cuestión que evidencia una falta de voluntad del Estado para buscar salidas y reconocimiento al conflicto histórico, favoreciendo políticas neoliberales en beneficio de intereses tanto públicos como privados que ponen en tensión su territorialidad y cultura.

En *Los millonarios*, la violencia explícita (verbal y actoral) se da tanto en los textos proyectados como en los diálogos pronunciados por los abogados. Un sinfín de palabras hirientes, peyorativas y violentas emergen en una cotidianidad y normalización que es el resultado de adherir a la supuesta inferioridad del mapuche, punto que provoca la risa incómoda en los espectadores/as toda vez que somos testigos de cómo se han incorporado ciertos calificativos al pueblo mapuche de manera cultural y que hoy vemos acentuados a otros grupos humanos como son los inmigrantes que han llegado a tierras chilenas: bolivianos, haitianos, colombianos, peruanos. Este tipo de violencia se ha incrementado y normalizado mediante diversas formas posibles de reconocer tanto en los medios de comunicación como en conversaciones cotidianas, pero también en discursos oficiales, de igual forma se ha traspasado a prácticas corporales ejercidas en y con el cuerpo del otro/a.

Las prácticas corporales se despliegan a partir de los rasgos físicos (color de piel, de pelo, estructura ósea) y determinan una jerarquía en la pirámide social y, por ende, en las relaciones

de producción en el cual el cuerpo de mujer mapuche, principalmente migrada a la ciudad, da cuenta de trabajos racializados, aspecto que se ejemplifica en el personaje de la empleada doméstica presente en la obra. Dicho personaje es designado en el texto dramático como: "La empleada, maquillada, pobre".

Con el objetivo de potenciar el racismo y prejuicios hacia el pueblo mapuche, Teatro La María utiliza a dos actrices de diferente apariencia para representar el papel, primero una actriz de piel blanca y luego una morena. En la primera intervención, el personaje de la empleada posee atributos validados o que se acercan a cánones occidentales lo que permite una cierta aceptación: mujer blanca y de una estatura promedio. No obstante, es ignorada y denigrada no permitiéndole hablar o mirar a sus patrones. Más aun, es violada por uno de los abogados frente a sus colegas, quienes no hacen nada al respecto. Luego, en una segunda aparición, veremos a una mujer morena humillada a través de calificativos que hemos visto expuestos en documentos a lo largo del montaje. Al avanzar la escena, entendemos que, tanto la anterior como esta son la misma persona, una empleada mapuche, solo que anteriormente estaba maquillada para encubrir su identidad y sus rasgos indígenas, pues sus características no solo le provocan asco a su empleador, sino que también dicha imagen es sinónimo de amenaza. Por ende, la violación puede ser entendida metafóricamente como la usurpación de un cuerpo-territorio a manos de un hombre blanco, profesional, millonario. Es decir, una escena que aglutina una violación del cuerpo de mujer mapuche, una violación y usurpación de sus territorios y una destrucción de su cultura. En resumen, una prueba encarnada de la discriminación y violación territorial.

La importancia y particularidad del uso del documento en esta obra está dada en una ampliación de este, ya sea por las proyecciones que se observan en escena como por la incorporación de fragmentos en voz y gestualidad de los personajes, los cuales se presentan a través de las cámaras y primeros planos de los actores/actrices imbricados en el juego actoral realidad/ficción. Son datos de violencia explícita incorporada en lo corporal, verbal y medial a modo de un grito y llamado para salir de la pasividad, del silencio y ocultamiento histórico de sus derechos en que ningún partido del abanico político se ha hecho cargo de un llamado a respetar la dignidad del pueblo. Esta violencia también se ve expuesta en la denominada "La escena grosera", en que una familia no mapuche (padre, madre e hijo) se agrede verbalmente, lo que evidencia cómo el Estado y sus instituciones (carabineros) los han dejado relegados a su suerte y han centrado sus fuerzas en defender a los millonarios y terratenientes de la región. Pero también carga esta familia una rabia hacia ricos y mapuches, pues para ellos son estos últimos los responsables de la falta de trabajo en el sector, cuestión que los medios de comunicación se han encargado de potenciar en los últimos 30 años.

En este entendido, *Los millonarios* alude a la gran historia, es decir, cómo se ha construido el discurso de quiénes son el pueblo mapuche y el lugar que ocupan, pero entregando contrainformación para problematizar, como dice una frase al inicio de la obra, "¿Qué es Chile?". Es en esta interrogación que la figura de los abogados asume el lugar de poderío de un grupo reducido quienes son, en palabras de Eduardo Matte Pérez, "los dueños del capital y del suelo" y lo que queda no es más que "masa influenciable y vendible". Texto extraído del *Diario El Pueblo* con fecha 10 de marzo de 1892 y proyectado en escena, dejando en evidencia que Chile es de quienes tienen el dinero, las tierras y el poder.

En consecuencia, *Los millonarios* apela a una revisión de un aspecto macro, la relación Estado-pueblo mapuche, pero abordado desde conflictos ancestrales hecho carne en pleno siglo XXI de la mano del caso Luchsinger-Mackay, evidenciando cómo los gobiernos democráticos siguen sin establecer cambios rotundos, enfatizando luchas enmarcadas en lógicas neoliberales que, al utilizar el documento, genera cruces y nuevas lecturas, desde una mirada crítica de nuestra democracia que lo sitúa en una teatralidad política.

Conclusiones

En el entendido del malestar y las acciones ciudadanas de los movimientos sociales en el contexto democrático, una parte del teatro se ha volcado a desplegar obras que abordan temáticas en vínculo con los pueblos indígenas. Ante la falta de representación, por un lado, es el mismo pueblo el que se ha encargado de ofrecerles sus líderes; y, por otro, el teatro ha incorporado sus voces desde diversos mecanismos, haciéndoles ingresar a aquella oficialidad teatral que había sido omitida en relación con el relato de la nación moderna iniciado en los años 40 con los teatros universitarios (Gutiérrez 2017). En esta línea, un tipo de obras que expone y aborda temas del pueblo mapuche da cuenta de un conflicto presente, pero apelando a nuevos modos en el hacer desde procesos escriturales y operaciones escénicas que ponen en tensión y develan las relaciones de poder y dominación que persisten en una sociedad democrática. En el caso de *Los millonarios*, en la conjunción entre historia y documento, una puesta en escena que utiliza lo documental para potenciar el conflicto Estado-pueblo mapuche enfatizado en una actuación que encarna una violencia histórica impregnada en imagen, voz y corporalidad. La crudeza del discurso nace desde una selección y exposición de materiales documentales para agudizar aquellas formas culturales y hegemónicas que ha tenido el Estado con el mapuche. Por otra parte, a través de un ejercicio íntimo y más performático, *Ñi pu tremen* hace ingresar a mujeres mapuche con sus historias y corporalidades tomándose la escena con su carga identitaria, lo que apela a un contagio afectivo en el espacio del convivio. No obstante, ambos montajes exponen y complejizan cómo hoy sigue presente la ignorancia y desidia de un sector social hacia lo mapuche, pero también un deslinde a la manera que se le ha expuesto en el teatro, ya no centrada desde lo puramente histórico a través de la incorporación de grandes íconos como Lautaro, Guacolda, Galvarino, Pedro de Valdivia, entre otros, y acercándose más a personajes anónimos y/o utilizando hechos verídicos presentes y pasados para que, a partir del testimonio y el documento se problematice la realidad.

En la actualidad, Chile asiste al desarrollo de un proceso constituyente que nació al alero de los movimientos sociales en el contexto de un estallido social y, pese a que el pueblo mapuche cobraba protagonismo en las calles, este y otros pueblos originarios debieron seguir luchando para tener participación en la redacción de una nueva constitución. Este aspecto, aunque discutido en el seno de los debates parlamentarios, finalmente se hizo posible a través de escaños reservados dando la posibilidad de que ellos/ellas tomen la palabra y no otros/as como lo ha sido históricamente. Finalmente, no es menor mencionar el acto simbólico y político que fue la elección de Elisa Loncon como presidenta de la convención y su discurso al lado de la machi Francisca Linconao. Así como en la política existe hoy una participación e inscripción real de lo

mapuche, es importante que el teatro siga evidenciando temas y problemáticas que también son parte de Chile, dando espacio a otras posibilidades de identificación y tal vez alejándose de la hegemonía eurocéntrica y blanca que ha tenido el teatro nacional.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot & Rivages, 2008. Impreso.
- Atria, Fernando. *La constitución tramposa*. Santiago: LOM, 2017. Impreso.
- Cabrera, José Luis. "Complejidades conceptuales sobre el colonialismo y lo postcolonial. Aproximaciones desde el caso del Pueblo Mapuche". *Revista Izquierdas* 26 (2016): 169-191. Recurso electrónico. 16 julio 2021.
- Donoso, Catalina. "De la biografía a la espacialidad: Una historia personal de KIMVN Teatro. En *Dramaturgias de las resistencias: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. Santiago: Pehuén: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. 13-16. Impreso.
- Durkheim, Émile. *Sociología y filosofía*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2000. Impreso.
- Fuentes, Claudio. *La erosión de la democracia*. Santiago: Catalonia, 2019. Impreso.
- Garretón, Manuel Antonio y Roberto Garretón. "La democracia incompleta en Chile: La realidad tras los rankings internacionales". *Revista de Ciencia Política* 30.1 (2010): 115-148. Recurso electrónico. 18 mayo 2021.
- González, Paula. *Dramaturgias de las resistencias: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. Santiago: Pehuén: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. Impreso.
- Gutiérrez, Pía. "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". *Revista Palimpsesto* 8.11 (2017): 191-205. Recurso electrónico. 19 julio 2021.
- Huneus, Carlos. *La democracia semisoberana: Chile después de Pinochet*. Santiago: Taurus, 2014. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Historicidad en el teatro chileno del dos mil". *Escenas latinoamericanas*. Comp. Halima Talan. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. Impreso.
- Millaleo, Salvador. "Estrategias indígenas en las luchas territoriales: los accidentados caminos de los pueblos indígenas junto a las izquierdas chilenas". *Política y movimientos sociales en Chile*. Coord. Manuel Antonio Garretón. Santiago: LOM, 2021. 157-191. Impreso.
- Moreno, Alexis. *Los millonarios*. s/e. 2014.
- Mouffe, Chantal. *Agonística*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2014. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 2012. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2013. Impreso.
- Touraine, Alain. *De la primera a la segunda etapa de la democratización en Chile*. Santiago: colección signos de la memoria, 2014. Impreso.
- . *¿Qué es la democracia?* México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.

Cuerpos *otros*: sobre la tensión entre lo común y lo impropio en dos obras de teatro chileno reciente

The Bodies of Others: On the Tension Between the Ordinary and the Improper in Two Recent Chilean Plays

Pía Gutiérrez

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

plgutier@uc.cl

Resumen

Este texto revisa la construcción teatral en torno al otro, principalmente migrante y de piel oscura, en algunas obras de la escena santiaguina a partir del año 2010. Para ello recurre a las nociones de comunidad e inmunidad (Esposito), ofreciendo vínculos a otras estrategias de representación de estos cuerpos en la tradición teatral chilena. En ese sentido, el trabajo propone una reflexión sobre las posibilidades de emancipación que el teatro otorga a dichos cuerpos y la imposibilidad de acción a la que escénicamente se ven sometidos como una tensión que dialoga con el contexto social y político contemporáneo en Chile.

Palabras clave:

Teatro chileno - migración - comunidad.

Abstract

This article reviews the theatrical construction of mainly migrant and dark-skinned others in some plays staged on Santiago's theatre scene from 2010 onwards. To do so, it will rely on the notions of community and immunity (Esposito), providing links to other strategies of representation of these bodies in the Chilean theatrical tradition. In this sense, the work proposes a reflection on the opportunities of emancipation that the theatre grants to said bodies and the impossibility of action to which they are subjected scenically. This tension dialogues with the contemporary social and political context in Chile.

Keywords:

Chilean theatre - migration - community.

Propongo este texto como un ejercicio de archivo en tanto sistematización de imágenes en torno a la construcción de un otro que amenaza la definición de una comunidad homogénea, que es entendida tanto como nación o como grupo de pertenencia en dos obras del teatro chileno reciente: *Páramo*¹, escrita por Mauricio Barría en 2010 y montada por Teatro La Puerta, y *NIMBY*², con dramaturgia de Juan Pablo Troncoso, parte de Colectivo Zoológico que montó la obra en una coproducción chileno-alemana durante el año 2017. A modo de proyección, me referiré a otras obras del teatro chileno, de la primera mitad del siglo XX y recientes para encontrar vínculos en la arqueología de esta otredad que produce y reproduce subjetividades conflictivas.

A modo de antecedente

Roberto Esposito nos anuncia “en torno a las nociones de comunidad e inmunidad que aquello que salvaguarda el cuerpo —individual, social, político— es también lo que al mismo tiempo impide su desarrollo. Y aquello que también, sobrepasando cierto umbral, amenaza con destruirlo” (105). En esa tensión entre lo común, entendido como esa unión en lo impropio, y su necesaria barrera inmunitaria es que emerge el peligro de clausura de lo común y una autodestrucción de cualquier comunidad en el afán de clausura de cualquier cuerpo extraño. Bajo estos parámetros, la pregunta por lo común y lo otro, por los cuerpos que en esa alegoría orgánica nos conforman, es que el teatro elabora un a priori, un verosímil mimético que discute las naturalizaciones del orden social por medio de sus procedimientos. En tiempos en que la migración se ha vuelto un tema constante en medios y en que las ciudades chilenas, así como muchas en el mundo, enfrentan los desplazamientos humanos en la producción y reproducción de cuerpos que suponemos ajenos, me parece que esta escritura es una posibilidad de revisar algunos montajes en sintonía para reflexionar sobre las estrategias de representación que posibilitan la apertura a los cuerpos migrantes en el imaginario escénico y exponen escenas simbólicas que desestabilizan o refuerzan el sistema de presencias y sus jerarquías en el contexto nacional. En ese sentido me refiero a un ejercicio de archivo, pues “desborda ampliamente los cotos de la investigación histórica, para expandirse como memoria pública en las sociedades de la comunicación que recurren a aquellas tecnologías en función de su capacidad para multiplicar y diseminar el alcance de las huellas reproductivas de los sucesos cubiertos por ellas” (Richard 64).

Convocada en el deseo de este número especial de la revista *Apuntes de Teatro* de mirar las dramaturgias del teatro reciente en Chile, me aventuro a fijar una mirada sobre una constante que la escena ha venido mostrando, cada vez más insistente y urgente: me refiero a la pregunta por la migración y los sujetos migrantes en el panorama de la representación en torno a lo común. En los últimos años, se ha hecho más usual los discursos antimigrantes y la constatación del racismo naturalizado ante los cuerpos oscuros frente al aumento visible de la migración sur-sur en Chile. Basta ver los hechos recientes en el norte de nuestro país, los discursos de la campaña electoral

1 Dirección: Luis Ureta Dramaturgia: Reescritura a cargo de Mauricio Barría a partir de “Amo y Señor” de Germán Luco Cruchaga. Compañía: Teatro La Puerta. Elenco: Roxana Naranjo, María Paz Grandjean, Macarena Silva, Sergio Piña, Jorge Antezana y César Caillet. Música: Marcello Martínez. Diseño Integral: Cristian Reyes. Sala: Universidad Mayor.

2 Dirección: Nicolás Espinoza y Laurène Lemaitre. Dramaturgia: Juan Pablo Troncoso. Compañía: Colectivo Zoológico. Diseño integral: Laurène Lemaitre. Elenco: Viviana Nass, Nicole Averkamp, José Manuel Aguirre, Martin Wißner, Germán Pinilla, y Juan Pablo Troncoso. Diseño Multimedia: Pablo Moisés. Producción: Paula Pavez. Sala: Matucana 100.

presidencial, que se han cruzado con olas de personas atravesando ilegalmente las fronteras y con la expulsión masiva de personas indocumentadas decretada por el gobierno. Violencia, simbólica y fáctica, motivada por la acumulación de años de racismo y exclusión sostenido por un sistema extractivista que encuentra en esos cuerpos un chivo expiatorio. María Emilia Tijoux y María Gabriela Córdoba explican la conceptualización de migración en vínculo con el racismo:

Los inmigrantes parecen entonces constituir la excepción construida por una política racializada que entiende a la "raza", como un sistema de diferenciaciones hechas en su nombre. Es así como la inmigración deviene pura palabra no sujeta a su propio sentido, pues no contiene a todos los inmigrantes y señala únicamente a quienes ha armado para odiar, criticar y evaluar constantemente en razón de una "raza", clase, color y sexo, que deja ver una 'otredad' negada. . . Desprovistos de humanidad y de historia, de cultura e incluso de sentimientos por causa de su origen, pobreza, nacionalidad, color, apariencia, habla y/o acento, los inmigrantes son percibidos como sujetos de peligro, contaminación o infección, que no es más que el resultado de una visión anclada en la historia (8).

Si bien la crisis de migraciones reciente parece ser un asunto de países centrales en consecuencia a las exigencias de una economía global que designa territorios de explotación y sacrificio, sus efectos nos involucran; pues al exponer a las personas a la necesidad de moverse en busca de mejores condiciones, a su vez niega la libre circulación de las personas según el pasaporte que posean.

En cuanto al teatro, la aparición de migrantes no es exclusiva del teatro contemporáneo; hay representaciones de sujetos migrantes en el teatro chileno con anterioridad. Pienso en don Jeldres, por ejemplo, el español comerciante en *La viuda de Apablaza* (1928) de Germán Luco Cruchaga, que podría leerse en el contexto histórico de los proyectos desarrollista, en que europeos colaboraban en la construcción de un país moderno. Esta migración europea se instalaba con nuevos saberes pero perpetuando una estructura racista colonialista ya extendida en el territorio Latinoamericano:

DOÑA MECHE.- ¿Y los perros, Celinda?

CELINDA.- Los perros están amarraos. Vayan sin curdio...

DON JELDRES.- No se preocupe: si llamé al llegar, fue por fineza... Mire usted este palo e guindo...

¡Pa mí, no hay más perros en er mundo que los indios...! (Luco Cruchaga 28).

La relación entre indio, mapuche por lo demás, y los perros se repetirá en la obra y no solo a manos de don Jeldres, en una asociación constante entre indio, peones y quiltros que también reproduce la viuda de Aplaza. Si bien este asunto sería materia de otro texto, el punto demuestra que la tensión jerárquica no solo tiene que ver con la nacionalidad, sino con la constitución racial de los cuerpos y según ese orden se reparte una dote de humanidad y animalidad en directa proporción con el color de la piel de los cuerpos. María Asunción Requena en *Ayayema* (1964) toca también este asunto al retratar en Puerto Edén, locación de la obra, los conflictos raciales entre indios, mestizos y migrantes europeos como parte de la colonización tardía del sur de Chile. Si bien esta obra del llamado Teatro Universitario cuestiona estas jerarquías, sus

esfuerzos se desvanecen porque no existe una alternativa viable para un nuevo orden, pues, como bien indica Casals, “parece que el esfuerzo de Requena por dar voz a los habitantes del extremo sur de Chile se encuentra circunscrito, como la representación teatral propiamente, por una serie de superposiciones de interpretaciones y prejuicios, impuestos por falta de información y estereotipos creados desde un relato colonial” (59).

Si bien estas no son las únicas imágenes de extranjeros, la aparición de cuerpos de otras nacionalidades no centrales, o llamadas del primer mundo, empiezan a hacer eco a partir de la migración sur-sur más reciente que empieza a fijar o desestabilizar ese cuerpo oscuro, que transita como mano de obra, como pura carne entre las fronteras, y que se convierte en un sujeto sobre el que ejercer los micropoderes coloniales. Una nueva jerarquía, a la que incluso pueden plegarse otros grupos históricamente tildados de otros, las clases medias, los mestizos, aquellos que habitan la periferia pero que en el migrante, ya no extranjero, encuentran a quien “negrear”. Estas imágenes son recurrentes también en el cine contemporáneo y en la literatura, pero en el caso del teatro se hacen persistentes en la última década.

Imaginar la violencia es siempre insuficiente, el horror es mucho más grande e irrepresentable porque, ante cualquier reproducción, la imagen se vacía en el riesgo de ser docilizada. Siguiendo a Didi-Huberman, considero las escenas como imágenes siempre contradictorias que en su doble orden:

[A]traviesa[n] entonces cada momento de esta experiencia: entre un saber seguro de lo representado y un incierto reconocimiento de lo visto; entre la inseguridad del haber visto y la certeza del haber vivido. “La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador”. Una diferencia que mediante el flujo constante ahonda en aquello que desgarrar. Una diferencia a través de la cual las imágenes de lo más propio se trasladan al terreno de lo ajeno a secas, o al de lo ajeno representado en la historia colectiva (4).

Propongo así revisar las escenas posibles de esta otredad, en consideración de la creación teatral como ensayo de la clasificación de los cuerpos. Apostando a que la representación de la violencia que escapa del realismo, construcción de imágenes imposibles o develamiento del dispositivo realista, entrega un espacio para la alteración del orden de los cuerpos y dislocan el archivo masivo de esos cuerpos otros difundido principalmente por la prensa, las redes sociales o la televisión, confiando en el espacio escénico otro uso de los cuerpos y sus posibilidades de emancipación ante la hegemonía del archivo y sus imágenes.

De imágenes de la migración y las disputas artísticas de su representación

La migración se ha convertido en el mundo contemporáneo en un problema global que cambia el panorama demográfico de las ciudades, desestabiliza hegemonías sociales y pone en jaque sistemas políticos y económicos. Es el resultado de crisis económicas, guerras, desavenencias culturales y raciales, discriminación y marginación. No podemos negar que la migración y el hacinamiento en las ciudades metropolitanas son una expansión de la violencia de un sistema de segregación y privilegios, que necesita a su vez de los migrantes para su sobrevivencia. En la

actualidad, este es un asunto de preocupación mundial y, por lo mismo, algunos lugares comunes sobre esta representación son extendidos en la imagen que circula sobre este fenómeno. No es que sea esta la primera vez que nos vemos enfrentados a olas migratorias, estas son un relato antiguo de diásporas de pueblos recogidas en la historia y en la literatura, pero sí sabemos que las condiciones de la migración reciente son el resultado de un sistema económico que necesita de la mano de obra barata en condiciones al borde de la legalidad para su existencia. En el caso chileno, esta migración nos pone en diálogo con nuestros países vecinos, que vienen en busca de trabajo a partir de los años 1990 y que se expande a Centro América y a Haití en la última década debido a la inestabilidad política de nuestro continente.

Atendiendo a este fenómeno, se ha sistematizado desde los estudios literarios y teatrales la producción artística que refiere a la migración bajo el término de teatro de frontera, especialmente pensado para los territorios limítrofes, referidos en el caso de América Latina con mayor fuerza desde los estudios estadounidenses a la frontera entre México y Estados Unidos. Asimismo, se ha hablado del teatro migrante, como una expresión que se usa para sistematizar la producción de personas de otra nacionalidad que crean teatro en países a los que no pertenecen por origen o a los que han llegado sus antepasados. En el caso argentino, este teatro conformó lo que fue la escena profesional en la primera mitad del siglo XX, referido en particular a la ola migratoria italiana. Esto nos pone ante la disyuntiva de las clasificaciones, pues tanto teatro de frontera como migrante responden a metáforas para explicar un fenómeno de producción teatral que supera el asunto nacional en el que "Metáforas como 'migrante' (Hall, 1987), 'nómada' (Bradotti, 1994), 'diáspora' (Grosberg, 1992), 'hibridez' (Bhabha, 1994) y 'frontera' sirven de apoyo a teóricos y académicos para intentar explicar los fenómenos socioculturales del mundo actual" (Tabuenca 85). Para las obras propuestas acá, más que hablar de un teatro migrante o de frontera, pues su producciones no incorporan ni responden a la actividad de personas en esta condición, me refiero a representaciones migrantes. Dramaturgos y compañías con trayectoria en el contexto nacional recogen la figura migrante y problematizan la estructura de su representación, su derecho a acción y a la palabra.

La carne

Páramo (2010), de Mauricio Barría, es una obra montada en el contexto de la trilogía Bicentenario de la Compañía La Puerta, dirigida por Luis Ureta, como parte de un proyecto de reescrituras que organiza la compañía para celebrar los veinte años de existencia. Puedo equivocarme, pero según tengo registro es una de las primeras obras que incorpora la figura de un migrante latinoamericano, peruano probablemente, entre sus personajes. En el momento en que Chile venía de llamarse uno de los jaguares de América Latina y sentía que había atravesado la transición política en el regreso a la democracia, esta obra construye en escena la historia de una vendedora de multitienda, su hijo y el *dealer*, un sujeto de nacionalidad peruana, quienes se cruzan para sobrevivir en un Chile exitista y endeudado, redactando pactos familiares que pueden ayudar a guardar las apariencias. De este modo, *Páramo* viene a reescribir en el Chile de los 2000 la obra *Amo y Señor* (1926) de Germán Luco Cruchaga. Por medio de su disposición, la obra obliga a pensar las nuevas migraciones en Santiago, reemplazando la del campo

a la ciudad que ocupaba el clásico dramaturgo a principios del siglo XX. Ese migrante de la obra de Luco Cruchaga aparecerá en la obra de Barría señalado por su oficio con la carne, su cuerpo como pura potencia y la animalidad que configuran un sujeto en tránsito. Carnicero y matarife, en ambas obras son la salvación para el statu quo, basado en el dinero y corroído en la moral, de una clase burguesa o media, según la obra, dejando en evidencia lo vacío de las apariencias que intentan guardar.

Páramo es un ejercicio de reescritura que indica una arqueología de lo posible en la escena de un teatro nacional. La reescritura opera en tanto un acto de desplazamiento de las representaciones que Luco Cruchaga hacía hace ya casi 100 años y que implica el ejercicio de repensar las categorías al interior del orden del texto. En ese sentido, *Páramo* se pregunta por la actualización de las problemáticas abriendo un diálogo con la tradición que pone a prueba una poética de Barría quien, a modo de los escritores del siglo de oro español, transpone desde el criollismo a nuestro contexto el movimiento de clase, la agonía de una aristocracia obligada a recibir al comerciante en su núcleo para superar la caída económica del poder tradicional representado en la familia burguesa. Griffiero, en el prólogo del libro publicado por Cuarto Propio en 2015, señala muy certeramente que *Páramo* “replantea en una situación de similitud, de permanencia de relaciones emotivas familiares que deben sacrificar sus status para la sobrevivencia de la institucionalidad familiar” (7). De este modo y por medio de una estructura episódica, *Páramo* pone en la voz personajes, muchas veces en un tono narrativo y poético escabulléndose de la estrategia del diálogo tradicional, catorce escenas o cuadros que despliegan el imaginario de la casa, la multitienda, la pensión y la calle. La obra cuenta las relaciones entre un inmigrante y su coyote, entre *dealer* y sus compradores, entre La Chica, vendedora de una multitienda, y La vieja, que mira telenovelas añorando un lejano pasado patricio en la Pensión Chile mientras cuida al hijo “huacho” de la vendedora. No es el vínculo familiar el que organiza el estatuto de la casa en *Páramo*, como sí lo era en *Amo y Señor*, ahora son las transacciones económicas las que permiten la estabilidad entre los lugares públicos y privados. Se reemplaza así la estructura familiar por una comercial que negocia el valor de cambio como estrategia de sobrevivencia y construcción de los sujetos. Tres discursos sobre la madre, personaje central en *Amo y Señor* pero inexistente en su representación más arquetípica en *Páramo*, cierran la pieza escrita.

Cerca del Bicentenario de la independencia, la compañía La Puerta preparó la celebración de sus veinte años con un decidido giro a la dramaturgia nacional. Luego del estreno de *Calías* (2009) de Rolando Jara, La Puerta asume una conmemoración que durará dos años en la que, en palabras de su director:

Decidimos celebrar nuestros 20 años de vida, reescribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos . . . queriendo con ello reafirmar nuestro interés y valorización por nuestra tradición teatral, dimensionando, desde el presente, las zonas significativas y los rasgos identitarios que atraviesan la praxis escritural y escénica del teatro en Chile de ayer y hoy (Ureta 61).

¿De qué posibles identidades se nos está hablando? La Puerta trabaja con tres dramaturgos que a su vez reescriben obras de otros tres consolidados en las letras y tablas chilenas. Coca Duarte, escribirá *Plaga* (2009), basada en *La mantis religiosa* (1971) de Alejandro Sieveking; Mauricio Barría a cargo de *Páramo* (2010), y Rolando Jara actualizará *Los invasores* (1963) de Egon Wolff

en *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010). De las tres reescrituras, la de Barría es la que parte de un texto menos conocido. Probablemente el texto ícono de Luco Cruchaga es *La viuda de Apablaza*, que es para muchos la apertura del criollismo. En cambio *Amo y Señor*, es algo así como una pieza menor que con nota melodramática cuenta la historia de una familia de clase alta venida a menos. Así se dibuja a la viuda y los tres hijos: Polito, Elvirita y Matilde, quienes viven sin trabajar acompañados de la empleada doméstica, quien se las arregla para preparar comida pidiendo promesas de futuros pagos en los almacenes. Una casa que funciona a duras penas. Luco Cruchaga presenta cómo Polito ha mantenido sus amistades de clase alta y saca ventaja de ellas, así planea que Elvirita se case con Sepúlveda, un abastero que a pesar de venir de extracción popular ha hecho fortuna con su duro trabajo como carnicero en el barrio Franklin. Para esto Elvirita dejará a su prometido Barrenechea, con apellido calificado, pero de sueldo escueto de funcionario público. La aristocracia en decadencia, el funcionario y su trabajo de cuello y corbata pero mal pagado y el carnicero que tiene dinero pero le falta posición son los ejes que recomponen Barría en *Páramo*. De la trama o los diálogos tradicionales poco queda, solo el melodrama que aparece en algunas escenas en las telenovelas de la tarde como primera capa de la enunciación.

En la pieza original, una vez concretado el matrimonio, lugar de la institución, Polito y Elvirita se dan una vida preciada en una mansión que Sepúlveda ha dispuesto en la Alameda, el centro de la ciudad de Santiago, que en *Páramo* es también resemantizado. Mientras, Sepúlveda se da cuenta del desprecio de su nueva familia, en ese momento descubre la dulzura de la hija menor, Matilde, y luego de comprobar que su esposa ha seguido la relación con Barrenechea, acepta continuar manteniendo a la familia pero a precio de tomar a Matilde como amante. De este modo, la familia venida a menos se somete a este “amo y señor” y a su vez Sepúlveda acepta este estado incómodo de las cosas para detentar su nuevo lugar social.

Si el pacto que da a Chile su condición moderna es la unión de la vieja aristocracia con una oligarquía agraria, en *Amo y Señor* hay una caricatura de dicho pacto. La familia y su linaje necesitan el dinero de Sepúlveda, el carnicero —no hay que dejar de lado el lugar connotativo de ese trabajo sobre todo por las alegorías bárbaras del carnicero (oposición civilización y barbarie tan productivizada desde *Facundo* (1845) de Sarmiento en América Latina) dadas por ejemplo en *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría—. A su vez, Sepúlveda necesita a esta familia y su dominio para ingresar al centro del poder nacional. Este no es un romance nacional, del tipo de la novela *Martín Rivas* (1862) de Blest Gana, sino un antirromance que desestabiliza el lugar feudal de la estructura aristocrática.

Me he detenido en la descripción de *Amo y Señor*, precisamente porque ese desajuste no permite que la obra sea tan conocida y reconocida, lo que otorga una primera dificultad al entrar a *Páramo* de Barría: reescribir un referente algo silenciado. Por lo mismo, funciona con autonomía en nuestro contexto, pero se enriquece en el diálogo con el pasado, pues propone la frustración de las aspiraciones de clase, señala el alineamiento narcótico del cuerpo femenino de la Chica, la única madre biológica del texto, y el desajuste del inmigrante que solo puede someterse como “mula” al sistema de uso y abuso. “La chica de la multitienda”, una Elvirita actualizada, está ansiosa por tener mejores condiciones sociales, por tener un microondas, por escapar del lugar que le han asignado. En su trabajo conoce al inmigrante, quien ha pasado la frontera gracias a un coyote con quien ahora tiene una deuda y que le ha ofrecido, para saldarla,

oficiar de cobrador. La chica adeuda su consumo y el inmigrante establece con ella una dupla de supuesta familiaridad, “usted me recuerda a mi hermana” se repite varias veces en la obra de Barría. La Chica, parte de nuestra extensa y conflictiva clase media chilena, se supone debería enorgullecerse porque su trabajo y esfuerzo son el patrimonio que le permitirá en el sistema neoliberal construirse a sí misma, pero, contrario al ideal, está encerrada entre una relación enraizada con su pensionista/madre que cuida de su hijo, y las deudas que mantiene con su *dealer*.

La incomodidad de la palabra queda clara en la reiteración de frases a modo de traducción inquieta de los sucesos, el diálogo de sordos asevera la frustración de los cuerpos disputando el legado de una relación familiar o comercial.

La reescritura retoma elementos de la obra original para darles su lugar en nuestro contexto. La carne: el inmigrante había trabajado como despuntador en su país, pero ahora está preso de sus deudas con el coyote y el *dealer*, solo tiene su propio cuerpo, su carne como medio de sobrevivencia. La casa: otra vez la casa es una extensión de las presiones sociales, el encierro que se extiende a la condición nacional y que además muestra la alegoría de una casa pública, comercializada y precaria en La Pensión Chile. El inmigrante está siempre afuera de la casa, habla por la ventana a la Chica, la intercepta en la multitienda, no puede ingresar al espacio socialmente icónico de la sociedad chilena.

El extranjero no es otro. Jerarquías de blanco a negro

NIMBY (Not in my Back Yard), de Colectivo Zoológico, es resultado de una coproducción entre la compañía chilena y el Theater und Orchester situado en Heidelberg, Alemania, en el contexto del Festival Iberoamericano realizado por el teatro alemán en febrero de 2017. La compañía, dirigida en ese momento por Nicolás Espinoza y Laurène Lemaitre, trabajó durante dos meses en Heidelberg con el apoyo de la dramaturgista Sonja Winkel y con un elenco binacional conformado por Viviana Nass, Nicole Averkamp, José Manuel Aguirre, Martin Wißner, Germán Pinilla, y Juan Pablo Troncoso, quien también creó la dramaturgia del proyecto. Esta experiencia de creación conjunta entre personas de dos contextos culturales y teatrales muy distintos establece el marco de este proyecto que, según mi punto de vista, se traspasa al espacio escénico en materialidades que evidencian las tensiones y negociaciones en torno a la representación de mundo que ofrece la obra también en términos temáticos.

NIMBY es la historia de un desacuerdo. Tomando como base el conflicto real generado ante la construcción de viviendas sociales en los terrenos de la comunidad ecológica de Peñalolén en Santiago de Chile, la obra expone una trama que cuestiona la idea de lo común y de lo ajeno, de la pertenencia o extranjería, como ejes de aquello que nos constituye como un uno y su incidencia en lo que consideramos comunidad.

La obra representa la tensión que afronta un grupo de personas unidas en una comunidad progresista en el intento de resguardar sus fronteras exponiendo las estrategias de inmunidad. En ese sentido, la frontera opera como una pequeña escala de los conflictos territoriales nacionales, reforzando la lectura en que raza y territorio se unen para diferenciar lo uno, es decir, aquello que se identifica con el centro y que se considera en sí mismo una completitud, versus lo otro, lo foráneo y jerárquicamente inferior, como un sujeto en falta o monstruoso. En este

caso, la frontera de la comunidad ecológica debe ser demarcada, con un muro como las grandes fronteras nacionales (El muro de Berlín, o el muro de la frontera entre Estados Unidos y México), evitando el tránsito e incluso la visión entre ambos lados de la muralla. ¿Cuál es el adentro y el afuera? ¿Cómo habitamos con estas decisiones de exclusión?

En la obra asistimos a una seguidilla de acciones que dan cuenta de la imposibilidad de hacer calzar los ideales y su puesta en acto en un momento de conflicto, un claro ejemplo de los límites entre lo que Espósito ha descrito como la tensión entre *communitas* e *immunitas*, pues si la *communitas* es aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro, la *immunitas*, por el contrario, es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso (104), y, por consiguiente, lo comunitario se funda también en ese afuera. El asunto es cuando esa inmunidad se estanca, se vuelve cada vez más sellada y finalmente atenta contra los miembros que conforman el cuerpo común. En este caso, la comunidad en la obra está dada por el proyecto común ecológico y de izquierda que funda una vida en armonía con la naturaleza, pero al momento de compartir ese espacio con los pobladores de viviendas sociales que los rodearán, se ven amenazados y necesitan cerrarse sobre sí mismos, para lo que buscan dos aliados: los expertos alemanes —extranjeros blancos que traen un conocimiento teórico de la situación—, y el guardia de seguridad —un trabajador que pertenece al afuera de esta comunidad, al grupo de los pobladores, pero que trabaja en contra de ellos, como un vigilante que habita el borde—. El carácter ladino del guardia es lo que va dando movimiento a la obra y a las discusiones que en ella se plantean. La jerarquía del cuerpo blanco y el que es vaciado para convertirse en fuerza pura llevan a la explosión de las tensiones dramáticas en la irresoluble utopía comunitaria ante el no reconocimiento de la humanidad de cada uno de los personajes.

En el plano escénico, la trama encuentra eco en las condiciones materiales que se disponen para que, como espectadores, elaboremos imágenes durante la obra e interpelemos nuestro espacio común. De ese modo, sostengo, lo referencial en *NIMBY* se irá mediando, circulando de un formato a otro y así cuestionando por medio del tratamiento de aspectos documentales, los que van a adquirir diferentes estatutos tanto dentro como fuera del escenario en pos de constituir una escena, o escenario en términos de Taylor, es decir, a un espacio verosímil, para la representación. Los diferentes documentos son resultado, por una parte, de la investigación hecha por los artistas para la obra: por ejemplo, videos que se registran en la comunidad ecológica durante los meses de trabajo en Santiago junto a la parte alemana del equipo y muchas veces la creación de falsos documentos que imitan este material referencial, como los videos hechos en Heidelberg de las escenas fuera de la comunidad y que encontrarán lugar en la puesta en escena³. La producción de material documental ficticio (imitación de noticieros, informes, declaraciones de prensa), habituales en el teatro documento, juega un rol fundamental en la obra, pues, por medio de ellos, se expanden asuntos sobre lo común ya no solo a nivel temático sino en su gesto a la comunidad artística y teatral: actores chilenos y alemanes, espectadores de los dos contextos, campos culturales diversos, referentes cruzados, paisajes y un vínculo político en torno a la ecología, así como traducciones dificultosas que constituirán el acceso a la composición

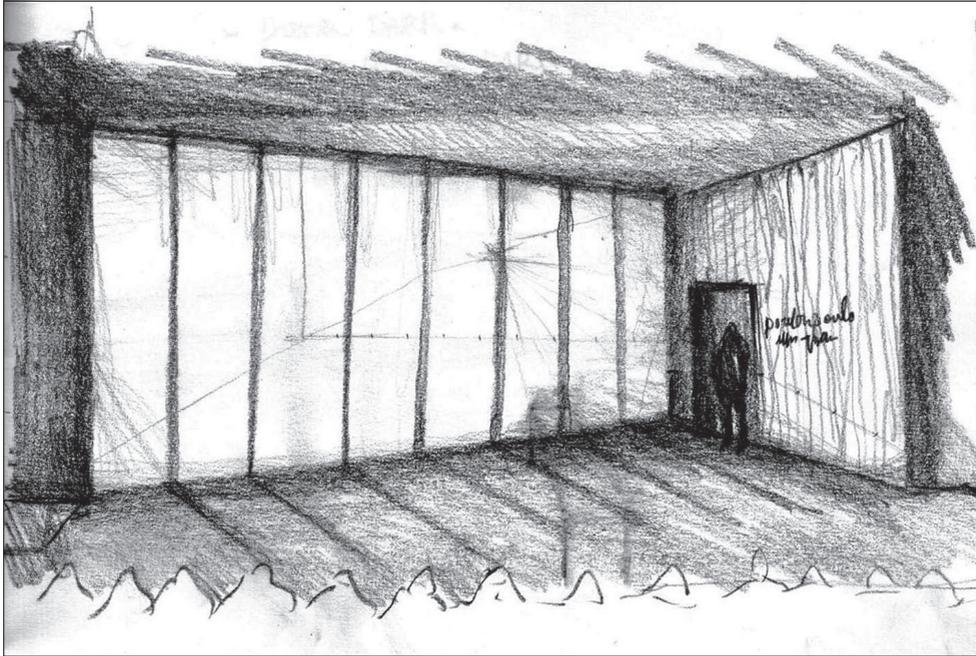
3 Los documentos del proceso de creación de *NIMBY* están organizados gracias al trabajo de Amparo Saona en la web del archivo ARDE: <https://proyectoarde.org/galerias/colectivo-zoologico/>. Sobre este trabajo, puede leerse la entrada editorial escrita por Saona sobre la creación de *NIMBY* en el contexto institucional (<https://proyectoarde.org/nimby-de-colectivo-zoologico-una-experiencia-creativa-bajo-la-institucion-teatral/>).

de las imágenes de *NIMBY*. Me refiero acá a que estos documentos, reales o ficticios, dentro y fuera de la escena, serán la marca de una presencia corporal, aquella que determina también lo que parece ser un núcleo del acontecimiento teatral, en la que nos arrojamamos al otro y que por lo tanto nos hace sabernos uno y preguntarnos por aquello que tenemos en común, por aquello que no alcanzamos a ver desde nuestra única mirada.

De este modo, las tensiones no solo refieren a esa comunidad ecológica o a su símil en el contexto alemán, sino que desde ahí se expanden a los problemas globales que exponen los discursos sobre la ecología y la organización en torno a la vivienda y, por supuesto, el derecho a la libre circulación en los territorios. El documento, en su carácter probatorio y arbitrario, será entonces insumo para la puesta en escena en alusión al conflicto específico al que hace referencia la obra, pero en su reproducción revelará tensiones que se expanden al campo teatral y contexto de recepción de *NIMBY*.

En su temporada en Santiago, en el Teatro Matucana 100 durante julio de 2017, la traducción al español por la que optaron para el montaje fue *Nimby: Nosotros somos los buenos*, una frase que sitúa la incomodidad del contexto de enunciación en este proyecto, la prohibición “no en mi patio” (Not in my Back Yard) no tiene un sentido ideologizado en Chile y aunque se podría entender, necesitaba situarse y encontrar en la afirmación de bondad, una exigencia más acorde a nuestra matriz católica tal vez, que se basa en la defensa de principios de quienes se adjudicaban el dominio sobre el territorio. Esta traducción actualizaba los conflictos en torno a la polémica construcción de viviendas sociales, las llamadas “casas chubi” diseñadas por el arquitecto Cristian Aravena, para los pobladores de la Toma de Peñalolén en los terrenos de la Comunidad Ecológica durante el año 2003. En ese momento, el revuelo mediático obligó a cuestionarse qué ponía en riesgo a un grupo de personas que, en la búsqueda de una identidad, de un nosotros, debía definir ese otros que rompía su noción de unidad y constituía un peligro para la armonía del grupo. *NIMBY* presenta a los comuneros como sujetos conscientes del valor de la tradición de pueblos originarios y responsables con la ecología del planeta, que ven fisurada esta unicidad identitaria cuando los otros ya no solo amenazaban con la toma del territorio, sino con la instalación definitiva como vecinos. La clase, el territorio y los patrones del gusto son aludidos como paradigmas del reparto entre los sujetos. Cuando el otro dejaba de ser un uso discursivo y se encarnaba, no era posible de docilizar, de ser traducido y por lo tanto debía ser apartado por el bien propio y del territorio inclusive. El otro servía en tanto un discurso que constituía la identidad común como una sensible y empática, pero cuando ese otro se mostraba con agencia, con derecho a acción, el discurso se fisuraba. En ese sentido, Laurène Laimaitre construye en escena un espacio cerrado, la sala de reuniones, en el que hay un afuera referido solo por la cámara de video, aparato de teatralidad recurrente en el teatro documental, que sitúa el conflicto interno en la reproducción de imágenes exteriores, como por ejemplo, la simulación de noticieros o cámaras de vigilancia. Una especie de eco en que el afuera y el adentro está mediado por el video, se articula como un eco de la introyección del poder en los sujetos de la comunidad.

Esta situación escénica puede vincularse con elemento extraescénicos. El 25 de octubre de 2015 Nicolás Espinoza recibió un mail en que Sonja Winkel escribía: “Doing research work about Chilean theatre and talking with curators that know the Chilean theater well, we encounter your work. We would be very pleased to learn more about your company! Are you preparing new



Boceto en blanco y negro a mano alzada de la escenografía de *NIMBY*, Laurène Lemaitre. Fuente: <http://archivo.proyectoarde.org/items/show/4012>

performance at the moment?"⁴. El mail, en el que se describe una escritura ajena en francés e inglés, revela un primer encuentro multilingüe, desplazado de la palabra cotidiana, en que cada participante hará esfuerzos por traducirse y encontrar al otro en esa lengua ajena: "I am sorry that I am writing to you in English/French, but the very few words I knows in Spanish do not allow expressing me precisely". Si bien los integrantes de Colectivo Zoológico hablaban otros idiomas y algunos de los actores alemanes conocían el español, la lengua múltiple y el desencuentro de las palabras en sus variaciones era una de las condiciones a la base del proyecto.

El desentendimiento en el proceso creativo hace eco del desentendimiento de los sujetos al interior de la obra, en ambos casos el uso de la lengua, la diferencia idiomática y cultural, se amplía a otros planos, uno material y corporal que encuentran lugar en la obra. Consistentemente en el trabajo creativo de Colectivo Zoológico se aprecia la diferencia entre los contextos de producción expresada en lo extraescénico, por ejemplo, en la exigencia de nuevos tiempos de producción dadas por las políticas de un teatro regional alemán en contraposición al trabajo autogestionado de Colectivo Zoológico. Al revisar estos primeros registros documentales se hace visible una brecha sustancial que la obra incorpora, incluso más allá de lo argumental en el montaje y que se traspasa a asuntos metateatrales. En esa línea, la traducción se puede entender como un eje clave para hablar de la imposibilidad de estar en el lugar del otro y por lo tanto de los ideales de lo común que performa una comunidad. La lengua, señala Emma Cox, es

4 <http://prod.arde.links.com.au/data/dataset/50de7721-ba67-4c6b-8fa1-32b748a98748/resource/de2fcd4b-fe63-4905-b2e2-93bdf3048298/download/gmail---fwd-german-festivalcoproductionfestival-allemandcoproduction.pdf>

uno de los grandes desajustes de lo que se ha llamado teatro migrante: “language and accent can have complex and often multiple effects in theatre of migration. They mark the performing body just as powerfully as skin” (12). En ese sentido la extrañeza de la otredad no se reconoce solo en la figura del guardia, ese sujeto intermedio, ladino y fronterizo de la propia comunidad, sino también en el no entendimiento entre el alemán y el español. Los comuneros reciben al extranjero, sujeto blanco y europeo, y en ese gesto se desconocen ellos mismos, los conflictos del lenguaje aparecen no solo en la ficción teatral sino también en la práctica multinacional, en las tradiciones teatrales que nos sitúan en la periferia del mundo.

NIMBY sostiene como trama la visita de dos expertos alemanes que asisten a los habitantes de la Comunidad Ecológica para aconsejarlos sobre el actuar ante estos “invasores”, el mismo miedo que tenía Lucas Meyer en la obra de Egon Wolff en la década de 1960, que se han tomado parte de los terrenos que les pertenecen. Las buenas intenciones, de una sociedad justa y de un mundo sustentable, parecen estar en el origen de esta acción pero el desenlace señala un desvío ante esta declaración de principios que, en un formato de comedia negra, expone el aprieto en que nos pone la utopía de la traducción lingüística y también de clase, cultura y territorio. Más que no entender otra lengua o a los alemanes, lo que los personajes no pueden aprehender es la experiencia del que se ha tomado esa tierra y, por lo mismo, se busca otro que encuentre una supuesta objetividad que valide su necesidad de construir un muro que los separe del otro. La crisis afecta las normas que se ha autoimpuesto este grupo, que se piensa progresista, bondadoso y heterogéneo. Así, poco a poco esta lengua a medias dibuja el desacuerdo entre los personajes, incapaces de salirse de su rol y encontrarse en una experiencia común, impropia, sin querer perder ni su buen discurso ni su tierra y menos la plusvalía de sus casas, lo que clausura la producción de nuevas realidades y repite el orden establecido desde el inicio de la obra. El que habla es siempre el que puede hablar, el que tiene un lugar en que puede ser escuchado y que conoce, o cree conocer, la traducción al poder. Por lo mismo, cada uno de los entrenamientos sobre la palabra que se escenifican, se fisuran en el personaje del guardia, quien conoce ambos lados del conflicto y se acomoda ladino a los discursos, macho ratón o malinche en nuestro imaginario más cercano, que en su acción proporciona giros inesperados pues parece sumarse a la causa de quienes son sus empleadores.

El espacio escénico recrea la sala de reuniones de la comunidad, un lugar de montaña más parecido a las postales del sur de Alemania que a la Cordillera de los Andes. Este espacio se llena de reproducciones de caballos que se replican en pequeñas figuras y cuadros como una especie de memoria de un afuera que nunca vemos salvo por la pantalla. La copia pictórica, un realismo que invisibiliza sus mecanismos de producción y que hoy sabemos fracasado, da consistencia en la repetición a este espacio. En esta sala es donde acontecen las presentaciones de los expertos, las reuniones sociales de los dirigentes, la visita del guardia de esta comunidad. La palabra no es lo único traspuesto en este lugar, la medialidad de la puesta en escena agrega una nueva capa a este desplazamiento pues la propuesta audiovisual, con algunos videos hechos en tiempo real, a cargo de Pablo Mois, incluye una nueva materialidad de la representación al que son traducidos los hechos, que instauran una nueva apreciación ante los acontecimientos de la trama a partir de disociaciones entre producción y reproducción escénica.

Un punto de fuga más en este asunto se suma gracias a la imagen impresa en una gigantografía que se revela en el telón tras de escena hacia el final de la obra. Un cuadro de Rugendas,

inmigrante traído por el Estado chileno durante el siglo XIX para desarrollar la pintura nacional, vuelve a ponernos ante los problemas de la traducción, la imposibilidad de transparencia ante la mirada del paisaje, en códigos europeos para la constitución de lo nacional. Así, el asunto de la imagen y la representación se suman como un documento de otros conflictos similares que son el paisaje, la apertura de este particular conflicto.

La obra ofrece temáticamente soluciones que van apoyadas en discursos como la libre expresión, la necesidad de hablar y comunicarse o la escucha, algo que reitera constantemente Maya, el personaje interpretado por Viviana Nass. Pero las materialidades y el contexto mismo de la creación dan cuenta de la imposibilidad o de lo poco dispuestos que estamos a que estos discursos se encarnen realmente. Si bien el problema parece un problema local en que como espectadores podemos sentirnos éticamente claros, cada vez que las capas escénicas o actorales así como los documentos que interfieren o se producen en torno al montaje se abren, vamos percibiendo que el problema tiene que ver también con nuestras comunidades, a las que adherimos voluntaria e involuntariamente, aquellas que nos restringen por la lengua, el territorio, la clase o la etnia o práctica artística. Los cuestionamientos, usos y tensiones que en torno a lo documental y al documento intra y extraescénico se esbozan acá, nos ayudan a pensar sobre el asunto de lo común y su frontera.

Pensar sobre la experiencia artística de *NIMBY* nos ofrece algo evidente, al menos siendo espectadores desde este lado del Atlántico, la determinación que tenemos por el punto en que situamos nuestra mirada y las estrategias que tenemos para construir y decir desde este vértice. No es solo un asunto idiomático, sino ético y político. Por lo mismo el acontecimiento teatral, que nos obliga a estar juntos en un espacio por un tiempo determinado, nos inquieta en obras como *NIMBY* y sigue resonando en las múltiples versiones que traducimos de nuestra propia experiencia.

Hoy, los otros y la barbarie

"Eugenia: ¿Entonces qué es lo que une a los bárbaros? Ustedes deberían decir ¡¿Quién nos robó el sol?! ¿Quién nos robó el mar? ¿Quién nos robó esta tierra? Esta tierra donde los bárbaros podíamos gritar: Autonomía de los pueblos y con los ojos llenos de fuego gritar: Aquí está nuestro enemigo"

(Manzi 109).

A modo de proyección, podemos pensar otras escenas de la otredad, en las que la relación con la carne y la animalidad, como equivalentes a la discusión por la civilización y la barbarie, parece imponerse. Ahora bien, esta discusión deconstruye ese lugar fijo de lo animal, lo humano, lo bárbaro y lo civilizado en tanto construye estrategias de posicionamiento. Pensando en este cruce posible, me gustaría referirme a *Donde viven los bárbaros*⁵ (2018) de Pablo Manzi, pues

5 Dirección: Andreina Olivari y Pablo Manzi. Dramaturgia: Pablo Manzi. Compañía: Bonobo. Elenco: Carlos Donoso, Gabriel Cañas, Gabriel Urzúa, Franco Toledo, Paulina Giglio. Diseño Integral: Juan Andrés Rivera y Felipe Olivares. Música: Camilo Catepillan. Producción: Katy Cabezas. Sala: Teatro del Puente

extrema este vínculo entre el teatro y la construcción de la otredad al crear un sistema que vacía esas posiciones por medio de los juegos de roles que los personajes van adquiriendo. Capa tras capa, la representación se fractura y los paradigmas de producción de imágenes ayudadas por estos tópicos —humano/animal y civilización y barbarie— propician la construcción de lo uno y lo otro como artificios. Es central que en esta obra se incorporan las representaciones de lo extranjero, (Eugenia, la griega) y del migrante (los peruanos o los nigerianos) en una jerarquía racial que se reproduce al interior de nuestra sociedad más allá de las nacionalidades.

Me gustaría explorar muy brevemente la construcción dramática de esta obra montada ese mismo año por la compañía Bonobo bajo la dirección del propio Manzi y Andreina Olivari. La obra estrenada en Teatro del Puente es una puesta en abismo que nos lleva desde la sociedad ateniense hasta un Santiago de Chile conflictuado por la democracia, la violencia y nuestra conmoción ante estos hechos, y en ella se pregunta constantemente por lo que define la civilización. Sus protagonistas —Roberto, miembro de una ONG que propicia intervenciones sobre la democracia en países como Nigeria, y Eugenia, mujer griega que viene al tercer mundo “Escapando del miedo del hombre blanco” (59)— se ven reunidos ante la muerte de la madre de Roberto y el asesinato de su perro, Cristóbal Colón. En un diálogo confuso en medio de una reunión de primos, entendemos que la madre había establecido, en ausencia de Roberto, un vínculo afectivo y político con un grupo de personas peruanas, inmigrantes en Chile, y justo antes de morir con ellos encontró una hermandad que excede los lazos sanguíneos. Antecede a este acto un “Prólogo” en Atenas, siglo V a.C., en el que un médico (la normativización del cuerpo) se defiende ante el consejo militar (la soberanía de la tierra por medio de la administración de la violencia). Esta escena inicial entrega las claves para la conversación entre primos, la muerte de la joven Clara y del perro llamado Cristóbal Colón. Finalmente, la discusión sobre las vidas válidas, las jerarquías establecidas por los colores y usos del cuerpo, en medio de un constante juego de roles y develamientos, es lo que nos muestra *Donde viven los bárbaros*. La obra usa el artificio de la representación como un mecanismo para cuestionar la naturalización de ejercicios de poder, las afecciones de las estructuras políticas y económicas en nuestra vida íntima, en nuestros cuerpos y afectos, en el micropoder que todas y todos ejercemos a diario como estelas de la violencia con que se organiza el mundo intra y extrateatral. Como dice Nona Fernández en la nota introductoria del libro publicado por editorial Punto de Giro en 2017:

... quiero creer que de eso se trata esta obra. Que toda esta historia protagonizada por gente parca, donde todo parece genialmente absurdo y delirante y hasta chistoso, finalmente se trata del teatro. De ese juego de rol que partió en la Grecia Antigua y que desde entonces nos enseña que debajo de una máscara o de un velo hay un hoyo que todavía podemos llegar a tapar mejor si nos atrevemos a jugar (9-10).

El perro, nombrado como el primero de los colonos, Cristóbal Colón, es el cuerpo muerto que se expone en la escena. Ese cuerpo que es pura animalidad, pura vida, una vida sacrificable para todos quienes están en escena, y que es a su vez el símil del cuerpo de la mujer neonazi a la que Roberto ha violentado, y a su vez un símil de la mujer asesinada en la polis griega que se hacía “pasar por ... hombre” (Manzi 20) para participar en las asambleas; y es también el cuerpo del bárbaro, ese sin pueblo, ese sin civilización y sin lengua. Todos cuerpos otros, dislocados y

vaciados de un sentido más allá de su fuerza productiva y su animalidad —en este punto no es casual el vínculo con el sátiro que se atribuye a los bárbaros en las primeras páginas de la obra ni la sexualidad utilitaria en los personajes mujeres expuesta tanto en la violación de Clara como en la infidelidad que condena a Eugenia a su autoexilio en Chile—. Todos estos cuerpos, espacios vacíos, pueden llenarse según el sistema de posiciones con que ordenemos el mundo, la polis y por lo tanto administramos el poder y la violencia. Es *Donde viven los bárbaros* un gran teatro, un montaje de imágenes que nos posibilita, por un instante, ser en la expectación de este sistema.

Si bien la obra parece desesperanzadora, pues es como un gran *loop* del que parece imposible salir, propongo que desde su estructura hay una esperanza en los cuerpos que se organizan y revelan el funcionamiento mimético del orden, en esa revelación, un ejercicio consciente de la ficción, se esboza una comunidad unida en la falta tal como la que esgrime el médico del “Prólogo”:

me di cuenta que a las personas no las unen los dioses ni las polis, las unen las enfermedades, las cosas que no tienen, los ríos que afectan la cosecha, los hoyos que tienen en el cuerpo y se escucha una palabra que nunca se escucha en nuestras asambleas, ¡Autonomía! . . . Esa gente está haciendo una polis que ustedes no ven, una polis que arde debajo de esta... (Manzi 22).

Es, por lo tanto, en el uso alternado de los cuerpos en que se evidencia esa comunidad intangible que no responde a banderas ni a zonas culturales, sino a la necesidad de verse como sujetos válidos en el orden político de los pueblos.

Los cuerpos oscuros como una imagen posible

“Ciertamente hay seres insignificantes que tienden a elevarse”.

Los hombres oscuros (1939), Nicomedes Guzmán

Para proponer un cruce entre las obras mencionadas y enarbolar una imagen posible, me gustaría recomponer ese cuerpo oscuro, la morenitud, digo yo, o negritud, ha dicho con mucha propiedad Aimé Césaire, como una potencia emancipadora. Es por eso que recuerdo la “condición de reclamar a cada uno lo que le corresponde en justicia” (10), como dice José Leonardo Urbina en el prólogo de la segunda edición de LOM de *Los hombres oscuros*, rescatando uno de los valores de los personajes que Nicomedes Guzmán concede a las acciones de aquellos que se denominan pueblo en esta novela de 1934. En una ciudad que vivía la migración desde el sur y el cambio a una modernidad desarrollista, el hacinamiento y los oficios que convivían en la urbe estaban marcados por la morenitud. El derecho a la acción, al placer y a la voz eran un acto en disputa a lo largo de la novela. Ejemplar me parece este acercamiento, pues nos ayuda a mirar en perspectiva lo que ocurre en las obras acá revisadas. Ese cuerpo otro, el del migrante peruano en *Páramo*, el del guardia y el sujeto de extramuro en *NIMBY* y el migrante-mujer-bárbaro de *Donde viven los bárbaros*, es un cuerpo marcado por su exclusión, por la imposibilidad de acción que se emancipa levemente en las representaciones escénicas. Si bien todas estas obras responden a tiempos y estrategias de creación distintos, la articulación teatral se convierte en

una estrategia para mostrar que es una posición alejada de una configuración ontológica, que esa otredad tiene que ver con la representación que naturaliza el poder en un tiempo histórico y territorio determinado.

Creo que ante esta inquietud teatral que recoge una cuestión que se ha hecho urgente en la configuración social de los últimos años: primero el asunto de la migración, y con ella la del derecho a la libre circulación de las personas; y, segundo, el del racismo que se expresa más explícitamente en el odio o estigmatización de los cuerpos oscuros en oposición a las subjetividades blancas (o la ilusión de un blanqueamiento) en modelos idealizados del colonialismo.

A partir de aquí, creo que nos queda preguntarnos por cuál es el espacio de autorrepresentación de estas subjetividades y la incorporación de estos cuerpos otros, siempre una cuestión de posiciones, como hemos revisado, en la escena. Pienso a modo de proyección la necesidad de registrar las escenas emancipadoras producidas por cuerpos oscuros, por subjetividades migrantes. Es cierto que algunas obras teatrales han incorporado actores de otras nacionalidades y abarcado incluso el tema de la migración como centro de sus creaciones: pienso en *Trabajo sucio* (2015) adaptación de *Los negros* de Genet dirigida por Marcos Guzmán en la que por primera vez se incorpora al actor haitiano Steven Benjamín; en *Fulgor* (2016) o *No tenga miedo* (2018) de Teatro Niño Proletario en las que participan intérpretes migrantes en espacios no convencionales, o el pasacalle orquestado por colectivo La Patogallina, *Soñé sin Fronteras* (2015), en que personas de la comunidad migrante de Haití, Perú y Colombia, recorren hitos de la historia de Chile para resignificarlos, y sobre todo dotarlos, de un nuevo sonido. Pero a pesar de estas representaciones, no conozco aún el desplazamiento a una subjetividad o estrategia de generación de la presencia que nazca precisamente de personas que han migrado o de segundas generaciones instaladas en territorio chileno. Me pregunto cómo será la mirada sobre este otro, cómo se erige también la lectura crítica de esos cuerpos y en eso abro el diálogo a voces futuras.

A modo de cierre, vuelvo al teatro como una disputa de las imágenes, de las representaciones y por ende de las subjetividades y me quedo con las palabras de Andrea Soto Calderón quien piensa la producción de imágenes y presencias a partir de las reflexiones de Rancière:

Podríamos decir que los intereses de Rancière están marcados por los acontecimientos que ocurren en la frontera, por pasajes y dinámicas de construcción de un cierto común, por indagar en qué es lo que circula en las formas de experiencia que deviene en una transformación social de los repartos; así como un significativo énfasis en la dimensión performativa de dichas transformaciones, que antes que afirmar una identidad producen un juego de diversas identidades (31-32).

En ese juego es donde la práctica del teatro, más allá de la obra en sí, se manifiesta como un campo en disputa y una oportunidad para disputar los repartos, para completar el juego de posiciones que designa la otredad y lo común. Así también la palabra y la escritura como un registro algo más fijo de estas discusiones.

Obras citadas

- Barría, Mauricio. *Páramo*. Santiago: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Casals, Andrea. "Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema* de María Asunción Requena". *Apuntes de Teatro* 134 (2011): 54-65. Recurso electrónico.
- Cox, Emma. *Performance and Migration*. Londres: Routledge, 2021. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. "Das Archiv brennt". *Das Archiv brennt*. Trad. Juan Antonio Ennis. Berlín: Kadmos, 2007. Impreso.
- Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno moderno." *Anales de la Universidad de Chile* 126 (1963): 168-203. Recurso electrónico.
- Espósito, Roberto. "Inmunidad, comunidad, biopolítica". *Las Torres de Lucca* 0 (2012): 101-114. Recurso electrónico.
- Fernández, Nona. "Nota Introdutoria". *Donde viven los bárbaros*. Santiago: Punto de Giro, 2015. Impreso.
- Griffero, Ramón. "Prólogo". *Páramo*. Santiago: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Hwangpo, M. Cecilia. "Los Inmigrantes: El Otro En El Teatro Argentino de Principios Del Siglo XX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.57 (2003): 17-29. Recurso electrónico.
- Luco Cruchaga, Germán. *La viuda de Apablaza*. Santiago: Editorial del Nuevo Extremo, 1958. Recurso electrónico.
- . *Amo y Señor*. Santiago: Pehuén, 1990. Impreso.
- Manzi, Pablo. *Donde viven los bárbaros*. Santiago: Punto de Giro, 2015. Impreso.
- Richard, Nelly. *Zona de tumultos: memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Buenos Aires: CLACSO, 2021. Impreso.
- Soto Calderón, Andrea. "Los bordes de la representación". *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 3.1 (2020): 30-49. Recurso electrónico.
- Tabuenca Córdoba, M. S. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". *Frontera Norte* 9.18 (2017): 85-110. Recurso electrónico.
- Tijoux Merino, María Emilia y María Gabriela Córdoba Rivera. "Racismo en Chile: colonialismo, nacionalismo, capitalismo". *Revista Latinoamericana* 14.42 (2015): 7-13. Recurso electrónico.
- Troncoso, Juan Pablo. *NIMBY*. Recurso electrónico.
- Ureta, Luis. "Proyecto Bicentenario de la compañía La Puerta: reescritura y teatro". *teatrolapuerta.cl*, 2010. Recurso electrónico. 8 de octubre de 2021.
- Urbina, José Leonardo. "Prólogo". *Los hombres oscuros*. Santiago: LOM, 2014. Impreso.

Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: *Granada* e *Informe de una mujer que arde*

A Woman Burns Over Herself. Feminist Revision of the Greek in Contemporary Chilean Dramaturgy: *Granada* and *Informe de una Mujer que Arde*

Soledad Figueroa Rodríguez

Universidad Academia de Humanismo Cristiano / Universidad de Valparaíso, Chile

soledad.figueroa@uacademia.cl / soledad.figueroa@uv.cl

Resumen

En medio de la pandemia del Covid-19 se estrenan dos propuestas de teatro digital que tienen a mujeres del mundo griego antiguo como sus protagonistas. *Granada* de Paula Aros Gho y escrita por Nicolás Lange e *Informe de una mujer que arde* escrita por Isidora Stevenson y dirigida por Paula Bravo vuelven a tomar los relatos fundacionales de mujeres icónicas de la mitología griega para revisitarlas, develando así las fisuras que dichas representaciones tienen en su conformación de fábula patriarcal. ¿Por qué visitar a estas historias en un mundo como el de hoy y en Chile? El presente artículo busca comprender la importancia y necesidad de tomar a estos personajes arquetípicos desde la dramaturgia chilena contemporánea con una clara –y clave– mirada feminista.

Palabras clave:

Dramaturgia feminista - Deméter - Penélope - Perséfone - dramaturgia chilena contemporánea - mitología griega.

Abstract

In the midst of the Covid-19 pandemic, two digital theater proposals are released that have women from the ancient Greek world as their protagonists. *Granada* by Paula Aros Gho and written by Nicolás Lange, and *Informe de una mujer que arde*, written by Isidora Stevenson and directed by Paula Bravo, return to the founding stories of iconic women from Greek mythology to revisit them, thus revealing the fissures that these representations have in their conformation of patriarchal fable. Why visiting these stories in a world like today and in Chile? This article seeks to understand the importance and the need to take these archetypal characters from contemporary Chilean dramaturgy with a clear –and fundamental– feminist perspective.

Keywords:

Feminist dramaturgy - Demeter – Penelope - Persephone - contemporary Chilean dramaturgy - Greek mythology.

Una mujer, dos mujeres. Dos mujeres, tres mujeres. Tres mujeres, muchas mujeres. Penélope y Perséfone no son solo dos mujeres míticas griegas que comienzan con P. No son solo dos mujeres que terminan con e. Deméter no es solo la hermana de Zeus, Hades y Poseidón. No son solo mujeres tocadas por la divinidad de otro tiempo. No son solo mujeres: son representaciones de una parte de la historia de las mujeres, son cuerpos raptados, son voces acalladas, son mujeres ardiendo en medio de un mundo de hombres.

Año 2020, Chile. Los edificios teatrales están vacíos. Las butacas no tienen cuerpos, los escenarios no tienen voces, no al menos en la otrora normal copresencia. La pandemia del Covid-19 obligó a los teatros y a los teatristas a seguir resistiendo de variadas maneras abriendo nuevos espacios de exploración artística. En medio de esta *Pan (todo) demia* (de pueblo), de este término griego que rompe las barreras de todo territorio, se estrenan dos propuestas que tienen a una (o más) mujeres del mundo griego antiguo como protagonistas de sus relatos. *Granada* de Paula Aros Gho, escrita por Nicolás Lange, e *Informe de una mujer que arde* escrita por Isidora Stevenson y dirigida por Paula Bravo vuelven a tomar los mitos fundacionales de tres mujeres icónicas de la mitología griega para revisitarlas pero ya no en su carácter de relato heroico, sino más bien para develar las fisuras que dichas representaciones tienen en su conformación de fábula patriarcal.

¿Por qué volver a estas historias en un mundo como el de hoy y en Chile? ¿Qué tienen para decirnos? ¿Qué tenemos para decirles? El presente artículo busca comprender la necesidad de tomar estos personajes arquetípicos en la dramaturgia chilena contemporánea desde una clave mirada feminista; entendiendo a dichos personajes femeninos —Penélope, Perséfone, Deméter, Baubo, las esclavas de Penélope y tantas otras— como huellas simbólicas de la posición a la que ha sido relegada la mujer: la que espera, la que es raptada, la que llora, las que son violadas y asesinadas.

Entender estas figuras griegas que, en cierto modo, se han vuelto planetarias por la expansión colonial de Occidente, desde una perspectiva feminista, nos permite mirar esos puntos ciegos, esas lenguas acalladas, esos cuerpos usurpados y violentados. Mirar lo pasado desde otros ojos para evidenciar que, a pesar de que hayan transcurrido miles de años, las mujeres seguimos ardiendo en medio del campo ajeno.

El origen del mundo

Granada e *Informe de una mujer que arde* no son solo dos obras que hablan de lo griego. No. Tampoco solo dos obras que hablan del cuerpo manipulado de la mujer en la historia de la humanidad. No. Estas dos obras también nos hablan de la constante repetición de un hecho, de un *continuum* que parece seguir y seguir sin ningún cambio sustancial, sin ninguna otra forma de fluidez. No es casual que ambas obras ocurran, en algún momento del relato, en el Hades o inframundo y se hable desde la trinchera de la muerte. El lugar de los muertos —que no es lo mismo que el infierno cristiano— pareciese ser el territorio de la voz de las violentadas, violadas, asesinadas, desaparecidas, olvidadas.



Granada, 2020-2021. Fuente: <https://gam.cl/teatro/granada>.



Granada, 2020-2021. Fuente: <https://lamaquinamedio.com/teatro-y-dramaturgia/obra-de-teatro-granada-llega-al-gam-con-los-origenes-de-la-violencia-de-genero-en-tierras-del-olimpico>.

*Granada*¹ da cuenta de un hecho humano que ocurre en el mundo de los dioses: el rapto de Perséfone por su tío Hades, hermano de su padre Zeus que también es hermano de su madre Deméter. Es, básicamente, la historia de una violación ocurrida en el seno de una familia. La puesta en escena de esta obra se sitúa en el exterior, en medio de un campo abandonado en Ovalle. Aquí, en torno a una gran mesa servida, rodeada de algunos árboles, transcurre toda la acción. En esta escenografía natural, se suceden las diferentes partes de la obra, desde la fiesta de las Tesmoforias, pasando por la desaparición de Perséfone por Hades, la búsqueda por parte de su madre, la presencia/ausencia de Zeus, hasta el encuentro final de Deméter con su hija en el inframundo. En ese sentido, la relación con la naturaleza tanto en el relato textual como en la escenografía dada por la locación es fundamental en la construcción de la acción.

Granada no se queda en la fábula del secuestro mítico, sino que lo cuestiona, lo desmiembra y lo coloca principalmente en la voz de la madre, diosa tierra, que nace y muere en el constante devenir cíclico de la desaparición de su hija. En esta búsqueda por el mundo de los dioses, de los “hombres” —pues, lo humano se ha clasificado por centurias en nombre de hombre—, aparece un personaje fundamental: Baubo, la diosa vulva que por mucho tiempo estuvo relegada a una especie de figura fantasmagórica, monstruosa y repugnante, pues lo masculino y lo fálico han sido impuestos por la construcción patriarcal de la historia. Lange da cuenta de ese ser invisibilizado que aparece en los himnos homéricos donde “Demeter (sic) que llora a su hija raptada, rehusa (sic) toda comunidad y se abstiene de comida y bebida. Pero lambe², que supo complacer aliviando el estado de Demeter (sic), también más tarde la incitó, con bromas, a reír, a beber y a comer” (Devereux 30). Así, Baubo no es simplemente un personaje aleatorio y arcaico, es la diosa quien permite ese momento de liberación y conexión de Deméter consigo misma para continuar la búsqueda.

Posteriormente, ya hacia el final, Perséfone profundiza su autonomía, siendo consciente de su libertad al consumir la granada de Hades: “pero al mismo tiempo / los granos le dan soberanía sobre su cuerpo /es dueña de su vida y de su historia / y esto ocurrió hace 3000 años / y es una repetición de la repetición de la repetición y ¿hasta cuándo rebobinaremos esta cinta?” (Lange 38). Y se vuelve a la pregunta ¿hasta cuándo se repite este ciclo interminable?

*Informe de una mujer que arde*³ tiene como elemento central la historia de Penélope pero, en realidad, no es (solo) la de Penélope, sino sobre todo la de las invisibilizadas alrededor de Penélope, sus esclavas, las esclavas asesinadas por el esposo e hijo de Penélope.

Rebobinemos.

1 Si bien esta obra tuvo algunas presentaciones presenciales con asistencia de público en febrero del 2021, debido a la pandemia, también contó con funciones en diversas plataformas online como GAM o Fundación Santiago Off. Dirección e idea original: Paula Aros Gho | Escritura: Nicolás Lange | Intérpretes: Marcela Salinas, Belén Herrera y Héctor Morales | Diseño Visual: Gabriela Torrejón | Diseño Sonoro: Daniel Marabolí | Música: Deby Kaufmann | Producción: Sergio Gilabert | Afiche: Camila Milenka | Prensa: Macarena Montes | Coproducción: Teatro Municipal de Ovalle y Fondart 2020.

2 Lambe es otro nombre para Baubo.

3 *Informe de una mujer que arde*, se estrenó y presentó por diversas plataformas digitales como Festival de Teatro de Quilicura y Teatro Sidarte en enero de 2021.

Dramaturgia: Isidora Stevenson | Dirección: Paula Bravo | Investigación: Maritza Fariás | Producción General: Javiera Vio | Asistente de Dirección y Producción de Arte: Beatriz Saldaña | Elenco: Viviana Nass, Josefina González, Su Opazo y Carla Casali | Diseño escenografías e iluminación: Laurène Lemaitre | Diseño Vestuario: Macarena Ahumada | Técnica de Transmisión: Paula Jorquera | Música: Ángela Acuña | Diseño gráfico, montaje y edición audiovisual: Javier Pañella | Producción Audiovisual: Pablo Monsalve | Camarógrafo: Juan Millán | Foquista: Vicente Vergara | Eléctrico: Jonathan Cabrera | Sonidista: Eduardo Romero | Dron: Sergio Briceño | Mapping: Ximena Sánchez | Asistente Diseño en Rodaje: Daniela Vargas | Fotos: Josefina Pérez | Prensa: Claudia Palominos.

La obra comienza con una conferencia dada por las expertas que dan cuenta de lo que Grecia ha significado para la cultura tanto desde el punto de vista de género como de la democracia. Todo esto es presentado en un formato digital de transmisión en vivo, donde se hace uso del juego que permite la división de pantallas y el *mapping*. A continuación, estas mismas conferencistas pasan a ser las esclavas de la reina de Ítaca, quienes son las que la acompañan en su larga espera por el regreso de su esposo ausente 20 años por la guerra de Troya. En este sentido, las actrices que representan a las esclavas y conferencistas irán cambiando constantemente de acuerdo con el presente del relato. Recordemos que este relato, al igual que el anterior, también está contado desde la muerte, desde la repetición de la repetición de una espera, de un encuentro y de una masacre. *Informe de una mujer que arde* da cuenta de esa demora, de cómo las esclavas contribuyeron a engañar a los pretendientes de Penélope, deshilando el tejido que la reina había hecho; y también evidencia el asesinato de estas mujeres de “segunda clase”: “Euríclea: y luego, el joven Telémaco junto al divinal, dieron muerte a esos zánganos pretendientes que mi señora no quiso echar. Dieron muerte a ellos y a las esclavas de mi señora. Perdón, no quise hacer un spoiler. Disculpen. Es la pasión, el ímpetu. Sepan ustedes disculpar” (Stevenson 12). Porque no es lo mismo ser una reina que una esclava. Este elemento es fundamental, pues presenta la idea de que la opresión patriarcal durante la historia de la humanidad ha tenido grados de subyugación ya sea por clase, etnia, cultura, etc.

En todo este devenir, Penélope sueña y este sueño no es más que la evidencia de la ficción en términos audiovisuales. El formato que veníamos experimentando se quiebra para dar paso a la visión cinematográfica del afuera, donde aparece la luz de sol, el teatro y, posteriormente, el aire libre, el cual, en este encierro, evidencia el deseo de la libertad de la que estábamos privadas.

Finalmente, al volver al formato anterior, *Informe de una mujer que arde* termina con el acto simbólico de Penélope al beber las aguas del olvido, que en realidad son las aguas de la memoria, para dejar el inframundo. La memoria que será una vez más encarnada en los actos corpóreos del hacer y donde todo puede partir desde cero. Donde, al nacer nuevamente en el mundo de los vivos, tal vez ya no será una Penélope contemporánea llena de privilegios de clase, sino que tal vez, esta vez, le toque nacer como una esclava, asalariada, vejada, una mujer del otro lado.

No es la primera vez que un hombre manda a callar a una mujer

La experta / Su:

Buenas tardes, es un honor estar aquí en esta sala de teatro junto a ustedes. Comencemos. Grecia. Somos herederos y herederas de Grecia. Nuestra cultura, querámoslo o no, se ha pensado a sí misma en base a cánones y paradigmas que vienen desde Grecia. Grecia, ha determinado lo bello, lo lésbico y homoerótico, lo democrático. Y es sobre este último punto, lo democrático, en lo que quisiera detenerme un momento. Grecia nos hereda el concepto de la democracia. Sistema político que, en teoría, defiende la soberanía del pueblo y, también en teoría, defiende el derecho del pueblo, mayoría, a elegir y controlar a sus gobernantes, minoría. Así entonces en la sociedad ateniense, una sociedad esclavista, los gobernantes son elegidos por el pueblo, pero entiéndase que el (masculino) pueblo, son hombres blancos, dueños de: tierras, mujeres, niños, niñas, niños esclavos, animales y plantas (Stevenson 3).



Informe de una mujer que arde, 2021. Fotografía de Josefina Pérez. Fuente: <http://www.teatrosidarte.cl/project/informe-de-una-mujer-que-arde>.



Informe de una mujer que arde, 2021. Captura de pantalla de obra en plataforma Escenix.

Grecia ha sido el marco epistémico de gran parte de la cultura occidental. Lo griego pasa a Roma y lo romano a todo el resto del mundo por medio del catolicismo y las sucesivas invasiones a los territorios. Latinoamérica no es la excepción. Si bien esta influencia va mutando en la medida que se va asentando en los diferentes lugares, lo griego pasa a adentrarse en nuestra conformación psicológica, social y estructural. James Hillman da cuenta de la actualidad psíquica de lo mítico griego en la contemporaneidad, desde la psicología posjungiana:

«Grecia» persiste como un paisaje interno más que como un paisaje externo, como una metáfora del reino imaginal en el que moran los arquetipos en forma de dioses ... El retorno a Grecia no es ni un retorno a un tiempo histórico de pasado ni a un tiempo imaginario, a una edad utópica que fue o que puede volver todavía. «Grecia», por el contrario, nos brinda la oportunidad de corregir nuestras almas y la psicología por medio de lugares y personas imaginales, más que por medio de un tiempo. Salimos por completo del pensamiento temporal y de la historicidad para movernos hacia una región imaginal, un archipiélago diferenciado de ubicaciones, el lugar *donde* están los dioses, no el tiempo en que estuvieron o estarán (19).

Para esta rama de la psicología, Grecia está presente en nuestra psiquis como un modo de comprender las pulsiones y el ser-estar-hacer en el mundo. En ese sentido, esta representación arquetipal no es fija ni unívoca. No es una verdad. Es una imagen que puede resignificarse en el proceso de reconocimiento y cuestionamiento crítico de la imagen. Entonces ¿cómo podemos deconstruir la categorización de la mujer en la antigua Grecia desde hoy?

En la cita inicial de este apartado de *Informe de una mujer que arde*, se da cuenta de la herencia estructural social de la Grecia clásica: la democracia griega se conforma desde la concepción de un pueblo masculino, blanco. Una minoría que elegía a una minoría más minoritaria: “La democracia ateniense daba gran importancia a que los ciudadanos expusieran sus opiniones, al igual que como hombres exponían sus cuerpos. Estos actos recíprocos de descubrimiento tenían por objeto estrechar aún más los lazos entre los ciudadanos” (Sennett 35). Richard Sennett hace hincapié en un elemento fundamental en relación con la concepción de la democracia en Grecia. Los derechos ciudadanos estaban supeditados a categorías de cuerpos y cómo estos se desenvolvían entre sí y en su entorno. Para los atenienses, los ciudadanos aptos para decidir el destino de su polis debían ser los cuerpos calientes quienes estaban asociados a los hombres libres —al principio con cierto capital económico e intelectual, posteriormente a todos los hombres libres y griegos— en desmedro de esclavos, bárbaros, mujeres y niños:

Estas diferencias coincidían de manera muy especial con la división de los sexos, ya que se pensaba que las mujeres eran versiones frías de los hombres. Las mujeres no se mostraban desnudas por la ciudad; aún más, generalmente permanecían confinadas en el oscuro interior de las casas, como si éste encajara mejor con su fisiología que los espacios abiertos al sol ... El tratamiento de los esclavos giraba de manera similar sobre la creencia de que las duras condiciones de la esclavitud reducían la temperatura corporal del esclavo, incluso si se trataba de un hombre de estirpe noble, pues poco a poco se iba embruteciendo y cada vez era menos capaz de hablar, menos humano, solo apto para la tarea que sus amos le habían impuesto (Sennett 37).

Las mujeres y los esclavos, y más aún las mujeres esclavas, eran subordinadas a la categoría de bestia, más cerca de la muerte que de la vida. Más cerca de Perséfone que de Apolo. Es así como esta “voz cuerpo” estaba prohibida, escondida, minimizada por la soberanía masculina impuesta:

demeter.

la tierra se abre en un tajo se traga casas enteras, buses, estatuas el celular tiene 23 llamadas perdidas. la tierra se tajea se abren vulvas que succionan lagos embalses 26 llamadas perdidas 39 mensajes de textos 22 mensajes en el buzón de voz ¿qué se hacen con los buzones de voz de las desaparecidas? ¿existen telarañas en el ciberespacio? ¿existe polvo en internet? las mujeres se toman la radio los hombres las lanzan desde los edificios tienen miedo de esta voz de mujer multiplicada (sic) (Lange 22).

La voz cuerpo como rastro, como huella, como grito desesperado. La voz prohibida, que se instaure en esta cosmovisión de cuerpo frío de muerte encarnada en el ser mujer o en lo que se asemeja a lo que los griegos concebían como femenino, parece repetirse a lo largo de la historia. La voz pública de las mujeres es temida por los hombres de esta ciudad civilizada —cualquiera que esta sea— pues es ilegal, antidemocrática; voz que surge de un cuerpo casi muerto, voz que rebota sucia entre los cuerpos y los pilares de la polis. Según Mary Beard, la voz pública de las mujeres en la época clásica estaba permitida solo en algunas excepciones: en primer lugar, como preámbulo a su muerte, ya sea en calidad de víctimas o mártires —por ejemplo, en el mundo romano y cristiano—; en segundo lugar, podían hablar públicamente en el caso de tener que defender su hogar, su familia, a sí mismas o a otras mujeres.

Dicho de otro modo, en circunstancias extremas las mujeres pueden defender públicamente sus propios intereses, pero nunca hablar en nombre de los hombres o de la comunidad en su conjunto . . . Esta <<mudez>> no es solo un reflejo de la privación general del poder de las mujeres en el mundo clásico, donde, entre otras cosas, no tenían derecho a voto y su independencia legal y económica era limitada . . . Lo que quiero decir, es que el discurso público y la oratoria no eran simplemente actividades en que las mujeres no tenían participación, sino que eran prácticas y habilidades exclusivas que definían la masculinidad como género (27).

En *Granada* vemos a la madre diosa clamando por su hija. Su grito es permitido, pues al fin y al cabo es una diosa, pero las mujeres que multiplican sus voces en busca de la voz cuerpo de Perséfone son castigadas y asesinadas por los hombres. Pues aquí el cuerpo como representación de lo femenino vuelve al molde de segunda categoría, el cuerpo de la mujer es el cuerpo muerto. Esto se puede relacionar con nuestro presente, con respecto a la impunidad existente en muchos de los casos de violación, femicidio y violencia tanto en nuestro país como en el mundo. El clamor que alzan las madres, padres, hermanas, hermanos, abuelas por que se haga justicia, por que se escuche la voz de las asesinadas y desaparecidas, muchas veces queda en el aire y no en respuestas judiciales concretas. Por otro lado, no solo se puede ver de manera evidente en este tipo de casos, sino también en el cotidiano, donde muchas veces se desacredita lo dicho por una mujer sobre todo en contextos de trabajo más relacionados con la supuesta esfera masculina como puede ser la política, donde se le instaure un modo de ser, vestir, decir, sonar.

Con todo ello aparece un elemento fundamental entonces en la imposición de la estructura patriarcal: el callar. En ese sentido, se encuentra el caso emblemático de la *Odisea* homérica cuando Telémaco calla a Penélope por alzar la voz en el salón para solicitar una canción más alegre, frente a los hombres que esperan la muerte de su esposo para desposarla. Solo por una canción:

Experta / Su: Esta escena, por breve e insignificante que parezca, es una escena fundacional en la historia de la humanidad. No solo es la primera vez, documentada, que un hombre manda a callar a una mujer, a su mismísima madre, en público. Sino, el génesis, el origen del hombre como poseedor, según su criterio claro está, de que será el portador de la verdad, la palabra, el relato de la historia (Stevenson 9).

Tal como menciona Stevenson en *Informe de una mujer que arde*, la voz pasa a ser propiedad del hombre. Una propiedad más junto a todas sus propiedades. Penélope es la madre y la reina, pero es Telémaco el verdadero dueño de todo. Ella, como mujer, dentro del mundo griego y del patriarcado impuesto, está hecha para esperar y acompañar, para tejer esperando la compañía que le fue encomendada para su vida, no para hablar, no para decir, no para relatar la historia. Este elemento se vincula también con la idea de quién o quiénes construyen la historia única y cuál o a qué responde esta historia. Patriarcado y colonialismo son, de alguna manera, partes de un todo. Chimamanda Ngozi Adichie clarifica este concepto:

Así es como se crea la historia única, se muestra a un pueblo solo como una cosa, una única cosa una y otra vez, y al final lo conviertes en eso. Es imposible hablar de un relato único sin hablar de poder. Existe una palabra, una palabra igbo, que me viene siempre a la cabeza cuando pienso en las estructuras de poder del mundo: *nkali*. Es un nombre que podría traducirse como «ser más grande que otro». Igual que en el mundo político y económico, las historias también se definen por el principio de *nkali*: la manera en que se cuentan, quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas se cuentan... todo aquello en realidad depende de poder. Poder es la capacidad no solo de contar la historia de otra persona, sino de convertirla en la historia definitiva de dicha persona (18-19).

El poder es el elemento central del patriarcado, y las formas en cómo se ejerce dicho poder son las prácticas de este. Una idea jerarquizada de los roles en la sociedad a su vez que en la construcción del discurso de esta conforman el relato del patriarcado. Si bien en este punto estamos hablando de una identificación de género y no de pueblos subyugados, podemos comprender que la conformación del relato sobre las mujeres en la sociedad griega antigua y, por decirlo de alguna manera, mundial actual, con sus matices y particularidades, sigue en la boca de los hombres. En ese sentido, *Granada e Informe de una mujer que arde* lo que proponen es reconfigurar la historia, matizarla, cuestionarla y quebrarla. No imponen ni buscan una sola voz, una sola mirada, una sola escucha ni menos una sola forma de relato. Lo presentan desde la diversidad de voces: Penélope, Perséfone, Deméter, narradora, Baubo, las mujeres de las Tesmoforias, esclavas, expertas, etc. Mujeres de todos los lugares y estados del poder. Estas obras se cuestionan la perspectiva del relato principalmente homérico para ver/escuchar/percibir

el otro lado, ese lado de vozcuero tan cercano a la muerte y por tanto a la vida. Teniendo en cuenta lo anterior, como bien plantea Beard, tal vez lo que hay que reconsiderar es la definición del poder —principalmente refiriéndose a la esfera de lo público— y no a las mujeres: “significa que hay que considerar el poder de forma distinta; significa separarlo del prestigio público; significa pensar de forma colaborativa en el poder de los seguidores y no solo de los líderes; significa, sobre todo, pensar en el poder como atributo o incluso como verbo («empoderar»), no como una propiedad” (88). Así, los relatos pasan a ser diversos, los poderes compartidos, colaborativos, las voces escuchadas:

narradora.

se ríen / la niña abajo ríe con ellas porque si no aprendes la risa a los nueve años no la aprenderás nunca. / la rama del árbol vuelve a caer / un hombre pasa a lo lejos / ellas lo saludan / se ríen de él tapándose la boca / siempre se tapan la boca al reír / como si dentro de la boca tuvieran una ampolleta y el mundo siempre estuviera de noche. / aquí habrá una fiesta y sólo mujeres vendrán. (sic) (Lange 10)

“[C]omo si dentro de la boca tuvieran una ampolleta y el mundo siempre estuviera de noche”, esa frase pronunciada por la narradora, quien es la que estructura el viaje de *Granada*, evidencia que el aprender a callar ha sido la tónica en la historia de las mujeres. Como si nuestras voces a lo largo del devenir histórico iluminaran aquello oscuro que quieren esconder, o mancharan aquella pureza hegemónica que han querido crear. En este sentido, el personaje de la narradora propone una nueva forma de relato, al igual que las expertas en *Informe de una mujer que arde*. Por un lado, una sola voz de la cual nunca conocemos su cuerpo, que reflexiona, cuestiona, retrata la acción y los pensamientos. Una voz que no tiene tiempo, que no quiere convertirse en verdad sino en susurro subjetivo. Esta voz narrativa, al final de la obra, da cuenta de las infinidad de relatos que contiene el mito de Perséfone, otorgándole un nuevo cariz y empoderando, desde la perspectiva de Beard, las voces de las perséfontes de la(s) historia(s). En *Informe de una mujer que arde*, Stevenson también redefine y resitúa la historia de Penélope. No necesariamente para dar otro final a la epopeya homérica, sino sobre todo para hablar de aquello que aparentemente ha sido borrado, para iluminar aquello normalizado: ¿qué pasó con las esclavas?, ¿sus cuerpos?, ¿sus voces? Así las hoy expertas, otrora esclavas, pasan a relatar, decir, hablar, vociferar, cantar la historia velada del mito de Odiseo. La figura central no es el divinal ni su hijo heredero⁴, son ellas en conjunto con (y quizás por sobre) Penélope. La relación de complicidad pero también de desigualdad entre ellas es algo relevante. En las expertas, el giro fundamental que dan es desde la esclavitud hacia la experticia, de la subyugación al, nuevamente, empoderamiento de sí mismas y de los relatos que las (nos) han constituido. Entender el poder, la vozcuero, las historias como modos de colaboración y reconocimiento, tanto de sí mismas como de las colectividades a las cuales se pertenece. Decir para nunca más callar.

4 Solo las mujeres aparecen en la obra (expertas-esclavas y Penélope), los demás, los hombres, son solo referidos.

Cuerpo borrado: “si cada violador fuera un árbol ¿no debería ser la tierra un gran bosque al día de hoy?”⁵

¿Qué pasa con los cuerpos borrados en la historia escrita por los dominadores y vencedores? ¿Dónde están esos cuerpos? ¿Qué significan esos cuerpos? Este es un punto central en ambas obras analizadas. *Informe de una mujer que arde* y *Granada* nos presentan la condición de borradura simbólica presente en el cuerpo de la mujer. La mujer como carne, materia que debe y puede ser dominada a través del acto de la violación y el asesinato. Violación sexual, abuso físico, rapto, desaparición, cuerpo objeto y condición silenciada:

C: (Cantando) Si llorábamos, nadie nos secaba las lágrimas.

J: Si nuestros amos

C: O los hijos de nuestros amos, o un noble que estaba de visita

S: O los hijos de un noble que estaba de visita querían acostarse con nosotras, no podíamos negarnos.

C: No servía de nada llorar, no servía de nada decir que estábamos enfermas.

J: Si nos quedábamos dormidas, nos despertaban a patadas. Todo eso nos pasó cuando éramos niñas. Si éramos hermosas, nuestra vida era aún peor (Stevenson 13).

Tal como se observa en la obra, las esclavas exponen su vida como cuerpos fríos y golpeados mientras cantan y tocan en vivo una canción. Podría decirse que a modo de distanciamiento brechtiano, evidencian la crueldad de su condición a través de la música. En este sentido se releva aún más su segunda categoría, casi como si algunas de ellas estuvieran condenadas a repetir una y otra vez en el inframundo, el triste espectáculo de su muerte. No, su muerte no. Su asesinato. ¿Por qué son asesinadas las esclavas de Penélope por su esposo y su hijo? ¿qué significa su asesinato? ¿es una venganza? Pero ¿venganza de qué?

A la mañana siguiente, después de haberse acostado con Odiseo, Penélope pregunta a Euríclea, su sirvienta más cercana, qué había sucedido en el palacio, por qué las esclavas estaban ahorcadas. Euríclea le contesta que el rey y su hijo las habían asesinado, que tuvo que elegir a algunas para que no mataran a todas. La reina pregunta “Penélope: ¿las que han sido violadas? / Euríclea: sí ellas” (28). Las que han sido violadas fueron las esclavas que durante toda la obra acompañaron a Penélope, quienes la ayudaron a deshilar el tejido con el fin de no tener que elegir pretendiente para seguir a la espera de Odiseo, pero sería este mismo quien las terminaría asesinando. Se repite entonces la pregunta ¿por qué son asesinadas las esclavas violadas? Esta interrogante excede el propio territorio y época en la que se sitúa la ficción y se extrapola directamente a nuestra contemporaneidad. Aquí, la masacre de los cuerpos de las esclavas por Odiseo y Telémaco es la destrucción de un cuerpo que representa pero que, en sí mismo, para esta sociedad patriarcal, no significa nada. Un cuerpo que ya nació muerto en vida. Podría ser la simbolización de una advertencia a la reina en su prohibida toma de decisiones por su condición de mujer. Su negación a decidir y mandar tanto sobre otros/as como sobre sí misma. Es una reafirmación del poder masculino y dominante, un mensaje para recordar que quienes toman

las decisiones son ellos, los hombres, aún en su ausencia o muerte. Ella es reina, pero no decide. Ella es reina, pero no ejerce poder. Ella es reina, es mujer, y debe callar.

El asesinato de las esclavas fieles a Penélope evidenciaría ese silenciar, ese dejar en claro quién manda aquí. Al matar los cuerpos de las esclavas, están demostrando su derecho “como expresión por excelencia de su dominio absolutista sobre un territorio, donde el derecho del cuerpo de la mujer es una extensión del derecho del señor sobre su gleba” (Segato, *La guerra contra* 40). Los cuerpos de las mujeres son objetos, propiedades de quienes ostentan el poder. La voz cuerpo de la reina es propiedad de su marido y de su hijo. Las voces cuerpos de las esclavas son propiedad de, primeramente, el rey y el príncipe, y, de manera secundaria, de todos los hombres que ellos deseen. Por lo tanto, si bien los cuerpos fríos de las mujeres estarían en una categoría inferior tanto en la concepción griega clásica como en ciertos actos de violencia contra las mujeres en la contemporaneidad, no es lo mismo un cuerpo de noble que uno de esclava o extranjera.

En ese mismo sentido, las esclavas hoy expertas le preguntan a su otrora reina:

J: ¿Al menos te mostraste molesta?

Penélope: No correspondía, él era el rey, yo ya había entregado el cargo. Me mordí la lengua. Es asombroso que todavía me quedara lengua, después de la frecuencia con que había tenido que mordérmela a lo largo de aquellos años. Tal vez por eso no hay tragedia con mi nombre, para tener una tragedia con tu nombre hay que desafiar a alguien, a algo. Y no, no es mi caso. ¿Cuántas cuelgan? (Stevenson 28).

Aquí el silencio excede la voz pública de género para constituirse en un callar de clase. Penélope calla para no molestar, para no perder su *statu quo* con su marido. Tal vez para no terminar siendo asesinada también. Su morderse la lengua evidencia la necesidad de hablar, pero, a pesar de esta especie de cofradía fraternal que podría pensarse, Penélope se sabe diferente, se sabe reina, y tiene miedo a terminar como ellas.

En *Granada*, la violencia también es un elemento central en la denuncia y resignificación del mito. Lo particular en este punto es el contexto donde ocurre el encuentro —o rapto— entre Hades y Perséfone. Y digo encuentro, pues el secuestro tal como se ha conocido en el mito original está expuesto no por el robo de Perséfone a la fuerza sino a través del convencimiento de Hades por medio de las redes sociales como WhatsApp. Hades se escribe mensajes con Perséfone envuelto en un halo de misterio, ocultándose como (y literalmente detrás de) un árbol o narciso. Hades como un elemento más escondido en la naturaleza.

- **narradora.**

H1242 ahora está a 15 metros a 10 metros

- **perséfone.** ¿cómo estás vestido?

- **hades.** pantalón caqui camisa verde

como un árbol jaja.

era una broma

estoy de fiesta jaja

¿vienes?

¿vienes?

- **narradora.**

perséfone besa a su madre en la frente

esto lo vemos en cámara lenta

no sabemos por qué,

se amarra el pelo mirándonos a nosotras como mirando a un espejo podríamos decir que tiene miedo,

- **perséfone.** pero ese miedo es el aceleramiento de las adolescentes,

- **narradora.**

piensa.

- **perséfone.** cuanto tiempo tendríamos las mujeres si no tuviéramos que sobrevivir,

- **narradora.**

piensa.

cae una rama a lo lejos. ok, retrocedamos esto (sic) (Lange 14).

Al momento de su desaparición, Perséfone se encuentra celebrando ritos agrarios de cofradía y sororidad femenina, junto a su madre y amigas. Entre danzas y juegos, entre velos negros y rojos que las cubren, las humanas (a quienes nunca se les ve el rostro) y las diosas celebran este momento solo para mujeres. Esta fiesta es una más de las Tesmoforias en honor a Deméter y su entierro en medio del luto de su hija Perséfone al momento de su búsqueda y desaparición. En estos ritos de fertilidad, las “mujeres se preparaban para las Tesmoforias con un acto ritual en el que se servían de cerdos, animales a los que la mitología griega atribuía un valor sagrado. Al final de cada primavera, arrojaban cerdos sacrificados a unos pozos o *megara* excavados en el suelo, donde les dejaban para que se pudrieran” (Sennett 76). Aquí, la muerte es parte del renacimiento, la podredumbre es fertilidad, la abstinencia sexual es la apertura para las próximas fiestas de Adonis. En este tiempo y lugar, Perséfone y su madre celebran lo que se repetirá cada año, cada vez, cada ciclo: la fiesta en honor a su desaparición es la misma fiesta donde Perséfone desaparece. Este acto simbólico no habla simplemente del mito o de los ritos históricos, ese círculo espacio-temporal se presenta como la reafirmación de una desaparición constante, de un miedo permanente, de una necesidad de sobrevivencia diaria. Perséfone no es Perséfone, Perséfone es todas las mujeres; Deméter no es una diosa, Deméter es todas las madres que buscan a sus hijas desaparecidas y asesinadas. Porque Perséfone queda condenada a la muerte, ya sea por su decisión u obligación dependiendo de las versiones, y se convierte en la reina del mundo de los muertos. Es la pulsión de libertad y, a su vez, su aniquilamiento.

En la obra de Lange y Aros Gho, la muerte y la violación parecen ser dos cosas que se relacionan íntimamente. La violación se podría entender como “*el uso y el abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con intención o voluntad comparables*” (Segato, *Las estructuras elementales* 22; la cursiva es del original). El otro como territorio de conquista, el cuerpo como *locus* del poder, pero no como cuerpo (que merece) ser vivo. Esta liminalidad entre la violación/violencia y la muerte está presente en el discurso de Hades sobre el momento iniciático de su construcción como hombre cis género. Ser hombre aquí, en este mundo patriarcal del dominador y el (la) dominado/a, debe pasar la prueba de fuego de la muerte:

hades. . . . hades dispara / pero la presa no murió / hades gira el cuello de ese pájaro / porque aún no está muerto. / 'acábalo acábalo acábalo', dice su padre / hades acaba gira el cuello llorando / "dime que no soy un asesino dime que no lo soy" / le dice a su madre esa noche / pero ya no hay nada que hacer / hades ya es un hombre (Lange 17).

El asesinato de esa ave es el rito de paso para ese Hades que vendrá. El "acábalo, acábalo, acábalo" pasa a ser un mantra, una oración para el acto de la muerte o la violencia sexual:

- **narradora.**

no sé si hades se incomodó cuando penetró a su compañero de curso con sus amigos en el camarín de hombres y que al igual que su padre le decían

- **voces de hombres.** ¡acábalo, acábalo, acábalo!

- **narradora.**

pero calma porque no es quiera lapidar a ese padre sino al padre del padre, y de ese padre, del padre, del padre...

- **voces de hombres.** ¡acábalo, acábalo, acábalo!

- **narradora.**

pero nunca maricón, piensa hades porque lo que hizo era cazar algo que no se comería, cazar al fin y al cabo. y cazar es cazar, eso no te hace marica (Lange 17).

Hades viola y asesina como modo de representarse ante los demás como un hombre válido de ser hombre. Pero no es Hades en sí mismo quien impone su dominio sobre el cuerpo de otro(a), es una estructura instaurada desde hace siglos, es el "padre del padre del padre" como dice la narradora, son las prácticas impuestas y normalizadas las que incluso pueden estar dentro del marco de lo legal. Aquí la violación es sobre otro hombre al quien el cuerpo masculino fragilizado de Hades feminiza en su lente patriarcal y, por lo tanto, termina 'cazándolo sin comérselo'. En ese sentido, tal como plantea Segato "no se trata de que el hombre *puede* violar, sino de una inversión de esta hipótesis: *debe* violar, sino por las vías del hecho, sí al menos de manera alegórica, metafórica o en la fantasía" (*Las estructuras elementales* 38). En este punto está el mandato de la violación como modo de resarcir la masculinidad dañada, donde el respeto y la dominación se obtienen a través de este acto de violencia; Hades se desensibiliza, entendiendo que "el cuerpo como las plazas fue hecho para ser tomado" (Lange 17).

Finalmente, tenemos dos elementos que son parte de las borraduras, pero que, de alguna u otra manera, dan un respiro a este ciclo de desaparición, violación y asesinato. Se trata de Baubo, la diosa Vulva —quien en la obra es referenciada y toma la voz de la narradora, siendo su cuerpo la naturaleza misma del lugar y no una actriz o actor— y la granada que da nombre a esta obra. Baubo, como se mencionó al inicio, es una diosa que tiene poca mención en la enseñanza convencional de lo griego clásico, pero es fundamental para su constitución de mundo. Baubo es la representación de la libertad de la mujer, de su desparpajo, de la apertura al placer. Su felicidad es la liberación, es la anulación de la vergüenza, es la importancia de permitir. Su nombre pareció borrado de la mitología griega, tal vez porque representaba en cierto sentido la libertad sexual y emocional de la mujer. Se la relaciona con Deméter en diversas versiones del mito, pero la que aquí se presenta dice relación con el aligeramiento del dolor que sentía la diosa

por la ausencia de su hija. Baubo, en palabras de la narradora, se muestra tal cual es: “nombró las cosas por su nombre / como una nombra las cosas frente a una amiga / le habló del tamaño de lo que gotea de lo que sangra lo que se escupe y lo que se desconoce / y deméter la diosa de la tierra se rió (sic)” (Lange 29). Así, en el encuentro de Deméter con la representación borrada de la libertad de la mujer es la antesala, la fuerza, la energía necesaria que la diosa toma antes de ir al inframundo.

Para terminar, tenemos el fruto que en el mito le da Hades a Perséfone para que se quede en el inframundo: la granada. Es un elemento simbólico de conexión con el mundo de los muertos, como el vino, “el higo y la manzana, a la granada se la relaciona con el inframundo y los misterios de la muerte, la concepción y el renacimiento de la vegetación, y la personifican jóvenes de ambos sexos” (Martin 176). En *Granada*, este fruto no representa necesariamente la condena o la droga venenosa que no permite a Perséfone liberarse del yugo del país frío, es también su libertad como mujer:

narradora. no./ la granada tiene mifepristona / la mifepristona evita que funcione la progesterona / en otras palabras, / la mifepristona suelta el recubrimiento del útero e impide la continuación del embarazo de perséfone ... ¿para qué? ¿por qué? / lo que pasa es que perséfone sabe que la Granada tiene mifepristona / y él no lo sabe / ella si lo sabe / ¿por qué lo sabe? / porque lo aprendió en las fiestas de mujeres / ¿y dónde? / debajo de la mesa / escuchando a sus tías a sus abuelas a su madre a las amigas de su madre. / perséfone no quiere más fiestas de mujeres perséfone quiere entregar a cada mujer una Granada y él cree que la Granada es una trampa / pero ella sabe que es una opción / y las opciones son hermosas. / si mordió la Granada / tendrá que volver una y otra y otra vez? / sí / pero al mismo tiempo / los granos le dan soberanía sobre su cuerpo / es dueña de su vida y de su historia / y esto ocurrió hace 3000 años / y es una repetición de la repetición de la repetición y ¿hasta cuando rebobinaremos esta cinta? (sic) (Lange 37–38).

La granada representa la muerte y, a su vez, la vida, la libertad, el conocimiento corporizado, la autonomía, al fin y al cabo, de la mujer sobre su cuerpo y su destino. Aquí Lange y Gho quiebran la idea de la Perséfone solo como un relato, una presa, un rapto; ya que la hacen accionar, decidir, liberarse.

El canto de las Furias

En el presente artículo se han analizado las obras *Granada* e *Informe de una mujer que arde* con el fin de comprender por qué se hace relevante hablar de estas historias arquetípicas griegas el día de hoy y en Chile, desde una perspectiva feminista. Cada una de estas dramaturgias en su particularidad nos evidencia un elemento fundamental a tener en cuenta: la violencia contra la mujer en todas sus formas presente hace miles de años sigue vigente en nuestra actualidad de forma profunda. Utilizar personajes míticos tan fuertes como Penélope, Deméter y Perséfone, además de aquellos que han sido borrados en el relato oficial como las esclavas o Baubo, nos da la distancia necesaria para evidenciar nuestro propio contexto y criticarlo. La sociedad patriarcal ha dejado huellas y fisuras por donde sigue sangrando la voz de las mujeres. Las políticas de

Estado en Chile aún se niegan a darle los derechos básicos de autonomía a la mujer como la ley de aborto o una eficiente justicia en casos de femicidios, violación, acoso, etc. En Chile, en Latinoamérica y en el mundo aún las voces/cuerpos de las mujeres son categorizadas tanto en su materialidad física, biológica y política. Estas categorías siguen constriñendo los cuerpos y voces de miles y millones de mujeres alrededor del mundo, ya sea por visiones culturales, económicas, físicas, etc. La visión patriarcal busca, a toda costa, la forma de sobrevivir ante la necesidad de dignidad y justicia que claman la mayoría de los feminismos. Los movimientos feministas del siglo XXI en nuestro país, iniciando con el mayo feminista de 2018 principalmente en las universidades y recintos educativos, y, luego con los movimientos y fenómenos feministas como Lastesis que lograron expandir sus prácticas artístico-políticas por todo el globo, han puesto en la palestra la voz de las mujeres y disidencias en la calle. Esta voz/cuerpo colectiva ha colocado en la discusión pública no solo lo relacionado con la diversidad y lucha de género, sino también ha contribuido a reforzar y reformular otras luchas como aquellas relacionadas con la educación, la dignidad, el medio ambiente, etc. Pero todo este camino recorrido aún no es suficiente, pues por más que los feminismos hayan tocado gran parte de las esferas de la sociedad, donde muchos y muchas personas del *establishment* político se autoproclaman feministas o cercanos al feminismo, las mujeres y disidencias siguen siendo el símbolo de la carnada y del adoctrinamiento. A veces incluso como una especie de venganza. La voz/cuerpo de la mujer continúa perteneciendo simbólicamente a los hombres. Los relatos en los medios de comunicación, en la educación, en la calle, en la publicidad, siguen fomentando la idealización opresiva de una Eva, Penélope, Helena, aunque sea de manera solapada. Y es en esa imagen que radica la importancia de estas obras. Al poner sobre la palestra estos relatos míticos tan presentes en nuestras conformaciones culturales diversas, Stevenson Bordeau, Bravo Olavarría, Aros Gho y Lange resignifican el peso simbólico de dichas representaciones, las cuestionan y dan un nuevo sentido, las sacan del ciclo eterno de repetición de muerte. De alguna u otra manera, al liberar a Penélope, Perséfone, Deméter y las esclavas, dan un respiro, una posibilidad, un camino para cambiar el presente y el futuro de quienes se reconozcan como mujeres.

Granada e Informe de una mujer que arde se convierten en obras de arte de nuestro tiempo al utilizar construcciones pasadas de relatos para deconstruirlas en búsqueda de una nueva discusión. Como plantea Agamben, "puede llamarse contemporáneo solo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo, y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad" (22). Lange y Stevenson evidencian las fisuras y oscuridades de nuestra época a través de voces pasadas, dando cuenta de que, a pesar de los cambios, hay bases simbólicas que aún se hacen necesarias de develar. En este sentido, la palabra adquiere relevancia en la escena ya sea presencial o digital tanto desde el drama, la comedia o la ironía. Cada palabra proferida es la palabra silenciada de otro tiempo. Es un acto de presente.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. Impreso.
- Beard, Mary. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica, 2018. Impreso.
- Devereux, Georges. *Baubo. La vulva mítica*. Barcelona: Icaria, 1984. Impreso.
- Hillman, James. *Pan y la pesadilla*. Girona: Atalanta, 2016. Impreso.
- Lange, Nicolás. *Granada. s/e.*, [2020].
- Martin, Kathleen, ed. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Barcelona: Taschen, 2011. Impreso.
- Ngozi Adichie, Chimamanda. *El peligro de la historia única*. Barcelona: Random House, 2018. Impreso.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2021. Impreso.
- . *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. Impreso.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial, 1997. Impreso.
- Stevenson, Isidora. *Informe de una mujer que arde. s/e.*, [2020].

Recorrer y hacer memoria: interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales

Travelling and Making Memories: Interaction Between Territory and Audiences Through Media Devices

Pablo Cisternas Alarcón

Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo, Chile
pablocisternas@uchile.cl

Tania Novoa

Investigadora independiente, Chile
t.novoa.g@gmail.com

Resumen

El presente artículo analiza las obras teatrales *Cómo se recuerda un crimen (?)* y *Flores a quien corresponda* desde la óptica de la interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales. Estrenados en Santiago de Chile en el año 2021, estos montajes se caracterizan por generar experiencias escénicas que se instalan en una zona híbrida entre arte y activismo, la que se ha revisitado como potencial político no institucionalizado desde el 18 de octubre de 2019. Se propone una lectura de ambos procesos a partir del concepto de evento teatral acuñado por Willmar Sauter, en diálogo con la noción de acontecimiento de Erika Fischer-Lichte.

Palabras clave:

Sitio específico - memoria - medios tecnológicos - teatro y política - performance digital.

Abstract

This paper analyses the plays *Cómo se recuerda un crimen (?)* and *Flores a quien corresponda* from the perspective of the interaction between territory and audiences through media devices. Premiered in Santiago of Chile in 2021, these productions are characterized by generating stage experiences that are installed in a hybrid zone between art and activism, which has been revisited as a non-institutionalised political potential since October 18th, 2019. We propose a reading of both processes based on the concept of theatrical event coined by Willmar Sauter, in dialogue with the concept event of Erika Fischer-Lichte.

Keywords:

Site specific - memory - technological media - theatre and politics - digital performance.

Introducción

El presente artículo¹ desarrolla un análisis de la interacción entre sitios específicos y públicos en dos experiencias escénicas: *Cómo se recuerda un crimen (?)*² y *Flores a quien corresponda*³. Los montajes responden a un formato interactivo con la potencialidad de ser estudiados como teatro, en tanto obras que utilizan dispositivos mediales para poder relacionarse con públicos en vivo. Como señala Dixon (*Researching Digital*), el protagonismo de las nuevas tecnologías en este tipo de montajes les otorga un rol clave a la hora de plantear estrategias de escenificación, requerir el conocimiento de nuevas técnicas y ampliar los límites estéticos de las obras producidas en estos formatos. Estos trabajos fueron presentados en Santiago de Chile a inicios del año 2021, durante la pandemia de Covid-19 y con posterioridad al estallido social chileno, tiempo en el que expresiones híbridas entre experiencias artísticas, políticas y activistas proliferaban en el espacio público. Ambos casos examinados aluden a situaciones de violencia estatal ocurridas en Chile, desde el mismo territorio en el que sucedieron.

Cómo se recuerda un crimen (?) es un montaje que se realiza a partir de un recorrido físico en torno a las ruinas del complejo de viviendas sociales Villa San Luis en la comuna de Las Condes. La obra presenta testimonios sobre el desalojo de la comunidad de la villa en los primeros años de la dictadura militar en Chile, que comenzó en 1973; la expropiación de aquellos terrenos y su posterior venta a inmobiliarias. El montaje se ejecuta a partir de una caminata guiada a través de dos soportes: un *fanzine* y una serie de pistas de audio que, presentados de manera conjunta, movilizan a los públicos en una ruta estructurada en siete estaciones: El parque; Las empresas; Los militares; Lote 18; El hogar; El último block y El monumento. El trayecto se extiende desde el Parque Araucano hasta las actuales ruinas de la Villa San Luis, pasando por las calles Rosario Norte, Presidente Riesco, Cerro El Plomo y Los Militares.

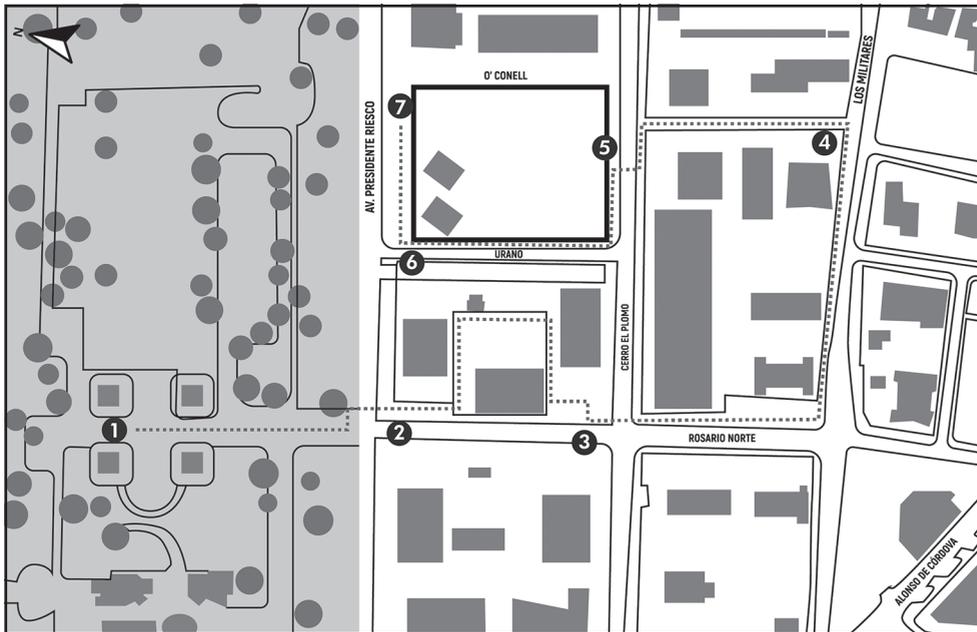
El *fanzine* es un documento a color y tamaño media carta de 24 páginas que contiene textos, imágenes, objetos y mapas que permiten a los públicos situarse en el lugar, observar el entorno, reflexionar a partir de datos, realizar juegos de perspectiva e intervenir los espacios en el recorrido. Por su parte, las siete pistas de audio incluyen composiciones sonoras a partir de una voz guía, sonidos incidentales y fragmentos musicales, registros de la prensa de la época y testimonios de expobladores de la villa entrevistados en el marco del proyecto.

La siguiente descripción corresponde a la función realizada el 17 de febrero de 2021. En esta el primer encuentro del grupo se produjo alrededor de una fuente de agua al interior del Parque Araucano de la comuna de Las Condes a las 19 horas. Las facilitadoras indicaron al grupo de espectadores en qué momento se debía activar el primer audio para dar inicio a la experiencia. Por medio de la primera pista de sonido, la voz guía explicaba la correlación entre *fanzine*, audios y trayecto, y el modo en el cual se iría desarrollando la ruta a través de siete estaciones indicadas en el mapa dispuesto en el *fanzine*.

1 Este artículo es escrito en el marco del proyecto Fondart 521083 "Nuevos medios y teatro", en el que la autora y el autor son coinvestigadores.

2 Ficha artística de *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Dirección: Cecilia Yáñez y Camila Milenka. Diseño sonoro: Josefina Cerda. Diseño *fanzine*: Amanda Basáez, Melissa Thomas, Javiera Chávez. Voz guía: Belén Herrera.

3 Ficha artística de *Flores a quien corresponda*. Dirección y diseño: Colectivo La Disvariada. Intérpretes: Bárbara Bodelón, Gabriela Basauri y Paulo Stingo. Técnicos en terreno: Gustavo Deutelmöser y Octavio Navarrete. Técnico y edición digital: Juan José Acuña. Material audiovisual: Matías Burgos. Diseño Sonoro: Juan José Acuña. Producción: Alonso Morales y Gabriela Basauri.



Trayecto realizado en *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Diseño: Jorge Valenzuela.

1. El Parque. Esta primera estación se inició en el Parque Araucano. El audio asociado a este lugar presentaba música incidental, relato de exresidentes del lugar e indicaciones que proponían a los públicos mirar el entorno e imaginar cómo era ese lugar a inicios de la década de la década de 1970, cuando el parque era un espacio extendido de chacras mientras a pocos metros se estaba construyendo el proyecto de viviendas sociales Villa San Luis.
2. Las empresas. La estación se encontraba ubicada en Rosario Norte con Presidente Riesco y el audio hizo transitar a los públicos a través de los grandes y opulentos edificios de la zona. Además, informaba sobre la plusvalía de estos terrenos, a causa de la especulación de su valor.
3. Los militares. En esta sección, el audio presentó y contextualizó el evento del desalojo de las expropiadoras de la villa a manos de los militares durante la dictadura. Se relató el cambio de la relación que tenían los habitantes de la villa con los uniformados con posterioridad al golpe militar. Además, los exresidentes presentaron los primeros testimonios de los recuerdos asociados al desalojo. Se invitó a utilizar una sección del *fanzine*, en la que se construyó una suerte de maqueta de la villa en formato *pop-up*.
4. Lote 18. Emplazados en un patio interior de calle Los Militares, el dispositivo sonoro permitió a los públicos comprender los traspasos de propiedad institucionales que posibilitan el desalojo, expropiación y venta de los terrenos de la villa a la inmobiliaria Parque San Luis.
5. El hogar. El recorrido llevó a calle Cerro El Plomo, lugar en el que el grupo se acercó a las ruinas de la villa hasta estar separado de esta por un delgado muro negro, a través del cual se sugirió espiar o intervenirlo con una tiza. Luego los públicos fueron guiados hasta encontrarse con los restos del último edificio, lugar en el que las personas fueron invitadas a imaginar la vida que contuvo esta construcción. El audio describía el momento en que llegaron los residentes al conjunto de departamentos, muchos de ellos emigrando desde zonas rurales a Santiago.

6. El último block. En esta estación, mientras los públicos pueden ver de manera directa las ruinas de la villa, el audio intensificó el relato sobre el desalojo de los exresidentes. Se le propuso al grupo recoger y conservar tierra del suelo de la ruina, en medio de los testimonios con recuerdos de los expobladores en relación con el evento del desalojo.
7. El Monumento. En esta última estación se pudieron observar las ruinas de la Villa San Luis desde avenida Presidente Riesco y se señaló su estado actual, a esperas de ser convertida en un lugar memorial. El *fanzine* presenta un collage con documentos históricos y fotografías del valor de los terrenos.

En el caso de *Flores a quien corresponda*, la experiencia consiste en guiar telemáticamente las acciones del personaje principal, una estudiante secundaria (Esperanza), quien necesita trasladar un ramo de flores de un punto a otro en la *zona cero*⁴ del centro de Santiago, en un marco de tiempo acotado. La obra se transmite por medio de la plataforma en línea Zoom, a través de la cual los públicos reciben imágenes en *streaming* desde la perspectiva subjetiva del personaje; estas imágenes son transmitidas en directo desde la vía pública. Los participantes son invitados a intervenir a través del micrófono para dar instrucciones a Esperanza para que se desplace y ejecute acciones en el transcurso de la obra.

El recorrido está estructurado georreferencialmente en cuatro estaciones en la denominada zona cero: Iglesia de la Asunción, Casa Schneider Hernández, Jardín de la resistencia en estación Baquedano y Puente Pío Nono. La transmisión permite observar e interactuar con el entorno en el trayecto que se realiza y, en ocasiones, presenta momentos en los que se reproducen materiales audiovisuales pregrabados que informan acerca de la historia remota y reciente de los lugares mencionados. La obra reflexiona sobre la comparación entre la destrucción de espacios inmuebles y de la vida humana en el contexto de las manifestaciones sociales, tomando el caso del joven Anthony Araya, que fue arrojado desde el Puente Pío Nono hacia el río Mapocho por parte de la policía.

La descripción que presentamos a continuación corresponde a la función realizada el día 3 de febrero de 2021. En esta, los públicos asistentes fueron convocados a conectarse a través de una sala virtual en la plataforma Zoom a las 19.30 horas. La experiencia se inició cuando una voz en *off* instruyó a las personas del público sobre la dinámica particular de interactividad que se proponía, que consistía en que los espectadores tienen el poder de controlar las acciones del personaje por medio de instrucciones verbales. Los públicos debían apagar su cámara y encender el micrófono para poder interactuar con Esperanza. La voz guía declaró a los presentes que estaban dentro de un juego en el que cuentan con pocos minutos para ayudar a Esperanza a cumplir su misión: llevar un ramo de flores a un destino específico. A diferencia de *Cómo se recuerda un crimen (?)*, en esta experiencia los públicos no poseían una noción previa de la ruta a seguir, sino que debían ir encontrando pistas para avanzar. Estas llevaban a los públicos a realizar un camino que se detuvo en cuatro puntos:

4 La *zona cero* se ubica en las inmediaciones de la Plaza Italia, rebautizada popularmente como Plaza Dignidad en el contexto de las movilizaciones iniciadas en octubre de 2019. Este ha sido, desde antes, un punto de encuentro emblemático de la ciudad de Santiago para celebrar eventos deportivos, políticos o culturales; a partir del estallido social de 2019 se ha convertido en un lugar masivo y simbólico de la protesta.



Trayecto realizado en *Flores a quien corresponda*. Diseño: Jorge Valenzuela.

1. Iglesia de La Asunción. El recorrido se inició desde este edificio incendiado en el periodo de las manifestaciones sociales. La primera misión fue recoger un ramo de flores que estaba en el frontis de la iglesia. Al lograrlo, se revelaba una cuenta regresiva de 30 minutos y la intervención de una voz en *off* que cuestionaba el rol social que ha tenido aquel lugar. Los públicos se percataban de que las flores tenían una tarjeta que señalaba a una persona llamada Carlos como el destinatario y cuya dirección era Vicuña Mackenna 44. El grupo dirigió a Esperanza hacia aquella ubicación, quien se trasladaba gracias a las indicaciones que realizaban los públicos a través de sus micrófonos. Estas personas comprendían que cuando Esperanza veía algo, ellos lo podían ver también a través de su cámara subjetiva, y por ello le iban pidiendo que realizara diversas acciones para relacionarse con el trayecto, como observar y detenerse en los grafitis de los muros.
2. Casa Schneider Hernández. Fue la segunda estación del recorrido, donde intervino la voz guía con un relato sobre la historia y situación actual del lugar. Se informó que había llegado a la casa del destinatario; sin embargo, los públicos no lograron que Esperanza encuentre a la persona que busca. La casona, tras ser incendiada, se encontraba en mal estado, lo que es percibido como peligroso por los asistentes. Al ver que la entrada de la casona puede generar un peligro para el personaje, pues las maderas del suelo están quemadas y se trasluce el piso inferior, los públicos hicieron retroceder a Esperanza. Luego miraron un nuevo cartel que se encontraba fuera de la casona, en el cual se indicaba que debía dirigirse a la entrada de estación Baquedano de la red de Metro de Santiago. Cabe destacar que junto con lo que se visualizaba en imágenes, también era posible escuchar los sonidos en tiempo real de lo que ocurría en las calles.
3. Jardín de la Resistencia. Los públicos lograron que Esperanza llegara a este punto que se encuentra en el acceso principal de la también incendiada estación Baquedano. Nuevamente se presenta una cápsula histórica en relación con la estación de metro. En el jardín, Esperanza se encontró con un nuevo personaje: Carlos, quien le pidió llevar el ramo de flores al puente Pío Nono. Carlos le contó la historia del huerto y la relevancia simbólica que ha tenido aquel lugar en el tiempo de la revuelta. El grupo trasladó a Esperanza, mientras interactuaba con el entorno.

4. Puente Pío Nono. Esta es la última estación del recorrido, lugar conocido mediáticamente por ser el punto donde fue arrojado un manifestante hacia el río Mapocho por acción de carabineros. Justo al cruzar el puente, la obra realiza una superposición entre las imágenes en video en tiempo real y un collage sonoro que mezcla sonidos de manifestaciones y discursos mediáticos hegemónicos, para luego dar pie a fragmentos de prensa internacional que dan cuenta de la violencia policial, voces de manifestantes y víctimas de la represión. Esta composición sonora culmina con un discurso posproducido, con una nueva composición frase a frase, que toma voces oficialistas, transformando el sentido del discurso en uno explícitamente violentista. Mientras los públicos escuchan esto, Esperanza amarra las flores en un memorial instalado en el sitio de la caída de Anthony.

Aquí y ahora

Estas dos experiencias escénicas han sido descritas desde la particularidad de ser eventos en vivo, que producen su plano de afectación en una dimensión espacio temporal compartida entre artistas y públicos. Desde este criterio, Jorge Dubatti instala el concepto de “convivio” como parte de la definición de acontecimiento teatral. El convivio es entendido por el autor como la reunión física en tanto comportamiento atávico del ser humano. En el caso del teatro, el convivio estaría necesariamente ligado a la ausencia de intermediación tecnológica. En esta definición tradicional de experiencia teatral⁵, existiría una exigencia en la asociación de un mismo tiempo y espacio y referiría únicamente a la relación entre personas. Para referirse a la reunión humana que se media tecnológicamente se han utilizado diversos conceptos, como *online presence* (Blake) y *online performance* (Dixon, *Digital performance*). En el contexto latinoamericano, Dubatti acuña el concepto de “tecnovivio”, haciendo una distinción entre el tecnovivio interactivo y el monoactivo; el primero necesita del enlace entre dos individuos, y el segundo no se realiza un diálogo con respuesta.

Erika Fischer-Lichte alude a la problematización que se le ha otorgado al concepto de presencia, sobre la cual algunas miradas no solo remiten a la comparecencia de los cuerpos o incluso de los objetos, sino también a las consecuencias de la presencia mediada por aparatos tecnológicos. Plantea que las miradas más conservadoras respecto al concepto de presencia señalan que el acto teatral es una acción que se debe producir en el aquí y ahora. Fischer-Lichte, citando a Sainte Albine y Stein, declara: “Una realización escénica se vive en tanto que realización, presentación y al mismo tiempo como transcurso del tiempo actual” (193) o, como señala Lehmann, la presencia va más allá de un acercamiento a la percepción inicial, sino que es “deseo de ver” (409). En ese sentido, presencia es entendida como:

Un concepto que se refiera al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa. Se genera por medio de procesos

5 Balme plantea que la primera aproximación al concepto se articula bajo un “texto actuado en un escenario ante un público dispuesto a suspender su incredulidad y entrar en la ficción que le propone la actuación” (154), situando la disciplina teatral bajo el prisma de la obra principalmente desde el paradigma representacional.

específicos de corporeización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que denominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores (Fischer-Lichte 197-198).

En ambos montajes se realiza una revisión de cambios significativos de la historia chilena, abordando temáticas asociadas al activismo político. Con ayuda de elementos propios de los nuevos medios, posibilitan generar efectos de presencia en montajes en los que dicha presencia necesita ser recodificada y ampliada. Fischer-Lichte utiliza el concepto "efectos de la presencia" para referirse al resultado sensible de la experiencia escénica, en el que señala que el uso de medios tecnológicos, en tanto mediación, es incapaz de producir presencias, sino que genera efectos de aquellas presencias.

Mientras que en la presencia el cuerpo humano aparece precisamente en su materialidad, también en su materialidad, como cuerpo energético, como organismo vivo, los medios técnicos y electrónicos producen la apariencia de actualidad de los cuerpos humanos al desmaterializarlos, al descorporizarlos. Cuando más eficazmente logran la supresión de la materialidad de los cuerpos humanos, de las cosas, de los paisajes, cuanto más lo anonada, más intensa y abrumadora es la condición aparente de su actualidad (Fischer-Lichte 207).

La autora plantea, en el fragmento anterior, la recodificación sensitiva que trae la mediación tecnológica, en la que la pantalla y el sonido hacen que se realice una reactualización de aquella presencia. Este acontecimiento, para Fischer-Lichte, presentaría tres características esenciales: por un lado, autopoiesis y emergencia, que refiere al traspaso mutuo de códigos entre artistas y espectadores, lo que denomina bucle de retroalimentación autopoietico; por otro, la idea de liminalidad y transformación, que alude a los cambios de roles que puedan ser experimentados por los participantes; y, por último, la desestabilización de las oposiciones dicotómicas. En la práctica, la inclusión de tecnologías computacionales como medios en las artes escénicas y las correspondientes tensiones entre la presencia *aquí y ahora* y *allá y entonces* que emergen, han sido un motivo de experimentación que se comienza a desarrollar en cada lugar tan pronto como se masifican los medios tecnológicos. De cierta forma, el soporte temporal espacial compartido se mantiene, aunque recodificado.

Lo importante para el presente análisis son los efectos de la presencia que permiten los dispositivos mediales de los casos de estudio. Al enfocarnos en los dispositivos mediales, estaríamos observando el modo específico de interacción en el *aquí y ahora* que posibilitan las obras.

Juego teatral

Un evento teatral, como lo articula Willmar Sauter, puede ser pensado a partir de cuatro nociones interdependientes: el contexto cultural, en un sentido antropológico; la teatralidad contextual, lo que es llamado teatro en cierto momento; la cultura del juego, es decir, las reglas y órdenes específicos; y el juego teatral, aludiendo al juego más la inclusión de un público atento y participativo. La dimensión del juego teatral se condice con el posicionamiento de ciertas reglas y disposiciones que posibilitan el desarrollo de una experiencia. A su vez, estas reglas están relacionadas con culturas de juego que no serían exclusivas de la especie humana, además de

estar dialogando con el concepto siempre dinámico de teatralidad⁶. El juego teatral establece delimitaciones al tiempo que permite la apertura a la eventualidad, estableciendo un marco de interacción entre la obra y los públicos, de los cuales se espera la cooperación necesaria para intervenir en el modo de acción ofrecido. Los casos de estudio presentados proponen claves explícitas de relación con sus públicos. En estos casos, el juego teatral se puede entender como el código a través del cual los participantes interactúan en una dinámica que incluye la relación con el entorno territorial. En el caso de *Cómo se recuerda un crimen (?)*, la propuesta inicia con un audio comunicando lo siguiente:

En esta experiencia vas a escuchar, caminar, observar, rayar, desplegar, excavar, guardar. Hoy vamos a recorrer la Villa San Luis. Toma tu *fanzine*, que es el expediente de este recorrido. . . . El *fanzine* está entrelazado al recorrido, te relacionarás con él en cada punto, es tuyo, puedes manipularlo como quieras y no lo debes devolver. Mira a las personas a tu alrededor. Hoy, durante una hora seremos una comunidad. Durante el recorrido puedes ir con el grupo, pero también tienes la libertad de ir a tu ritmo (Registro de *Cómo se recuerda...*).

En el caso de *Flores a quien corresponda*, los públicos son incentivados a dar instrucciones a Esperanza en este formato virtual, una estudiante secundaria que se moviliza en las inmediaciones de Plaza Dignidad. La dinámica de interacción propuesta alude a una suerte de videojuego en la vía pública y en tiempo simultáneo. Al comenzar la obra, la voz guía indica:

Ustedes son los jugadores. Ustedes desde ahora son un equipo por lo cual deben organizarse. En breves momentos ustedes podrán tomar control de Esperanza. Esperanza es el personaje que nos acompañará en esta experiencia. Ella responde a sus instrucciones. Para que Esperanza camine, hable, recoja o haga algo, deben pedirselo. Por ejemplo, Esperanza, ¿puedes avanzar tres pasos? Si ustedes no la ayudan, ella no podrá cumplir su objetivo (Registro de *Flores a quien corresponda*).

En *Cómo se recuerda un crimen (?)*, la caminata de los públicos es realizada de manera presencial e incluye actividades físicas. En *Flores a quien corresponda*, en cambio, quien camina es un personaje que transfiere su capacidad de acción y desplazamiento a las instrucciones de los públicos. En este caso, las audiencias que agencian el movimiento de la actriz adquieren la sensación de estar en el territorio, al tener una extensión virtual que permite mirar en tiempo real lo que sucede en el recorrido a través de una plataforma *Zoom*, y coconstruir la composición de planos que transmite la cámara subjetiva. La condición de tecnovivio interactivo (Dubatti), en *Flores a quien corresponda*, permite reunir a públicos de distintos lugares. En las funciones incluso participó público que se encontraba fuera de Chile, siendo la dimensión temporal la que se posiciona como articuladora de la experiencia.

6 Sauter (2008) reconoce, en la teoría occidental sobre teatralidad, diferentes sentidos que dialogan permanentemente: descriptivo, respecto a las diferencias entre el teatro y otros géneros; metafórico, usado para describir actividades no teatrales; binario, como oposición al naturalismo; y epocal, considerando aquellos rasgos estilísticos que caracterizan ciertos periodos.



Cámaras subjetivas de Bárbara Bodelón y Paulo Stingo en *Flores a quien corresponda*. Registro de función.

En el caso de *Cómo se recuerda un crimen (?)* la caminata es necesariamente un compromiso con la densidad de la corporalidad. Taylor destaca el caminar como una actividad situada que involucra una práctica de pensamiento y acción simultánea:

El acto de caminar produce su propia forma de sentir-pensar y un des-pensar, negociando un aplomo y una vulnerabilidad, un movimiento junto a una incertidumbre. Exige atención al terreno, al tiempo, al clima, a las condiciones en y del suelo bajo nuestros pies, a los límites de nuestros cuerpos físicos, a nuestro equilibrio y miedo a caerse, a las políticas de acceso y características de una locación específica, a la dirección de nuestro movimiento, distancia y visibilidad reducida (80).

La autora advierte la inmersión material que comporta caminar, así como el hecho de que las conexiones de pensamiento y de acción con el entorno surgen de una situación de deriva ante contextos siempre emergentes en el desplazamiento. En *Cómo se recuerda un crimen (?)*, una audioguía es el principal dispositivo medial a través del cual los públicos interactúan con el territorio en su caminata. Las voces hacen una distinción importante, la cual puede ser entendida por los asistentes como oralidades de distinto orden: la voz guía entrega indicaciones y los testimonios contienen las voces de diferentes personas incluyendo los y las expropiadas de la villa. Al respecto, las directoras cuentan:

Visitamos a los exresidentes de la Villa hartas veces. Los conocimos justo en el momento en el cual quitan la posibilidad de que los edificios sean Monumento Nacional. Fuimos al lugar donde se congregó la fundación, y ahí es que entendimos la importancia de contar con esas voces que podríamos clasificar como “no-oficiales”, que no era la voz de la academia, sino que era la voz de la carne que hablaba en relación a todo este despojo; la pérdida de la comunidad, del hogar. Ahí es que encontramos cómo la información podría volverse algo estético (Yáñez y Milenka).

La obra propone una interacción de desplazamiento, acciones y escuchas mediante la que se rememora la historia de vida y desalojo de la comunidad de la antigua Villa San Luis a inicios de la dictadura. Aquella reminiscencia de situaciones vividas por los habitantes de la villa es materializada a través de audios que fueron registrados a partir de entrevistas y conversaciones que el equipo creativo realizó con los y las exresidentes, permitiendo que los públicos conecten con los relatos descritos por las mismas personas protagonistas del suceso. Un recurso similar es utilizado en *Flores a quien corresponda*, en la cual se utilizan imágenes y audios de archivo que dan cuenta de la violencia policial ejercida por agentes del Estado en los primeros meses del estallido social en el mismo sitio. Las reglas del juego (Sauter) hacen dialogar a los públicos con el territorio, posibilitando la existencia de un acontecimiento umbral entre la realidad del espacio urbano, la estructura de la obra y las memorias asociadas al lugar.

Presente y pasado

Los dos montajes se componen a través del uso de un espacio actual y los acontecimientos que se vivieron en el pasado en el mismo territorio. En uno, se revive lo que aconteció en la Villa San Luis en sus orígenes; en el otro, el manifestante arrojado al río Mapocho cerca de Plaza Dignidad. En el montaje *Cómo se recuerda un crimen (?)*, el audio explicita tomar conciencia del estar en presente:

Los árboles que nos rodean pertenecen a la comuna de Las Condes, que tiene 99 km² de superficie. Junto a Vitacura, son las comunas de más alto porcentaje de vegetación que cubren los parques y plazas de la Región Metropolitana, en oposición a Lo Espejo y a Pedro Aguirre Cerda. ¿Habías estado antes acá? Este parque tiene 22 hectáreas y antes de ser un parque era un terreno de chacras (Registro de *Cómo se recuerda...*).

Las voces testimoniales aparecen en los oídos de los espectadores. “La voz de la carne”, como señalan las directoras, rememora en primera persona el inicio de la década de 1970 cuando, siendo jóvenes, plantaron los primeros árboles del lugar y proyectaron su vida en comunidad. La coherencia entre lo que es visto y lo que se escucha entra inmediatamente en conflicto. El actual parque de élite que se presenta en el recorrido no es el resultado de la proyección del pasado que se relata. La historia es expuesta en un entramado de memoria encarnada y espacio actual. Los públicos continúan recorriendo el sector de la ex Villa San Luis, transitando en un sector de visible opulencia por sus edificaciones actuales. La caminata logra más conexiones sensibles que una lectura no presencial sobre los procesos de modernización urbana que se viven en los años de neoliberalismo. Expone a los públicos a una relación de tamaño, velocidad, ritmo y perspectiva con el entorno. Los públicos caminan entre los edificios y las grandes empresas de la ciudad de Santiago a la vez que escuchan: “Aquí, entre medio del progreso, está el último block de la Villa San Luis resistiendo” (Registro de *Cómo se recuerda...*).

Diana Taylor examina el estar presente desde un punto de vista amplio: epistemológico, político, artístico, metodológico y pedagógico. Para ella, lo presente se determina en un sentido multirrol, caracterizado no solo por ser testigo de un hecho, sino también como un acto de protesta y solidaridad con los otros. Por su parte, Sauter señala que la acción comunicativa en



Públicos en *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Fotografía de Dana Bravo.

un evento teatral se produce bajo tres dimensiones: el plano sensorial, lo artístico y lo simbólico⁷. Estas conceptualizaciones pueden ejemplificarse al pensar en la resistencia de la ruina de la villa. Un primer nivel se encuentra en una de las experiencias sensibles que tienen los públicos en relación con el edificio a medio demoler, cuyos materiales debilitados están literalmente resistiendo a la gravedad, lo que se materializaría en un nivel de afectación en términos sensoriales de la experiencia. En segundo lugar, la villa ha sido parte de un debate institucional sobre su calidad de Monumento Histórico (declarado en 2017 y revocado en 2019), lo que le permite resistir momentáneamente de la orden de demolición. Lo anterior correspondería a aquel plano “artístico” en tanto bien patrimonial. Por último, la ruina hace reflexionar sobre la tensión entre presente y pasado, que a través de la experiencia de la obra y el contexto histórico presente, permite materializar el nivel simbólico a través de su interpretación.

Como parte de su dinámica, en *Flores a quien corresponda* el vínculo perceptivo que aparece es el del espacio actual en relación con los hechos que tuvieron lugar en el mismo territorio, cerca de un año antes del estreno. No solo la experiencia de la obra se vio afectada por un nuevo soporte que condiciona el concepto de presencialidad, sino que el proceso creativo se vio afectado por la imposibilidad del trabajo que se realiza en un mismo espacio físico. Una de las preguntas que se estableció a través de aquel trabajo virtual, fue la de plantear lineamientos desde los cuales se pudiera extender aquella posibilidad de interactividad que ya había sido explorada

7 El primero estaría descrito como aquella interacción producida entre intérpretes y espectadores a nivel singular, dado por el nivel de afectación de la experiencia; el segundo da cuenta del evento teatral como un hecho diferente de la vida cotidiana, teniendo una cualidad que lo hace ser interesante para un tercero, en un marco de evaluación de lo acontecido; y, finalmente, el simbólico considera las consecuencias que generaría el evento artístico a nivel interpretativo.

anteriormente por la agrupación. Uno de los ejes desde los cuales ha trabajado el colectivo La Disvariada ha sido la interacción entre los *performers* y públicos, lo que se observa desde montajes como *La Consagración* (2017), en el cual los públicos se situaban en una gran mesa y los artistas interactuaban en el mismo espacio representacional. En el caso de *Flores a quien corresponda*, el espacio interactivo está dado por el soporte que, en este caso, es el espacio digital.

[Los medios tecnológicos] hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por ello que los cuerpos, ni los objetos, aparezcan realmente como actuales. Con ayuda de determinados procedimientos logran transmitir la promesa de actualidad. Cuerpos humanos, fragmentos de cuerpos humanos, cosas o paisajes parecen actuales de una manera particularmente penetrante... (Fischer-Lichte 206-207).

En el contexto de pandemia, en el que se ve imposibilitada la reunión, la experiencia que presenta el montaje da cuenta de un proceso creativo que arranca desde el procedimiento de la creación de una partitura basada en la experiencia de los públicos en el territorio, mediados por la tecnología. El primer elemento que se construye se basa en una partitura técnica, que entrega una estructura inicial:

Teníamos claro qué iba a ser. Sabíamos que estaría la *performer* en un símil a una marioneta humana. También teníamos pensado el dispositivo, que era un juego, en el que se debían cumplir ciertos hitos y que había un tiempo. Eso era algo que estaba claro.

...

Un juego donde el público participa. Hay un avatar, hay misiones y hay estaciones. Después fuimos a hacer visitas al espacio y ahí decidimos definitivamente cuáles tenían que ser las estaciones. No le agregamos la historia aún. Pero desde un inicio sabíamos cuál era el formato (Basauri *et al.*).

Por esta razón, en la primera fase del proceso de creación se profundiza en una investigación sobre el formato y el estudio de los equipamientos técnicos para llevarlo a cabo. Esto se consolida en la partitura técnica mencionada anteriormente, la cual estructura los procedimientos tecnológicos de la experiencia de obra, que además da cuenta de las dimensiones espaciales del recorrido, a la que posteriormente se incorpora lo narrativo, en una nueva capa del proceso creativo.

Umbrales del artivismo

Las intervenciones en el espacio público en Chile están penadas por ley, incluso rayar y pegar *stickers* en el espacio público está considerado por las autoridades como un acto antisocial de alto contenido subversivo. Pese a este contexto, en un determinado momento de *Cómo se recuerda un crimen* (?), la voz guía dice: "Hay agujeros en el cholguán que invitan a espiar. ¿Qué ves adentro? Puedes tomar una tiza y marcar los agujeros por donde miras o escribir en el cholguán lo que ves". Los públicos se encuentran frente a un gran muro negro que las inmobiliarias comúnmente instalan cuando comienzan los procesos de demolición y construcción. Los espectadores observan la ruina a través de pequeños agujeros, en la lógica de un acercamiento cercano y recóndito.



Públicos en *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Fotografía de Camila Milenka.

Sin embargo, el muro funciona más allá de un mero obstructor de la mirada, en la lógica de un gran pizarrón en el que los públicos pueden intervenir con tizas. Según lo señalado por las directoras, los mensajes que se dejaron a lo largo de las funciones no solo aludían a lo acontecido con los residentes de la villa, sino que también conectaban con el estallido social o el proceso constituyente en Chile. En ese momento de compartir el muro, se sociabilizaba el cómo cada individuo articula esa experiencia. Este instante de la obra instala un punto híbrido entre arte, activismo y política, que es posible cuando la interrelacionalidad de los dispositivos mediales de la obra y los públicos han instalado la confianza suficiente para que estos puedan ejercer acciones en el espacio público, blindados en un contexto de acción artística, semificcional, en el que los espectadores entran en las reglas del juego del evento teatral.

La obra, al ser realizada grupalmente en el espacio público, ingresa a la percepción de las personas del lugar que no participan de forma inmersiva en la experiencia, observando a los que participan de la experiencia artística desde la lógica del mundo cotidiano. De esta manera, se borronan los límites entre la obra y la vida, lo que se evidencia en los casos en que transeúntes intervinieron en la obra. Una de las directoras relata:

Una vez yo rayé un circulito y un vecino de Las Condes me gritó que no se raya ahí . . . Y también el efecto tiza generó que vecinas y vecinos pasaran y leyeran. Un día un adolescente escribió “chúpenla todos los resentidos políticos”, y la horda del recorrido lo expulsó (Yáñez y Milenka).

Flores a quien corresponda se soporta en aquella experiencia interactiva, en la que los públicos participan dirigiendo a la protagonista. La particularidad de esta relación es que los límites entre

la narración ficcional de la obra y la experiencia real de la misma se difuminan, pues los públicos no están en un marco exclusivamente ficticio, sino que son ellos mismos, enmarcados en un ejercicio de poder frente a la construcción del montaje y de la realidad, en que la actriz es un cuerpo que se encuentra en la calle.

Se puede distinguir cómo paulatinamente los públicos se familiarizan con el hecho de que son los activadores de la acción de la obra y evalúan cuánto intervención pueden llegar a tener en la realidad del espacio público. Esto se ve en la determinación con la que le indican a Esperanza que se detenga en detalles específicos que a los espectadores les llaman la atención y, sobre todo, en la solicitud frecuente a lo largo de las funciones de que el personaje insultara a Carabineros que custodian 24/7 el centro de la Plaza Dignidad.

Futuro(s)

El sonido, como canalizador de testimonios extraídos de la vida cotidiana, tiene un gran impacto al ser puente con la presencia. En *Cómo se recuerda un crimen (?)*, las voces testimoniales de los exresidentes de la Villa San Luis describen cómo eran los departamentos y la vida que tenían en aquellos años. Los testimonios —que se escuchan mientras se ven las ruinas del edificio— relatan recuerdos de cómo era el interior de los departamentos. Posterior a este relato, la voz guía indica buscar una pequeña cuchara y una bolsa en el *fanzine*, solicitando recoger tierra y guardarla en la bolsa. Mientras se escuchan las memorias del momento del violento desalojo militar, los espectadores se agachan y recogen, según las indicaciones, una porción de tierra:

- [Musicalización de apoyo]
- [Voz de residente] Eran como dos camiones basureros en uno solo. Y ahí comenzaron a tirar todas nuestras cosas, arriba del camión. Cayeran como cayeran...
- [Voz de residente] Nosotros éramos basura. Lo que traíamos era más basura todavía. Ese es recuerdo que yo tengo de la experiencia...
- [Voz de residente] Yo lloraba mucho porque sacaron a todos los hombres del edificio... nosotros como niños llorábamos, porque no sabíamos si nuestros papás iban a volver...
- [Voz de residente] ...Yo gano bien en el club. Tengo propinas, tengo de todo, para ir pagando mensualmente por un sitio. Y llego allá, y me dicen usted no tiene nada. No tienes nada. A mí me da pena todavía cuando me acuerdo.
- [Voz de residente] Entraban con una especie de cuchilla. Ellos rajaban los sillones, las camas... Todo, todo, todo, todo...
- [Voz de residente] Nunca voy a olvidar, que había una señora más o menos de edad. Estaba en una silla de ruedas, porque no podía caminar. Como no cabía ni adelante, ni atrás del camión: la amarraron detrás del camión. Como yo tenía 11 años, para mí fue súper impactante...
- [Voz de residente] Yo vi con mis ojos como en la avenida Kennedy pasaban unos tremendos camiones militares y dos militares recogiendo muertos.
- [Sonidos de voces no entendibles] (Registro de *Cómo se recuerda...*).

A través de las voces testimoniales, los públicos pueden empatizar con los individuos cuya comunidad fue destruida y, sin embargo, la problemática está planteada también en sentido estructural. Escuchan las memorias del desalojo y en el *fanzine* se les presenta la información sobre los precios actuales de los suelos en Santiago y de ese suelo en el que están parados (98 UF/m²). El relato en el que están insertos no existe solo en el pasado ni solo en otras personas, sino que es parte de la operación del presente común en el que los públicos están literalmente en pie. La gentrificación es un movimiento global de segregación sectorial y acumulación de la riqueza que, desde 1973, se instala como práctica legal dentro del mercado en Chile. A la vez, la dictadura militar está inscrita como parte de una demanda del mercado mundial. Lo pequeño y lo grande también son categorías que se superponen constantemente en esta experiencia.

Si en *Cómo se recuerda un crimen (?)* el sonido permite reconstruir la acción de un pasado remoto; en el caso de *Flores a quien corresponda*, se extiende el viaje de un público en un territorio que no funciona como un mero recuerdo del espacio, sino que se activa en una modalidad en la cual recorre y experimenta el espacio actual. Los cuerpos en ambos casos no están presentes junto a los públicos, sin embargo se presenta una vivencia teatral entendida como evento, desde la definición de Sauter.

La última estación de *Flores a quien corresponda* ocurre en el Puente Pío Nono. Allí, continúa la proyección del video en cámara subjetiva y en paralelo se escucha una composición sonora con diversos fragmentos. Se escucha el vitoreo de manifestantes en la misma *Plaza Dignidad* y una composición entre noticieros y discursos políticos:

- [Sonidos de vitoreos de manifestaciones]
- [Sonidos de disparos]
- [Voz de periodista relatando] Un joven de dieciséis años resultó gravemente herido, tras caer al río Mapocho desde el Puente Pío Nono. El joven se precipitó desde una altura aproximada de siete metros, en momentos en que carabineros dispersaba una manifestación...
- [Voz de carabinero entrevistado] Uno de nuestros carabineros al intentar detenerlo, no es cierto. A una persona. A un joven. Este pierde el equilibrio, no es cierto, y cae por la baranda del Puente Pío Nono, cayendo a la ribera del río Mapocho.
- [Voz de periodista] ¿Por ningún motivo carabineros arrojó a esta persona al lecho del río? Hay imágenes...
- [Sonidos confusos de muchedumbre]
- [Sonidos de alarma de carabineros]
- [Voz de un hombre] Se cayó un hueón, se cayó un hueón...
- [Voz de un carabinero registrado en audio] Lo trataste de agarrar... lo trataste de agarrar y se te cayó. ¿Cierto? ¿Sí? Lo trataste de agarrar y se te cayó, ¿ya?
- [Voz de periodista relatando] Comenzó la formalización del funcionario Sebastián Zamora Soto, el carabinero imputado por homicidio frustrado tras...
- [Voz de mujer] Lo único que puedo decir es que ellos mienten... la tele miente... el gobierno miente y los pacos son unos asesinos.
- [Voz de periodista relatando] El carabinero que, como muestra también en las imágenes, el carabinero empuja a este menor que cae finalmente al río Mapocho...



Bárbara Bodelón en *Flores a quien corresponda*. Fotografía de Juan Moya.

- [Voz de periodista español relatando] Cientos de abusos, torturas, violencia sexual y homicidios por las fuerzas de seguridad...
- [Voz de un hombre] Me aplicaron la ley de seguridad interior del Estado, estuve dos meses en la Cárcel de Alta Seguridad por patear un torniquete...
- [Voz de un hombre] Fui liberado, después de haber pasado más de un año en la cárcel por romper un vidrio...
- [Voz de un hombre] Los que han estado cegando gente, torturando gente, siguen libres y caminando como si nada por la calle...
- [Voz de periodista español relatando] El presidente chileno, responsable directo de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el estallido social...
- [Voz del presidente] Estamos en guerra (registro de audio *Flores a quien corresponda*).

En ambas experiencias aparece la sensación de una deuda ante los hechos sucedidos. Una realidad que, en el mejor de los casos, solo terminaría siendo un recordatorio de lo que no debemos repetir. Se genera una sensación de no existir justicia. La ruina de la ex Villa San Luis a lo más podrá convertirse en un museo memorial. La comunidad nunca volverá a existir tal como el joven arrojado al Mapocho no podrá hacer que el hecho no haya ocurrido. El acto de recoger tierra del suelo en *Cómo se recuerda un crimen (?)*, sabiendo que es un ejercicio simbólico, constata la experiencia de que el pasado-futuro no se sintetiza equilibradamente en el presente. Según la comprensión histórica de Silvia Rivera, toda actualidad funciona como una articulación con pasados y futuros:

El presente es el único “tiempo real”, pero en su palimpsesto salen a la luz hebras de la más remota antigüedad, que irrumpen como una constelación o “imagen dialéctica” (Benjamin, 1999), y se entreveran con otros horizontes y memorias . . . *quipnayr uñtasis sarnaqapxañani* es un aforismo aymara que nos señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. Y ese es el andar como metáfora de la vida, porque no solamente se mira futuro-pasado, se vive futuro-pasado, se piensa futuro-pasado (Rivera, *Un mundo ch'ixi* 84-85).

Para Rivera, esta cualidad del tiempo presente como futuro-pasado explica la dialéctica tan compleja de las luchas sociales en Latinoamérica, porque según la autora:

Lo que entra en coalición no son clases sociales, son horizontes históricos, o sea es como el pasado y el presente están en permanente pelea, y el pasado no llega a ser subsumido y superado, sino que se mantiene vivo y presenta por eso una complejidad muy grande (Rivera, *Conversa del mundo*).

La tensión política que se experimenta en ambas obras no se resolverá, siguiendo el pensamiento de Rivera, precisamente porque las contradicciones que alimentan esa tensión no se han resuelto.

Conclusiones

El presente trabajo revisó dos montajes teatrales en formato sitio específico que reflexionan directamente sobre hechos políticos y que fueron estrenados en un contexto histórico nacional particular. Por un lado, el estallido social iniciado en octubre de 2019 y el posterior proceso constituyente han posicionado una fuerte reflexión en los planos sociopolíticos desde la ciudadanía. Por otro, la pandemia mundial por Covid-19 ha redefinido los espacios de socialización y, con ello, las experiencias escénicas se han visto afectadas. Las obras dan cuenta de cómo desde las artes escénicas se ha establecido una profundización de las reflexiones que se presentan en las calles desde la colectividad, para establecer aquellos análisis desde experiencias escénicas. Para ello, estos montajes han utilizado distintas estrategias que posibilitan generar interacciones entre los territorios y los públicos a través de dispositivos mediales que producen efectos de la presencia, en pos de generar lazos de afecto efectivos de las temáticas presentadas con los públicos.

Los montajes descritos permiten ahondar en la validación de las artes como una forma de reflexión y generación de conocimiento, con una especificidad en la transferencia de conocimiento al medio. Los efectos de la presencia grafican una de las estrategias que utilizan las disciplinas artísticas para profundizar en la reflexión de los fenómenos sociales. Si bien la transferencia de información levantada por las ciencias sociales puede ser muy rica en términos de información, muchas veces esta carece de elementos que permitan una vinculación efectiva de la experiencia con sus receptores. Los dos casos presentados dan cuenta de un ejercicio de acercamiento de las realidades descritas, activando una conexión profunda de los fenómenos narrados con la experiencia corporal de los públicos a través de dispositivos mediales. Ambas obras no se presentan como objetos aislados, sino como experiencias enmarcadas en un contexto de reevaluación de los actuales modos de vida en sociedad. La relación particular entre territorio, pasado y futuros

posibles no se materializa en un discurso meramente intelectual, sino que las obras producen un conocimiento sentido de esta relación. Vivenciar experiencias sensibles que demandan atención al aquí y ahora inmediato, al grupo y al presente social y sus complejidades es, en definitiva, un tipo de pensar, sentir, actuar desde lo político.

Obras citadas

- Balme, Christopher. *Introducción a los estudios teatrales*. Trad. Milena Grass y Andrea Pelegrí. Santiago: Frontera Sur, 2013. Impreso.
- Basauri, Gabriela, Bárbara Bodelón, Paulo Stingo y Octavio Navarrete. Entrevista personal. 12 de marzo de 2021.
- Blake, Bill. *Theatre & the digital*. London: Macmillan International Higher Education, 2014. Impreso.
- Cómo se recuerda un crimen (?)*. Dirigida por Cecilia Yáñez y Camila Milenka, 17 de febrero de 2021, Santiago, Chile.
- Dixon, Steve. *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge: MIT press, 2015. Impreso.
- . "Researching Digital Performance: Virtual Practice". *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: University Press, 2013. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012. Impreso.
- Féral, Josette. "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral". *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo Performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Madrid: Abada, 2014. Impreso.
- Flores a quien corresponda*. Dirección y diseño: Colectivo La Disvariada. 3 de febrero de 2021, Santiago, Chile.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Buenos Aires: Paidós, 2013. Impreso.
- Rivera, Silvia. "Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos". *Youtube*, subido por Alice CES, www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU
- . *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018. Impreso.
- Sauter, Willmar. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. Iowa: Iowa State University Press, 2000. Impreso.
- . *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*. Estocolmo: STUTS, 2008. Impreso.
- Taylor, Diana. *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020. Impreso.
- Yáñez, Cecilia y Camila Milenka. Entrevista personal. 11 de marzo de 2021.

Tú amarás, no entender el chiste

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

Montserrat Estévez Calderón

Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile

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

Resumen

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

Palabras clave:

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

Abstract

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

Keywords:

Bonobo - staging - violence - community - joke.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La compañía de teatro Bonobo ha realizado, en los últimos años, una producción artística² que propone al menos dos constantes claramente identificables. La primera es la insistencia en

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Colono: ¿Por qué?

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

Colono 1: ¡Pero ¿Por qué?!

Indio: Porque usted no quiere que se acabe esto.

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

Indio: Dejar de sentirse incómodo (Manzi 12).

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

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

Indio: Siempre me siento cómodo con los dos.

Colono 2: Ya. Ahora hazte el tajo³.

Indio: Estoy diciendo la verdad.

Colono 2: Hazte el tajo, hombre.

Indio: Me lo estoy haciendo.

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

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

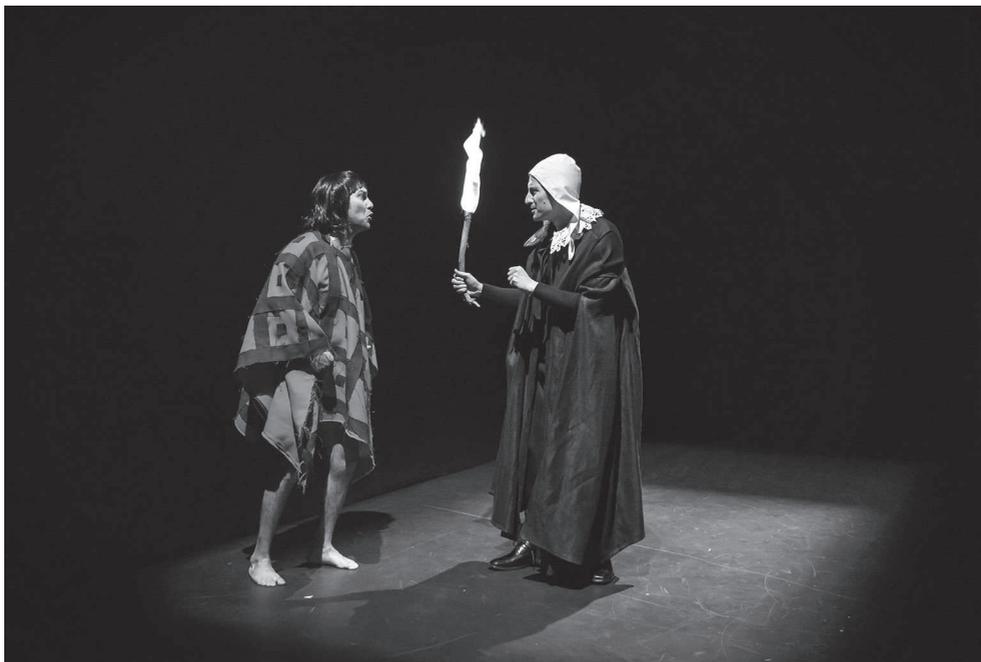
Colono 1: ¿En serio? Pero cómo sabemos sí/

Indio: Me estoy haciendo el tajo.

Colono 1: ¿Por qué?

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

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



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

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

Colono 1: ¿Qué?

Indio: Como si usted quisiera que yo...

Colono 1: ¿Qué?

Indio: No es nada/

Colono 1: Dígamelo

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

Colono 1: Eso es por respeto/

Indio: Sí. Quizás/

Colono 1: Quizás qué

Indio: Quizás no soy tan... bueno.

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

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

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

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

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

Verónica: Y ahí lo mataste.

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

Verónica: ¿Qué te dijo?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carlos: ¿Para qué?

Arturo: Para no verle la cara

Carlos: ¿De qué tenía cara?

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

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

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

El chiste y su efecto de risa desmontan en la escena cómo sucede el aparato sacrificial de la violencia. El mecanismo del chivo expiatorio es mostrado a través del funcionamiento del chiste, permitiéndonos observar distintos momentos en su proceso: la indiferenciación, el contagio, su trayectoria, su acumulación, su detención. Es aquí donde el chiste revela con mayor claridad su condición de dispositivo estructurante de la puesta en escena, en el sentido de que permite observar “un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas” (Foucault cit. en Agamben 250). La detención de la risa, cuando el argumento llega al conflicto dramático, es también el momento en que se abriría la posibilidad de pensar en cómo nos hacemos parte de esos mecanismos y cómo es que estamos condicionados por ellos. El cese de la risa que se ha mostrado en los personajes como una forma de sublimación⁴ desnaturaliza la propia relación con la risa durante la expectación, y nos muestra algunas de las fuerzas en las que nos vemos involucrados e involucradas cuando intentamos tomar posición frente a hechos de violencia. Tal y como lo desarrolla Erika Fischer-Lichte, la medialidad de la realización escénica y los efectos producidos por el bucle de retroalimentación autopoiética instalan el acontecimiento artístico como lugar abierto de negociación y conducen a la pregunta por los diferentes campos que intersectan en una escenificación: “¿se trata de un proceso estético o más bien social?” (79). La experiencia que en conjunto realizamos como cosujetos durante la actividad teatral abre las posibilidades de ese reconocimiento.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras citadas

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

Un nuevo amanecer: la justicia transicional de género en *El amarillo sol de tus cabellos largos* de Carla Zúñiga

A New Dawn: Transitional Gender Justice in Carla Zúñiga's *El Amarillo Sol de Tus Cabellos Largos*

Anne García-Romero

Universidad de Notre Dame, Notre Dame, Estados Unidos

anne.garcia-romero.1@nd.edu

Resumen

En *El amarillo sol de tus cabellos largos*, Carla Zúñiga crea personajes travestis marginalizados, explotados, disfrazados, que reclaman justicia contra la desigualdad de género. Zúñiga escribe su obra durante la era posdictadura y pone en escena a una madre travesti que llora la pérdida de la custodia de su hijo y pelea para recuperarlo con la ayuda de su comunidad. Zúñiga conforma personajes que se confrontan con el trauma, la discriminación de género y la violencia, construyendo al mismo tiempo caminos que buscan alcanzar la justicia transicional. En definitiva, esta dramaturga ofrece una contribución importante para examinar la normalización de la violencia de género en la sociedad sudamericana democrática, posdictadura, contemporánea.

Palabras clave:

Travesti - justicia transicional - teatro posdictadura - desigualdad de género.

Abstract

In *The Yellow Sun of Your Long Locks (El Amarillo sol de tus cabellos largos)*, Carla Zúñiga creates *travesti* characters who are marginalized, exploited, and disguised, claiming for justice and fighting against gender inequity. Zúñiga writes her play during the post-dictatorship period, and considers a *travesti* mother who mourns losing custody of her child and fights to regain her son with the help of her community. Zúñiga depicts characters who confront trauma, gender discrimination and violence while forging paths that seek transitional gender justice. Ultimately, Zúñiga offers an important contribution to examine the normalization of gender violence in contemporary, post-dictatorship, democratic South American society.

Keywords:

Travesti - transitional justice - post-dictatorship theatre - gender inequity.

Introducción

En una tibia noche de enero de 2019 en el centro de Santiago, durante una nueva edición anual del Festival Internacional Santiago a Mil, el público asistente a la función —con todas sus entradas agotadas— de *El amarillo sol de tus cabellos largos*, de Carla Zúñiga y su compañía de teatro La Niña horrible, esperan, emocionados y expectantes. La dramaturga y el director, Javier Cassanga, se encuentran en la entrada del teatro, sonriendo y saludando a los amigos a su llegada. Acabo de pasar cinco meses enseñando en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y estoy tratando de ver lo mayor cantidad de teatro posible antes de mi retorno inminente al Medio Oeste estadounidense. En tanto dramaturga, investigadora y académica latina-norteamericana, he indagado en el trabajo de dramaturgas de Sudamérica durante mi semestre en el extranjero. Luego de que la luz de sala se apaga, las luces del escenario se encienden y develan una escenografía representando una habitación frugal, con muros color gris, desteñidos, en donde los únicos muebles que hay son dos maniqués blancos y brillantes, sin ropa, con pelucas largas de color castaño, puestos de tal forma que representen a una silla y una mesa. Un retrete a la antigua, con tubería, estanque y cadena se encuentra pegado al muro derecho del escenario. Dos actores altos y flexibles, de expresión de género masculina, haciendo poses dramáticas en lados opuestos del escenario, ambos vestidos con pantalones apretados a la moda, blusas vaporosas, botas de taco aguja a lo dominatriz, pelucas estilosas, labial rojo, y con los rostros y brazos cubiertos con pintura corporal celeste. Los actores realizan su performance con gestos amplios y físicos, y una dicción decidida y exagerada, arrastrada en *crescendos* y *decrecendos* dramáticos, suscitando una avalancha de risas, así como un imponente silencio. Durante esta comedia negra las interpretaciones ponen de relieve las batallas de los miembros de la comunidad travesti chilena, aquellos que se identifican como transgénero¹, que buscan justicia, igualdad y visibilidad bajo sus propios términos.

Cuando la cortina cae, salgo hacia las calles del centro de Santiago en este extraño y anómalo calor de enero. Acabo de ver una emocionante obra en español, mi segundo idioma, actuado en un acento chileno que todavía no logro seguir a cabalidad. Y, sin embargo, me siento eufórica, absorbida en una escena teatral onírica, fantasmagórica. Como si flotara aún, camino hacia la estación de metro cerca del Palacio de la Moneda, donde el presidente Salvador Allende murió durante el Golpe militar de 1973, y donde Augusto Pinochet gobernó más tarde. Desde 1990, este decorado palacio ha sido ocupado por presidentes electos democráticamente. El trauma de la represión sigue resonando en la sociedad contemporánea y se refleja en la lucha de la comunidad travesti en el Chile posdictatorial. Mientras espero el metro, me pregunto: ¿cómo la singular estética teatral de esta dramaturga indaga en el género? ¿Qué tipos de elecciones dramáticas hizo la dramaturga para explorar en temas de injusticia de género tales como la discriminación sexual y los derechos paternos/maternos de los travestis? Luego de regresar a Estados Unidos, con Santiago a miles de kilómetros, estas preguntas me llevaron a interrogar esta exploración de escritura dramática y justicia de género.

1 El término travesti puede referirse a aquellas/os que se identifican como transgénero, definición que discutiré posteriormente, en mayor detalle, en la sección "Justicia transicional de género" de este artículo.

En esta producción, la obra de Zúñiga pone en escena interpretaciones teatrales exacerbadas, creadas con su compañía teatral, La Niña Horrible. Cofundada junto al director chileno Javier Cassanga en 2013, La Niña Horrible fue una compañía multidisciplinaria cuyo trabajo se orientaba “a la creación de un nuevo lenguaje escénico y dramático, que investiga en una mezcla entre expresionismo y grotesco, fomentando una reflexión sobre los diferentes constructos sociales en torno a los roles de género”². La compañía, que se disolvió en 2020, creó un vocabulario teatral único cuyo fin era ilustrar temas en torno al género, clase y sexualidad en las obras de Zúñiga. La dramaturga plantea: “Para mí, [estos temas] son importantes porque soy mujer y he vivido en primera persona la discriminación, no fue tan pensado partir hablando de ahí, y al ir haciendo más obras me he hecho más consciente de ese discurso de género” (Rifo). La escritura de Zúñiga y la dirección de Cassanga se tradujo en personajes travestis interpretados por actores cubiertos en pintura corporal celeste, vistiendo elaboradas pelucas, ropa de colores brillantes y botas de taco aguja a lo dominatriz, con un estilo actoral absurdo, incluyendo una cadencia vocal estirada, un complicado vocabulario físico y gestual y una fisicalidad grácil, similar al ballet, que dotaba, de manera general, de un tono de comedia negra a la obra. El humor negro permite que el público reaccione a las violentas circunstancias de los personajes tanto desde el silencio intenso como la risa explosiva.

Históricamente, el teatro sudamericano ha generado espacios performativos, durante y después de la dictadura, en que los artistas pueden tratar temas de represión política e injusticia social. En el presente artículo, examino *El amarillo sol de tus cabellos largos* y observo cómo los personajes de Zúñiga reclaman justicia contra la desigualdad de género. Zúñiga escribe su obra durante la era posdictatorial, que refleja a una nación que ha sobrevivido a un gobierno autoritario y transformado en una democracia. Durante los años de la dictadura, a pesar de una censura frecuente y oportunidades limitadas, los teatristas sudamericanos abordaban a menudo las violaciones a los derechos humanos, incluyendo la tortura y la desaparición forzada. Sin embargo, cuando Chile entró a la era democrática, como señalan los investigadores Milena Grass, Nancy Nicholls y Andrés Kalawski, “el cambio de Dictadura a Transición impuso nuevas prioridades a los teatristas dispuestos a participar en la esfera pública . . . los logros de la justicia transicional pretendieron poner en el tapete el tema de las políticas del postconflicto y el manejo de las memorias traumáticas con el fin de evitar tales atrocidades en el futuro” (Grass et al. 307). Como estas memorias traumáticas a menudo involucran historias de tortura física y desaparición, el género y el cuerpo siguen siendo espacios de cuestionamiento y revelación en la dramaturgia posdictatorial. En su obra, Zúñiga deja claro cómo las políticas posconflicto y las memorias traumáticas afectan a la comunidad travesti. La autora visibiliza la resistencia corporizada en sus personajes con el fin de refutar la injusticia de género y luchar por sus derechos, lo que no han sido suficientemente reconocidos y protegidos durante el periodo de la transición democrática en Chile.

Zúñiga representa una de las voces sudamericanas más contundentes en la esfera teatral de inicios del siglo XXI. Nacida en 1986, Zúñiga, una dramaturga con más de doce obras producidas, es también actriz, directora y profesora. Estudió dramaturgia con Juan Radrigán (1937-2016)

2 Para mayor información sobre La Niña Horrible, consultar el sitio <https://yourszene.com/companies/teatro-la-nina-horrible> (en inglés). Consultado el 29 de agosto de 2019.

en la Universidad Arcis. Integró también el taller del Royal Court Theatre en Latinoamérica, patrocinado por la Fundación Teatro a Mil e instituciones en Argentina y Uruguay. Mi reflexión en torno a su obra, a través del análisis del texto escrito, el espectáculo en vivo y la grabación de la obra, examina cómo construye su texto para confrontarse a la injusticia de género y genera una obra teatral fundamental en la Sudamérica posdictatorial.

Justicia transicional de género

Trans, una preposición latina, significa “a través de, hacia o en el lado más lejano de, más allá, por encima de”. Aquí examino dos términos clave derivados de dicha preposición: justicia transicional y travesti. En la era de la posdictadura en Sudamérica, las comunidades trabajan para eliminar la brecha entre sociedad autocrática y democrática y reclamar justicia por los abusos a los derechos humanos, incluyendo la violencia de género. La académica en estudios de género Pascha Bueno-Hansen aborda dichos temas en Latinoamérica y afirma:

La justicia transicional busca corregir los abusos y hacer justicia, facilitar los procesos de verdad y reconciliación y restaurar el estado de derecho y la democracia en países que han sufrido cuantiosas violaciones a los derechos humanos bajo regímenes de conflicto armado y/o autoritarios. La visibilidad emergente de los derechos LGBTI desafía al campo y la práctica de la justicia transicional para que desarrolle enfoques filosóficos, teóricos y conceptuales relevantes para tratar casos de violencia en contra de las minorías sexuales y de género (126).

A través de la escenificación de sus obras, los teatristas sudamericanos contribuyen a este ajuste de cuentas societal con la discriminación de género, el abuso y la violencia. Los dramaturgos de la era posdictatorial buscan justicia a través de la creación de personajes y narrativas que visibilizan las injusticias de género.

La violencia en contra de los individuos de la disidencia sexual y de género continúa a lo largo de Sudamérica. El término travesti puede utilizarse para describir a individuos que se identifican como transgénero, transexuales o simplemente trans, tanto para aquellos que han tenido acceso a cirugías y terapias hormonales, así como aquellos que se travisten y que no han pasado por ninguna intervención médica. Sin embargo, en inglés, la palabra *transvestite* está pasada de moda y se considera como políticamente incorrecta. Traducir “travesti” como trans tampoco es apropiado. En su investigación en torno a la violencia homofóbica en Latinoamérica, el académico en estudios *queer* José Fernando Serrano-Amaya utiliza el término travesti “con el fin de enfatizar las relaciones de exclusión social, explotación y marginalidad a las que se enfrentan algunas mujeres transgénero, en especial en el mundo de las trabajadoras sexuales” (19). Continuaré utilizando el término travesti aquí, ya que engloba un rango de expresión y fluidez de género mucho mayor. Adicionalmente, el término travesti recuerda al término *travesty* en inglés, el que puede significar “disfrazado”, pero que, cuando se coloca junto a la palabra justicia, puede significar un error judicial.

Zúñiga crea personajes travestis marginalizados, explotados, disfrazados, desafía los binarismos de género y lucha por la justicia. Al abordar las injusticias de género que ocurrieron

durante los regímenes autoritarios, Bueno-Hansen escribe: “Las comisiones de verdad latinoamericanas han extendido su alcance para incluir casos de violencia en contra de minorías sexuales y de género y considerarlas como violaciones a los derechos humanos dignas de ser examinadas” (126). En *El amarillo sol de tus cabellos largos*, Zúñiga pone en escena a una madre travesti que llora la pérdida de custodia de su hijo y pelea para recuperarlo con la ayuda de su comunidad. Zúñiga crea personajes que se confrontan con el trauma, la discriminación de género y la violencia construyendo al mismo tiempo caminos que buscan alcanzar la justicia transicional. En definitiva, esa dramaturga ofrece una importante contribución para examinar la normalización de la violencia de género en la sociedad sudamericana democrática posdictadura contemporánea.

El amarillo sol de tus cabellos largos

En su comedia negra de cuatro escenas y un acto *El amarillo sol de tus cabellos largos*, Zúñiga construye una comunidad de travestis de identificación femenina que han sobrevivido cada una a la violencia de género y persiguen actualmente la justicia transicional de género. La crítica de teatro Jessenia Chamorro Salas plantea: “los cuerpos travestis protagonistas del montaje, son metáfora de la transgresión encarnada, de la inversión estética en donde la belleza habita en lo grotesco, en el exceso y en la carencia . . .” . Situada en el Santiago actual, la dramaturga explora las vidas de Alma, madre travesti, que llora la pérdida de su hijo pequeño, Ángel, que le ha sido arrebatado por su familia³. Desasosiego, la compañera de piso travesti de Alma, no quiere salir del departamento desde que su amante Richard fue asesinado. La amiga de Alma, Luz de la Luna, lleva un velo sobre su cabeza, pues, cuando quiso vengarse de un hombre que intentó matar a su amiga travesti, este último le disparó en la cara. La nueva amiga de Alma, la actriz embarazada, es una lesbiana que fue violada por un vecino y quedó embarazada de él. A través de la obra, Alma y sus amigas, que han tenido todas la experiencia del trauma, trabajan juntas para intentar recuperar la custodia de su bebé.

Zúñiga, al crear el personaje de Alma, protagonista y madre travesti, complica las ideas recibidas en torno a la maternidad; su trayectoria será el foco principal de este artículo. La autora recalca en primera instancia los trágicos eventos que mueven a Alma a lo largo de la obra. Su familia le quitó violentamente a su hijo —aunque en toda legalidad—, pues sentían que era inaceptable que una madre travesti criara a un niño. Alma se resistió y fue arrestada.

ALMA: Vinieron acá a la casa con unos abogados y unos carabineros y me lo robaron.

DESASOSIEGO: ¿Cómo es posible? Él es tuyo...

ALMA: Eso no parece importarle a nadie.

DESASOSIEGO: ¿Cómo trataste de matarlos?

ALMA: Quise cortarles la cabeza con el hacha.

DESASOSIEGO: ¡Alma!

3 En este artículo, me referiré a los personajes travestis que se identifican como mujeres usando los pronombres que usa Zúñiga en la obra: ella, la, de ella (she, her y hers en inglés).

ALMA: No iba a hacerlo de verdad. Sólo lo dije para asustarlos. Pero justo llegaron los carabineros y me metieron presa (Zúñiga 24)⁴.

El círculo de violencia continúa con Alma y su amenaza particularmente macabra: una decapitación. El trauma de Alma la obliga a exigir justicia para poder vivir su vida en tanto madre travesti.

Zúñiga desarrolla en mayor profundidad la manera en que su protagonista se confronta con la violencia infligida en contra de los cuerpos travestis a través de una crítica contra el sistema judicial. En la escena dos, Alma contrata a una modesta abogada, con un bajo nivel de estudios, para intentar recuperar la custodia de su hijo. Cuando la abogada llega y empieza a entrevistar a Alma, Zúñiga pone de manifiesto la ignorancia de esta abogada en torno a los travestis y la maternidad. Alma le explica que una amiga de ella —mujer— aceptó tener un hijo con ella. Cuando Ángel, el niño, nació, Alma lo crio como madre soltera. La abogada se confunde así con la madre biológica del niño y le pregunta a Alma:

LA ABOGADA: ¿Pero ella es travesti? Acláremelo bien, para que no haigan dudas.

ALMA: No. Si fuera travesti no habría podido haber quedado embarazada.

LA ABOGADA: ¿Por qué no?

ALMA: Porque los travestis no tienen útero.

LA ABOGADA: ¿Por qué no tienen útero?

ALMA: Porque... somos hombres.

LA ABOGADA: No me diga.

ALMA: Sí...

LA ABOGADA: Ese es el trasfondo de todo... ya entiendo... ya sé desde qué ángulo podremos mirar este caso (Zúñiga 59).

La ignorancia hilarante por parte de la abogada pone de relieve la falta de conocimiento en torno a la comunidad travesti dentro del sistema legal heteronormativo. Pero, además, la posición de la abogada subraya el bajo nivel de asesoría legal a la que Alma puede acceder: una abogada que no entiende a su comunidad. Sin embargo, en su desesperación, Alma continúa valiéndose de esta abogada, ya que luchará, con todos los medios a su alcance, para recuperar a su amado Ángel.

La injusticia de género a la que Alma se enfrenta ahora en la esfera legal aumenta rápidamente. La abogada pone la única condición para la comparecencia de Alma en el tribunal: debe vestirse de hombre, "de hombre, de macho, de varón. Todo esto del travestismo confunde a la gente. Y no queremos que el jurado se confunda. Ni yo misma entiendo muy bien el tema. ¿Me sigue?" (Zúñiga 63). Alma se quita lentamente su ropa de mujer en un intento por acatar la instrucción de su abogada. El público puede ver el cuerpo azul de Alma en todo su esplendor, un cuerpo liminal que no es ni masculino ni femenino, desnudo y vulnerable.

Luego, Alma se viste con un atuendo masculino, para performar el rol de un hombre heterosexual. Aquí Zúñiga enfatiza lo que Judith Butler define como la *performance* del género,

4 En este artículo analizo la versión publicada de la obra de Zúñiga, en 2019 por la editorial Oximoron, que ha publicado también sus obras anteriores *La trágica agonía de un pájaro azul*, *Sentimientos e Historias de amputación a la hora del té*.

en la cual “los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos . . .” (275). No obstante, en este caso, la performatividad de Alma niega su verdadero yo, para poder obedecer las reglas del sistema legal y recuperar a su hijo.

A través de Alma, Zúñiga sigue reflejando la violencia de género vivida por parte de la comunidad *queer* dentro de una sociedad patriarcal. Alma decide contratar a una actriz para que se haga pasar por su pareja en la corte. En la escena tres, la actriz embarazada llega a ensayar. Cuando las dos conversan sobre las razones de este juego de roles, Alma revela de dónde viene su deseo por ser madre. Ella cuenta cómo, cuando era un niño pequeño, jugaba con una muñeca y se hacía pasar por su madre:

ALMA: Hacía todas las cosas que yo veía que mi madre hacía con mi pequeño hermano. Hasta que un día mi padre me encontró con un vestido de flores dándole pecho a mi pequeño hijo de juguete. Mis padres enloquecieron, me pegaron y tiraron a mi pobre Ángel a la estufa para que se quemara. Yo lloré. Sentía que alguien me había sacado el alma del cuerpo, que ya no quedaba nada más por qué vivir. . . . Desde ese momento que siempre he tenido unas ganas irrevocables de ser madre. Y ahora que lo soy, nada me va a detener (Zúñiga 77-78).

Zúñiga pone de manifiesto la violencia patriarcal de la que un padre y una madre se valen para castigar a su joven hijo por travestirse y jugar con una muñeca, al reprenderlo verbalmente y quemar a su amado Ángel. La crítica contra el heteropatriarcado continúa cuando la actriz embarazada narra la violación que sufrió a manos de un vecino, explicando: “Dijo que quería corregirme. Que seguramente yo era lesbiana porque nunca había estado con un hombre” (Zúñiga 78). A través de sus personajes, Zúñiga examina a aquellos que han sobrevivido a la violencia sexual, psicológica, espiritual y física y han luchado por obtener justicia en una sociedad patriarcal que exige la conformidad heteronormativa y de género.

En la escena final, Zúñiga muestra el lamentable fracaso del sistema judicial, incapaz de proteger a Alma. Ella y sus amigas se juntan en su casa con la abogada esperando la decisión del juez. La abogada pronto recibe una llamada y descubre que han perdido el caso y que Alma no recuperará la custodia de Ángel. Alma, inmóvil, sin palabras, se sienta en el suelo, mientras que la abogada intenta consolarla.

LA ABOGADA: Alma... tranquila... todo va a salir bien... vamos a encontrar la forma de... en unos meses más podemos volver a pedir una audiencia y tal vez... no, ¿De qué estoy hablando? Nunca gano los casos... nadie me respeta... no entiendo qué es lo que hago mal... qué es lo que hago mal... ¿Alguien me podría decirme qué es lo que hago mal? Por favor, ¿Alguien me lo podría decírmelo? (Zúñiga 90).

Nadie responde, mientras oyen el llanto de Ángel a la distancia. Zúñiga muestra cómo el sistema judicial ha rechazado completamente a Alma. Se le ha negado justicia en su caso, representada por una abogada incompetente, y ahora el trauma por la pérdida de su hijo continúa.

Luego, en los momentos finales de la obra, Zúñiga pone de manifiesto la violencia trágica y brutal que puede surgir cuando se lucha contra la injusticia de género. Cuando Alma des-

cubre que su familia planea mudarse lejos con su hijo, sale abruptamente, con un hacha en la mano, diciendo: “ALMA: Les juro que si alguien trata de detenerme, lo voy a matar” (Zúñiga 91). Mientras tanto, la actriz embarazada da a luz a una niña mortinada, la tira por el retrete, luego se sienta allí, lánguidamente, de espaldas al público. Fuera de escena, los padres de Alma disparan y matan a su hijo, y luego Alma mata a su familia con el hacha. Ella regresa, con su hijo muerto en brazos, mientras sus amigas la observan en silencio. Se para, inmóvil, en medio del escenario, llevando un largo vestido de funeral negro. Cuando se entera de que será arrestada, declara, calmadamente: “ALMA: Que me lleven. Que me maten. No me importa. Nací el día en que nació este niño, y con su muerte también se apagó mi corazón” (Zúñiga 93). En el montaje, Alma sale lentamente, acompañada de una lánguida canción de cuna, con sus amigas mirando al vacío. En el momento antes del apagón final, todos los personajes aún en escena adoptan, de súbito, una postura fiera, como si afirmaran que no serán silenciados físicamente por esta violencia, sino que mantendrán su fuerza y vitalidad. Aun cuando la comunidad travesti no reciba justicia legal, Zúñiga crea aquí una especie de justicia poética, en la que los personajes alcanzan dicha justicia a través de sus propias acciones violentas. Su obra resalta cómo esta lucha contra la violencia de género incluye, demasiado a menudo, elementos de tragedia y muerte; así y todo, la comunidad sigue motivada a luchar por una justicia transicional de género.

Un nuevo amanecer

Cuando las luces vuelven a encenderse después del final de la obra, el elenco de diez actores, exhausto pero triunfante, vuelve al escenario para saludar, mientras que el público, compuesto por muchos jóvenes espectadores, aplaude vigorosamente y chifla fuerte. Luego de abandonar el escenario, las luces del teatro se encienden y veo a Zúñiga rodeada de una multitud de personas, de admiradores, saludándola. Le ofrezco rápidamente mis felicitaciones y salgo luego hacia la tibia noche santiaguina. Meses después, descubro algunas cosas sobre el Teatro Camilo Henríquez donde vi la obra. Henríquez (1769-1825), un cura, periodista, dramaturgo y político, fue uno de los padres de la patria en Chile, que luchó por su independencia. En su revolucionario ensayo de 1812, “La proclama de Quirino Lemáchez”, escribió: “La naturaleza nos hizo iguales, y solamente en fuerza de un pacto libre, espontánea y voluntariamente celebrado, puede otro hombre ejercer sobre nosotros una autoridad justa, legítima y razonable” (46). Más de dos siglos después de que Henríquez haya enunciado estas palabras, Zúñiga crea una obra que demuestra cómo, aun cuando la naturaleza haga a todos los seres humanos iguales, sin importar su orientación sexual o identidad de género, debemos continuar luchando por una sociedad justa, legítima y razonable. En esta obra esencial, la autora enmarca esta lucha permanente para tratar las injusticias y la represión en una nación democrática determinada por su pasado autoritario. En su obra, Zúñiga hace visible la búsqueda de justicia transicional de género con el fin alcanzar el nuevo amanecer de un futuro más justo.

Obras citadas

- Bueno-Hansen, Pascha. "The Emerging LGBTI Rights Challenge to Transitional Justice in Latin America." *International Journal of Transitional Justice* 12.1 (2018): 126-145. Recurso electrónico. 3 de agosto de 2021.
- Butler, Judith P. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Chamorro Sala, Jessenia. "El amarillo sol de tus cabellos largos: Cuerpos disruptivos entre lo grotesco y el desparpajo travesti". *Cine y Literatura*. Recurso electrónico. 3 de agosto de 2021.
- Figley, C. R. *Mapping trauma and its wake: autobiographic essays by pioneer trauma scholars*. Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Grass, Milena, Andrés Kalawski y Nancy Nicholls. "Torture and Disappearance in Chilean Theatre from Dictatorship to Transitional Justice". *Theatre Research International* 1.3 (2015): 303-313. Recurso electrónico. 3 de agosto de 2021.
- Henríquez, Camilo. *Escritos políticos de Camilo Henríquez*. Recopilado por Raúl Silva Castro. Santiago: Editorial Universitaria, 1960. 45-49. Impreso.
- Rifo, Constanza. "Carla Zúñiga: 'Me cuesta mucho pensar la dramaturgia desde el poder'". *Fundación Teatro a Mil*. Recurso electrónico. 3 de agosto de 2021.
- Serrano-Amaya, José Fernando. *Homophobic Violence in Armed Conflict and Political Transition*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. Impreso.
- Zúñiga, Carla. *El Amarillo Sol de Tus Cabellos Largos*. Oximoron, 2019. Impreso.

El Colectivo Obras Públicas y su apuesta por la conciencia emocionada

Colectivo Obras Públicas and its Commitment to Emotional Consciousness

Claudia Echenique S.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

cechenis@uc.cl

Resumen

Este artículo da cuenta del lenguaje artístico desarrollado por el Colectivo Obras Públicas (Cops) al hacer teatro en espacios públicos y de cómo sus montajes entran en diálogo con el momento histórico constituyente. Establece cómo los criterios de distanciamiento desarrollados por Bertolt Brecht, en conjunción con las claves provenientes del teatro clásico que busca la catarsis del espectador, fueron fundamentales para la construcción de la metodología y del proyecto creativo de la compañía. Analizando perspectivas y algunas deconstrucciones del teatro épico, es posible comprender los procedimientos estéticos empleados en el teatro callejero y puestos en práctica por Cops en su trilogía ciudadana. Sostenemos que la catarsis y el distanciamiento pueden darse en forma conjunta y coexistir, potenciando en el espectador una conciencia emocionada, que mueve al cambio y moviliza la acción.

Palabras clave:

Colectivo Obras Públicas - conciencia emocionada - teatro callejero - comunidad - catarsis.

Abstract

This article gives an account of the artistic language developed by Colectivo Obras Públicas (Cops) practicing theatre in public spaces and how its productions create a dialogue with the historical constitutional moment. It establishes how the criteria of estrangement effect developed by Bertolt Brecht, in conjunction with the keys coming from the classical theatre that seeks the catharsis of the spectator, were fundamental for the construction of the methodology and the creative project of the company. Analysing perspectives and some deconstructions of epic theatre, it is possible to understand the aesthetic procedures used in street theatre and put into practice by Cops, in its civic trilogy. We argue that catharsis and estrangement can occur together and co-exist at the same time, empowering the viewer with an emotive consciousness, which encourages change and mobilises action.

Keywords:

Colectivo Obras Públicas - Emotional consciousness - street theatre - community - catharsis.

Frente al estallido social y a sus enormes repercusiones, tal como la creación de una nueva constitución para el país, nuestro trabajo de teatro callejero, el que con la compañía de teatro Colectivo Obras Públicas (Cops) hemos venido desarrollado durante los últimos doce años, ha cobrado una nueva y renovada actualidad. La crisis social que se visibilizó en grande en nuestro país a partir del 18 de octubre de 2019, cuando la gente salió a la calle, ha puesto en un nuevo valor nuestras obras de teatro, como si, en alguna medida, aunque ínfima, hubiésemos contribuido con cada una de nuestras creaciones a este despertar. Desde el oficio, hemos podido acompañar muchos de los contenidos que aparecen hoy en las diversas discusiones y planteamientos ciudadanos. En cada una de nuestras obras habíamos querido dejar instaladas cuestiones que son fundamentales para los procesos de la construcción de una ciudadanía consciente y que siempre fueron levantados en nuestros ejercicios escénicos. La importancia de la dignidad, la solidaridad, la creatividad y la comunidad como eje orgánico de lo social fueron cuestiones que consideramos relevantes a la hora de concebir nuestras propuestas dramáticas. Consideramos que estas nociones resultaban fundamentales para la expresión de lo popular proyectada en nuestros espectáculos. La visibilidad de cómo la organización social podía proponer procesos de cambio relevantes fueron elementos determinantes que han estructurado y movilizadonuestras propuestas escénicas en términos de contenido.

En todos nuestros trabajos ha estado presente la voz de un colectivo, de un coro ciudadano, de una agrupación social o de un grupo humano que ha podido reconocerse, levantarse y organizarse para llevar a cabo sus proyectos. Hemos hablado de la importancia del trabajo colectivo y de la organización social, defendiendo la voz de los sin voz y poniendo sobre la escena, de forma demostrativa y pedagógica, cómo es posible ponerse de acuerdo por medio del diálogo y la creatividad. Hemos querido poner en valor a diferentes grupos sociales pertenecientes al pueblo chileno y hemos valorado la contribución de figuras anónimas y otras más conocidas, al acervo cultural de nuestra nación, abriendo el escenario a los discursos, posiciones y miradas de diversos grupos e individualidades que han tenido una propuesta para conformar colectivos, con incidencia política. Hemos visibilizado a personas comunes y corrientes que —reunidas en torno a un oficio, unidas por las mismas demandas y aproblemadas con las mismas preocupaciones— sacan la voz para ser oídas. Por lo general hemos querido exhibir ideas y reflexiones olvidadas e invisibilizadas por el sistema neoliberal y que finalmente resultan ser las voces silenciadas de las fuerzas trabajadoras más productivas de una nación.

El Colectivo Obras Públicas nació gracias al trabajo realizado en conjunto con un grupo de jóvenes actores, alumnos de la escuela de teatro de la Universidad Católica, que estaban en su último año. Fue a partir de un proyecto de Creación VRI que el año 2009 nos juntamos a ensayar *Clotario*; después de muchos movimientos y del estreno de esa obra, nos conformamos como colectivo. Los actores que finalmente participaron del montaje de nuestra obra *Clotario* fueron Gabriel Contreras, Sofía Zagal, Esteban Cerda, Ximena Sánchez y Javier Mora de la carrera de teatro, y Benjamín del Río y Jorge Pacheco de la carrera de música. Teníamos como fundamento intransable el hecho de querer hacer teatro callejero y que este pudiese ser visto por todo el que quisiera asistir al espectáculo sin necesidad de pagar un ingreso. Tenía que ser una producción donde la realización también fuera de bajo costo para poder producirlo, transportarlo y montarlo de forma independiente sin ayudas externas. La autonomía para el funcionamiento de una compañía independiente que hace teatro callejero es de suma importancia. Siempre hemos



Clotario. Plaza de Armas, Día Nacional del Teatro, 11 de mayo 2011. Fotografía de Claudia Echenique.

valorado el hecho de que entre nuestro trabajo y el público no hubiera intermediarios ni muros ni boleterías. Pretendíamos hacer un trabajo directo al corazón del espectador, queríamos flechar a nuestro público de forma horizontal y que todas las personas se sintieran convocadas e invitadas a nuestras funciones, que en general dábamos en plazas, parques, explanadas, universidades, colegios, patios y canchas de baby fútbol. La obra se levantaba como un homenaje a la figura de Clotario Blest Riffo, líder sindical y creador de la Central Única de Trabajadores (CUT), quien durante su vida fue testigo y protagonista de importantes momentos políticos de nuestro país. Habiendo protagonizado y marcado nuestra historia, este líder popular es una figura que, a nuestro juicio, aún no ha sido suficientemente reconocida. Nuestro reconocimiento surgía el año del bicentenario de Chile como una respuesta a los héroes nacionales que eran levantados por los medios de comunicación y con quienes no nos sentíamos identificadas. Escribir *Clotario*¹ fue un ejercicio de hacer memoria y nos abrió un camino que aún seguimos transitando y que tiene infinitas aristas que pasan por preguntarnos por nuestra identidad como ciudadanos y ciudadanas, por los valores que movilizan la creación artística, cómo debemos constituirnos como nación y comunidad y cuáles son los principios que movilizan el teatro en cuanto un ejercicio público a realizarse en comunidad y en convivio.

No es fácil hacer teatro y no es fácil sostener el esfuerzo de mantener una compañía en el tiempo y no es fácil hacer teatro en la calle. Pero una cosa condujo a la otra y se fue dando que

1 Obra: *Clotario*. Dramaturgia: Claudia Echenique y Sofía Zagal. Dirección: Claudia Echenique. Elenco: Sofía Zagal, Esteban Cerda, Ximena Sánchez, Gabriel Contreras, Javier Mora. Música: Benjamín del Río, Jorge Pacheco. Estreno: Parque Quinta Normal el 13 de enero 2011. Echenique, Zagal, Del Río, Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018.



Constitución en Centro Cultural Matucana 100 en noviembre de 2014. Fotografía de Claudia Echenique.

una función generaba una nueva. Se nos acercaba gente del público y nos invitaba a su escuela, universidad o a su organización, y así fuimos a juntas de vecinos, celebraciones comunitarias y diversos eventos a los que éramos convocados.

Desde que era estudiante de teatro, sabía que este era un oficio que lograba atravesar a los espectadores desde diferentes frentes, y que si lo que ocurría sobre la escena lograba atrapar no solo la atención sino involucrar afectivamente a las personas, podríamos hacer un trabajo significativo que armonizara los diferentes planos de una teatralidad sencilla pero también profunda. Nuestro trabajo en términos de lenguaje logró una síntesis que conjugaba, por un lado, muchas divisas de la estética brechtiana y, por otro, muchos elementos relacionados con traer al presente fragmentos de nuestra memoria histórica con los que las personas se pudiesen identificar y conmovir. Sin saberlo, en ese momento queríamos producir lo que después vine a saber o identificar con lo que hoy llamo “conciencia emocionada” y que es una buena síntesis de lo que queríamos activar en las personas que presenciaran nuestras obras.

Al realizar esta visita al pasado pienso que había método en nuestras intuiciones y que estábamos construyendo, aunque fuera un poco, este despertar que vendría después. Con ello queda en evidencia que todo el esfuerzo que realizamos como compañía se ve compensado con los cambios que estamos experimentando como ciudadanía y las cosas que están sucediendo en Chile hoy mientras se escribe esta nueva Constitución. No es casualidad, entonces, que cuando escribimos nuestra tercera obra llamada *Constitución*² (2014) hiciéramos alusión a quienes habían

2 *Constitución*. Dramaturgia: Echenique, Zagal, Cerda, Contreras, Del Río. Dirección: Claudia Echenique. Elenco: Sofía Zagal, Esteban Cerda, Gabriel Contreras, Nicolás Cancino, Rodrigo Muñoz. Música: Benjamín del Río, Jorge Pacheco. Estreno: Centro Cultural M100 el 7 de noviembre 2014. Echenique, Zagal, Del Río, Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018.



Brigadas. Festival Internacional Blumenau Brasil, julio de 2013.

redactado las anteriores y criticábamos la absoluta falta de participación ciudadana en todos los procesos relativos a ellas. En esta obra los protagonistas son ciudadanos y ciudadanas comunes y corrientes, gentes de la calle, anónimos, quienes se preguntaban por sus condiciones de vida, estableciendo puentes con ese ente abstracto que es el Estado. Las vidas mínimas tienen valor y están en todo su derecho al interpelar al poder, denunciar abusos y levantarse para buscar respuestas a sus demandas. Esta obra buscaba empoderar a esa persona sin nombre conocido, mostrando cómo el tejido social es hilvanado por esas individualidades que construyen una nación y merecen ser visibilizadas con dignidad.

Tal vez solo contribuimos a impulsar energías o a educar en torno a los procesos constituyentes del pasado, pero lo hacíamos con miras a la necesidad urgente de terminar con la Constitución de 1980. Tal vez solo contribuimos visibilizando los esfuerzos realizados por otros que aportaron desde sus trabajos sociales, como en el caso de *Clotario* o *Brigada*³ —que contaba la historia de los colectivos artísticos surgidos en Chile a finales de la década de 1960 y que pintaban murales de propaganda política—, pero pusimos modos de organización sobre la escena, en que los esfuerzos individuales se sumaban a los de otros y otras, para conseguir realizar tareas colectivas. Si las fuerzas se unen para crear la orquesta de un sindicato o para pintar enormes murales, o para redactar una nueva constitución con participación ciudadana es igual. Queda probada la efectividad de todas estas prácticas al demostrarle al público con evidencias concretas que esto que se da sobre la escena puede también funcionar en la realidad.

3 *Brigadas*. Dramaturgia: Echenique, Zagal, Cerda. Dirección: Claudia Echenique. Elenco: Sofía Zagal, Esteban Cerda, Ximena Sánchez, Gabriel Contreras, Javier Mora. Música: Benjamín del Río, Jorge Pacheco, José Tomas Celis. Estreno: Centro Cultural M100 el 10 de enero 2012.
Echenique, Zagal, Del Río, Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018.

Con nuestras “cápsulas de contenido” (como llamamos a las unidades conceptuales al interior de Cops) y con nuestros “*gestus* sociales” y “*mudras* ciudadanos”, avanzamos en la conquista de nuestra autonomía creativa, consolidando una manera de hacer. Un *modus operandi* que, después de mucho poner en práctica y volver a poner en práctica una y otra vez, hemos visto como un cuerpo de técnicas que resultan eficientes y terminan transformándose en una metodología teatral apta para la realización de un teatro comunitario. Hemos logrado sistematizar de forma clara la articulación de contenidos y la estructuración de secuencias, generando dramaturgia.

El Colectivo Obras Públicas ya desde su primera obra, *Clotario*, interpelaba directamente a la audiencia, utilizaba carteles exponiendo una línea del tiempo evidente y creaba ciertos gestos teatrales para sintetizar contenidos o exponer conductas. Lo musical, fuertemente integrado a nuestro lenguaje, se equilibraba con el texto hablado sin jerarquías. Sabiéndolo o no, las cuestiones formales estipuladas y descritas por la literatura dramática, nosotros las materializábamos, incorporando a la puesta en escena, elementos del teatro épico que estaban al servicio de diferentes motivaciones, pero de un solo cometido. Y ese cometido era “hacer patria” llevando nuestro trabajo a personas sin acceso al evento teatral. En el sentido más sencillo, nuestra intención era y es compartir con la comunidad ofreciendo nuestro trabajo, hecho con *ñeque* (creo que es una palabra que describe bien el esfuerzo) y con oficio. Hacer patria, haciendo memoria, trayendo al presente, convocando espíritus libertarios y, como diríamos en Cops, poniendo en valor personajes y momentos históricos. Como colectivo que trabaja el lenguaje de calle, Brecht siempre fue inspirador y desde esa teoría bebimos mucha práctica.

Nuestra práctica teatral cruzada por la inspiración de Brecht

Bertolt Brecht y las innovaciones que introduce en el campo teatral constituyen la más significativa renovación del siglo XX para el mundo de las artes escénicas. Según Hans-Ties Lehmann (2006), es el propio Brecht quien elige el término teatro dramático para denominar la tradición con la que su teatro épico, el teatro de la era científica, pretendía acabar. Según Andrzej Wirth, Brecht se autodenominaba el Einstein de la nueva fórmula dramática y dice que esto no era ninguna exageración si se comprende el cambio paradigmático que introdujo, ya que el teatro épico demostró ser una invención operativa extremadamente efectiva:

This theory has given an impulse for the dissolution of the traditional stage dialogue into the form of the discourse or soliloque. Brecht's theory implicitly indicates that in the theatre statement is articulated through the equal participation of verbal and kinetic elements (*Gestus*) and is not simply of a literary nature (Wirth cit. en Lehmann 33).

Con antecedentes en el teatro político de Erwin Piscator (1893-1966) y en las teorías de la desfamiliarización⁴ utilizadas por el formalista ruso Viktor Shklovski⁵ (1893-1984), en literatura

4 En 1917 Shklovski introduce el término *ostranenie* en ruso para designar la técnica artística que busca hacer de lo familiar algo ajeno o extraño (Jestrovic 2006).

5 Crítico literario, escritor y fundador de la Sociedad para el estudio del lenguaje poético, desarrolló las principales teorías del formalismo ruso.

es Brecht quien introduce los más importantes cambios, tanto estéticos como teóricos, en el discurso y la escena teatral, que ya no es como lo señala Wirth un evento puramente literario, sino también gestual, cinético y de naturaleza mixta.

Poeta, dramaturgo, músico y director de escena, Brecht fue un artista de vasta y variada producción, cuyos aportes teóricos y estéticos produjeron una ruptura definitiva en la continuidad predominante que había tenido el teatro aristotélico realista hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las teorías de extrañamiento, distanciamiento y alienación fueron conformándose a partir de la primera década del siglo XX con la irrupción de ideas y concepciones proclamadas por los artistas vanguardistas, invitando a la participación en la construcción creativa del nuevo siglo, ahora visto desde una mirada revolucionaria. Las influencias conceptuales de las que se han nutrido estas teorías de extrañamiento provienen de una compleja trama de relaciones e interconexiones que han permeado desde diversas fuentes del arte y de la literatura hacia el teatro. Es posible observar eso sí algunos antecedentes y apariciones de su desarrollo en formas escénicas tradicionales enraizadas en la cultura, como el teatro medieval, el teatro clásico isabelino, la comedia del arte y el teatro simbolista y expresionista, por ejemplo, cuyos principios permitían introducir quiebres y rupturas en la ilusión (Jestrovic 8). La discontinuidad de la acción, producto de la introducción de quiebres, es una divisa empleada en nuestras obras que reafirma algún contenido específico y ayuda a contextualizar sucesos históricamente. Demostrando y recordando siempre al público que se está asistiendo a una representación.

Recordemos que, desde los griegos, uno de los requerimientos centrales de las piezas trágicas era envolver al espectador de tal manera que este se viese involucrado en la trama creada por los diversos acontecimientos, cosa de que se produjera en el espectador una identificación con el héroe protagonista de la acción. Así el espectador, a pesar de su distancia concreta con la situación del héroe, pudiese vivenciar la experiencia del drama y sufrir una experiencia catártica a partir de esta identificación. Es esta suerte de identificación a la que Brecht ofrecerá nuevas alternativas, siendo la ilusión y la identificación los elementos que su teatro se esforzará por quebrantar “make-believe is theatre’s essence and its great paradox, while the interplay between illusion and breaking the illusion is theatre’s great operation” (Jestrovic 27)⁶. Nuestro héroe primordial lo encontramos en la figura de Clotario, un antihéroe revolucionario y original con la cual el público pudiese comprometerse, pero, al presentarlo de forma no realista, podíamos jugar con el paso del tiempo para entenderlo en términos más abstractos, como la de una vida dedicada a la acción o una entidad que vista desde la totalidad de sus esfuerzos había conseguido cosas impensables para la organización de los trabajadores.

La principal búsqueda que tenían los formalistas rusos con el desarrollo de las teorías de extrañamiento a principios del siglo XX (cosa que recogió notablemente Brecht) era producir un cambio de hábito en la mirada, en donde el hombre se distanciara de su entorno para volver a verlo desde una perspectiva desconocida, haciendo extraño lo familiar, donde la capacidad de asombro y la extrañeza ante lo propio le otorgara nuevos sentidos a la conocida realidad, tal como lo señala Shklovski:

6 “Hacer creer es la esencia y al mismo tiempo la gran paradoja del teatro, en cambio el interjuego entre la ilusión y el quiebre de la ilusión es la mayor operación del teatro”. La traducción es mía.

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. 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 percepción es en 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* (60).

Bertolt Brecht asume vigorosamente este cambio drástico de perspectiva, preocupado con el presente del hombre común, como ser humano y de acuerdo con su inserción en el contexto social y político. Su compromiso artístico ligado a una concepción política marxista y materialista fue radical. Poseía una mente lúcida capaz de captar tempranamente las intenciones del movimiento nacionalista alemán y sus implicancias ideológicas, por lo cual criticaba el peligro del poder centralizado, la lógica absurda de la guerra y sus efectos devastadores sobre el ser humano. Sus variados aportes estéticos van desde el campo de la creación artística como dramaturgo, hasta la ideación de nuevas estructuras teóricas que marcaron el inicio de una perspectiva revitalizadora para el teatro y su práctica.

La crítica realizada por Brecht al teatro de estructura aristotélica recogida por el teatro realista es explícita. Sobre todo, cuestiona las definiciones estéticas defendidas por Aristóteles en la *Poética*⁷. Su manifiesta oposición a la catarsis sintetiza una nueva manera de comprender el teatro y su funcionamiento, entendiéndolo ahora como un dispositivo social al servicio de una preocupación netamente política. Para él, el arte nunca es un fin, es un portal desde el cual se debe experimentar y conjugar ideas para estimular la consciencia, promover la acción y generar cambios. Brecht concibe el arte teatral como un cuerpo de conocimiento concreto, un campo sistémico, desde el cual es posible educar abordando aquellos aspectos de la vida sobre los que es necesario provocar una mirada crítica, donde nada es eterno, donde todo cambia y por ello todo puede ser modificado. Brecht establece que:

la ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocido como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar modificada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado (31).

Lo que él busca es producir en el espectador una relación que se aleje de la identificación, induciendo una actitud "completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas" (Brecht 21) y ello no constituye una base para la catarsis que busca la identificación entre actor y espectador. Nuestro interés por Brecht se centraba en cuestiones que contribuían a que el espectador se sintiera invitado a pensar y luego a actuar. Su vehemente objeción a la catarsis basada en la identificación como estrategia para remecer al espectador y

7 Las modificaciones son de diversa índole, por ejemplo, le interesa el cuadro unitario y no la fábula que tiene un comienzo medio y fin. Para producir distanciamiento incorpora la introducción de canciones, carteles y elementos escénicos que evidencian su función como, por ejemplo, los focos para iluminar. Toma de la tragedia griega, la utilización de coros.

observar su propia realidad eran aportes concretos en cuanto a la conceptualización y creación de dispositivos y mecanismos para la puesta en práctica de nuevos medios que buscan generar ese despertar racional y la conmoción intelectual del espectador:

Ya en la magnífica *Poética* de Aristóteles se describe cómo la catarsis, es decir, la purificación psicológica del espectador es provocada por la *mimesis*. El actor imita al héroe (Edipo o Prometeo) y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación, y de este modo se apropia de las vivencias del héroe. Hegel, que según nuestra opinión redactó la última gran *Estética*, señala la facultad del ser humano para sentir las mismas emociones ante una realidad imitada que ante la realidad misma. Lo que yo les quería contar es que una serie de experimentos para crear por medio del teatro una imagen practicable del mundo ha conducido a la sorprendente pregunta de si no será necesario renunciar más o menos a la identificación para conseguir ese objetivo (Brecht 80).

A continuación, explicito algunos de los dispositivos estéticos revolucionarios y las innovaciones metodológicas realizadas por Brecht y que nosotros como colectivo intentamos poner en juego en nuestras puestas en escena, para luego confrontarlas con las premisas aristotélicas, estableciendo sus diferencias y determinando sus críticas más relevantes.

Brecht y su teoría sobre el extrañamiento

Bertolt Brecht fue el creador de una nueva concepción teatral llamada por él mismo teatro épico⁸, en donde descarta muchas de las categorías defendidas por Aristóteles, como la mimesis, la acción, las polaridades de valores de los personajes y la reproducción por imitación, entre otras. Las modificaciones que introduce en sus dramas y puestas en escena intervienen rompiendo con la linealidad, la continuidad y la lógica de la acción. Privilegiando así los conceptos de demostración, el uso del *gestus* (que reúne la pertenencia y la referencia social) y el quiebre para provocar distanciamiento o extrañamiento. Quiere enseñar al espectador los trucos con que es realizada la operación de la interpretación y romper con la idea de ilusión⁹ que intenta generar el teatro dramático aristotélico. Para ello utiliza ciertos mecanismos como variar la estructura del montaje con escenas unitarias e independientes entre sí, introduce canciones para hacer una interpelación directa al público, elimina por completo la cuarta pared¹⁰ (más allá del aparte), o utiliza carteles para localizar las escenas. Brecht crea procedimientos para generar lo que se

8 El género épico antes de que Brecht lo utilizara para su teatro se refería a un tipo de narración literaria y no dramática, aunque ya habían sido escritas obras teatrales de corte épico como las de Shakespeare y Molière. Brecht busca con este término diferenciar su teatro del teatro aristotélico (Gorelik 1959).

9 Esto tiene por objeto que el espectador tenga claro y en todo momento presente que está en una representación. Los quiebres de la acción que introduce Brecht buscan justamente interrumpir la diégesis o el universo de la obra para colocarnos en la situación consciente de estar viendo una representación.

10 La cuarta pared es un dispositivo usado en el teatro realista. Funciona como lo haría un muro imaginario cuya función es separar a espectadores de intérpretes. Es como si los espectadores asistieran a una realidad que ocurre entre cuatro paredes, donde los actores no establecen un contacto con el público y actúan como si los espectadores no estuviesen allí, practicando así la llamada "soledad en público".

conoce como el famoso y largamente discutido término alemán *Verfremdungseffect*¹¹, traducido al español como distanciamiento o efecto de extrañamiento. Este concepto fue traducido al inglés como *alienation*, lo que produjo gran confusión, puesto que alienación en alemán es *entfremdung*. En palabras del propio Brecht:

El distanciamiento de un incidente o de un personaje sencillamente significa sacar de ese incidente o personaje aquello que es evidente en sí mismo, conocido u obvio y sostener lo que nos genera sorpresa y curiosidad (Brecht cit. en Ewen 183).

El concepto de alienación entendido desde la perspectiva marxista tiene una connotación negativa. Brecht utiliza el término *Verfremdung* desde una concepción positiva, por cuanto se requiere de distancia para ver la alienación y producir el cambio. El cambio que buscamos generar nosotros por medio del teatro tiene relación con la participación. En otras palabras, lo que se persigue es distanciar para observar la alienación, para volver a ver aquello que está sumido en lo habitual y que parece estático, en donde lo verdaderamente importante es desviar la perspectiva de la mirada y ofrecer al espectador una forma diferente de ver (Jestrovic 2006). En términos generales, el teatro se había mantenido fiel a las concepciones aristotélicas de construcción dramática¹² y al concepto de identificación al servicio de la experiencia catártica del espectador.

El teatro de Brecht viene a complejizar y a discutir desde diferentes frentes las nociones de mimesis y de realidad en la estructura de la acción dramática. Introduce una dimensión de quiebre y ruptura, generando discontinuidad tanto en la acción como en su representación. Convencionaliza estéticamente esta ruptura (por medio de letreros, canciones, etc.) hasta el punto en que el quiebre es introducido como fundamento permanente, interrumpiendo la estructura de unidad y la continuidad de la representación escénica, buscando crear en el espectador una situación de asombro y extrañeza (opuesta a la empatía) que provoca, a su vez, una actitud racional y de distancia emocional con el objeto. La música pasa a ser una herramienta al servicio de la construcción dramática y en el caso de nuestras puestas en escena, además de envolver auditivamente las escenas, también puede cooperar narrando, haciendo avanzar la historia, o bien sintetizando y comprimiendo secuencias, ideas o conceptos.

La extrañeza o distanciamiento busca ser alienante y por ello invita a actuar de forma proactiva. Alienado de la alienación, el espectador puede sustraerse de la ilusión de realidad creada por el fenómeno representacional y distanciarse, desligándose emocionalmente para poder así observar racionalmente la acción dramática. De aquí se desprende la discusión crítica desarrollada por Brecht para con la teoría catártica aristotélica, ya que de alguna forma Brecht estaría adscribiendo a las ideas de Platón vertidas en *La República*, cuando censura a los poetas pues no dan cuenta de la verdadera realidad: "Plato is famous for his suggestion in The Republic

11 *Fremdung* viene de extranjero. *Verfremdung* se traduce al inglés como alienación y al francés como distanciamiento.

12 Hasta hace poco, en teoría dramática se consideraba que las unidades de acción, tiempo y lugar habían sido aportadas por Aristóteles en la Poética. Fueron convenciones utilizadas como categorías estéticas sobre todo por el teatro realista. Hoy se considera que la unidad de acción es la única verdaderamente estipulada por Aristóteles. Los traductores italianos del siglo XVI agregaron a estas sus comentarios (Angelo Segni en 1549 habría introducido la unidad de tiempo, y Maggi, la unidad de espacio en 1550). En cuanto a la unidad de tiempo, Aristóteles la circunscribe a "una revolución del sol"; es probable que eso fuese referido al tiempo de duración de la obra, ya que estas comenzaban al ponerse el sol y terminaban con el despuntar del alba.

that the emotions tragedy evokes in the audience members makes them intellectually disabled and leads them morally astray" (Curran 167).

Platón sugiere que las emociones provocadas por la tragedia dejarían al espectador intelectualmente inhabilitado para reflexionar y por ello resultaría inapropiada. Brecht propone un espectáculo donde la narrativa de la acción sea más relevante al espectador que la identificación emocional con el personaje. Su mayor interés consistía en que el espectador no fuese succionado emocionalmente por las circunstancias de los personajes, sino que mantuviese una independencia que le permitiera ejercer un juicio crítico sobre la acción dramática, evitando cualquier tipo de empatía afectiva frente a los acontecimientos desplegados en la escena. Brecht buscaba recoger las palabras de Karl Marx de que lo relevante es cambiar el mundo y no solo interpretarlo. Actuar políticamente y producir los cambios sociales necesarios para salir de la condición de sufrimiento que provocan las injusticias sociales es la verdadera función del teatro. Es en este punto en el que concordamos ideológicamente con Brecht y adscribimos al sentido final que tendría el esfuerzo colectivo de hacer el teatro que hacemos. Este debe invitar a generar acciones para producir cambios en la realidad. El teatro es, a partir de Brecht, un llamado directo a la reflexión política, pero, sobre todo, una invitación a la acción y puesta en marcha de las fuerzas que se requieren para actuar y eliminar las ideas y creencias de que se está en manos de un destino trágico. El teatro para Brecht debe ser didáctico, esa es su verdadera función, ya que si no sirve para demostrar que es posible movilizar a la acción y generar cambios sociales, entonces carece de interés político. Un espectáculo realista o dramático aristotélico, en cambio, persigue la empatía emocional y la identificación de los espectadores con los personajes; al respecto Brecht se pregunta "¿Es posible el arte sin identificación?... Qué podría sustituir el *temor* y *compasión*, el dúo clásico, para producir la catarsis aristotélica?... ¿Es posible poner en lugar del temor ante el destino el ansia de conocer, en lugar de la compasión la solidaridad?" (83). Aquí Brecht propone sus ideas principales para el teatro épico, que se diferencia del aristotélico en cuanto, en vez de producir identificación (para producir catarsis), busca producir distancia (para producir reflexión). En lugar de invitar al espectador a sentir y de procurar vivencias, hay que invitarlo a tomar decisiones y procurar conocimientos. Solo así es posible que el espectador ejerza una mirada y un juicio crítico hacia las acciones que el personaje realiza sobre el escenario y no se identifique totalmente con él, confundiendo con sus sentimientos. No se trata ya del mundo como es, sino del mundo como puede ser, y de hacer de lo conocido algo desconocido que requiere ser reconocido. Brecht se niega a creer en las fuerzas trágicas del destino, quiere instaurar un nuevo enfoque crítico para el teatro y ofrece una oposición férrea a la tradición aristotélica clásica heredada de la tradición griega. Él mismo se refiere a su trabajo diciendo:

No es suficiente exigir de nuestro teatro reflexiones comprensivas e instructivas de la realidad. Nuestro teatro debe despertar placer por el conocimiento y estimular sentimientos gozosos frente a los cambios de la realidad. Nuestro espectador no solo debe escuchar cómo es librado Prometeo, sino también debe enfrentarse a sí mismo por el placer de liberarlo. Nuestro teatro debe enseñar todas las alegrías y placeres de los inventores y descubridores, el sentimiento triunfante de los liberadores (Brecht cit. en Ewen 413).

El teatro épico¹³ es un sistema que responde a la necesidad de demostrar que la razón es lo que en definitiva desencadena la acción (como reacción) y que las ideas son funcionales a un propósito, como en la ciencia, donde la causa tiene un efecto. Ya no se trata de la historia de un individuo, sino de la historia colectiva de las masas:

El individuo ha de ceder su función a los grandes colectivos, algo que está sucediendo ante nuestros ojos entre grandes luchas. Los procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo (Brecht 24).

Frente a la magnitud de los cambios impulsados por el pueblo, la figura del héroe como individuo es una figura obsoleta y anticuada. El espectador del teatro dramático sufre la acción con el personaje, el espectador del teatro épico quiere actuar y reírse del que sufre porque sabe que tiene una salida y es su trabajo buscarla. La catarsis según Brecht no solo imposibilita la capacidad reflexiva del espectador, sino que lo envuelve en una nebulosa emocional, privándolo de sentido crítico y de juicio sobre el conflicto. En el teatro épico el hombre no solo se ve representado como es, sino también como podría ser. Brecht sostiene que el teatro es un gran transformador tanto de la naturaleza como del hombre,

capaz de intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos de la sociedad, que no soporta el mundo, sino que lo domina. El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él (Brecht 85).

La polémica que instaura Brecht con el llamado teatro aristotélico y la catarsis como herramienta de purificación es abordada por Angela Curran, quien sostiene que la crítica de Brecht no es tanto sobre la catarsis en sí misma o la tragedia en su dimensión textual, sino sobre las convenciones que Aristóteles recomienda en la *Poética* para la construcción de la tragedia. Esto se presenta en dos agentes específicos. El primero es que Aristóteles sostiene que en el argumento debe quedar expuesto y de manifiesto el error o *harmatia*¹⁴ de un personaje moralmente admirable, lo que pone en relieve un problema individual particular, donde el espectador se suma, por medio de la identificación emocional, a la visión del protagonista, al comprometerse con sus pensamientos y sentimientos, lo que es central para responder a la tragedia. En segundo lugar, en el diseño del argumento. Curran sostiene que estas prácticas, así como las describe Aristóteles, no admiten el drama socialmente crítico, a menos que el autor los provea de otras herramientas que unan las acciones del protagonista con un nexo social más vasto. Estos dispositivos de conexión se-

13 Esta técnica introducida por Brecht ha generado un impacto de larga duración en el teatro mundial. Ha permeado las fronteras, instaurado revisiones y apropiaciones transculturales que Diana Taylor (1999) considera brechtianas en espíritu, pero que aún deben ser exploradas en su aspecto más relevante que, según ella, fue hacer coincidir en su interés común una gran red de activistas y profesionales del teatro, tanto de Latinoamérica como de África e India. Es cierto que el teatro y las técnicas brechtianas han aportado, además de una serie de dispositivos para la evolución del lenguaje teatral, una importante preocupación por temáticas ligadas a diversos procesos sociales debido en gran parte a las investigaciones y los preceptos elaborados y puestos en práctica por los formalistas rusos, como Meyerhold, Vagtangov y Vertov, entre muchos otros.

14 Falla trágica del héroe clásico debida al exceso de *hbris* (orgullo).

rían los que nos estaría proporcionando Brecht. Sus recomendaciones para el drama son útiles para suplir las faltas en las prácticas dramáticas preferidas por Aristóteles. Señala además que:

Brecht criticizes the aesthetic tradition initiated by Aristotle for its preference for dramatic narratives that please but do not instruct or provide real learning about the source of human suffering. Brecht attacks Aristotelian catharsis as a kind of "opium of the masses," arguing that empathizing with characters prevents viewers from reflecting critically on the social causes of human suffering (Curran 167).

La empatía (*einführung*) inhibe la reflexión y perjudica el entendimiento. El drama Brechtiano, en cambio, provee barreras que operan como herramientas útiles para crear la distancia necesaria que permita ver la dimensión social de la tragedia sin reducirla a una empresa individual. Pero aclara que sentir con el personaje difiere de sentir lo mismo que el personaje, cuestión que Brecht estaría pasando por alto, ya que su crítica apunta a las prácticas dramáticas destacadas por Aristóteles y no con las tragedias en sí. Brecht incluso toma argumentos y elementos de la tragedia clásica, como el coro, para construir su teatro épico. Sintetiza diciendo que las objeciones se centran en que, primero, los argumentos que muestran el error del protagonista como algo ligado al destino y a su infortunio impide un arraigo social crítico del drama, puesto que el foco de la representación se centraría en mostrar estos errores individuales del personaje y no los errores en la estructura social y política. Segundo, que las prácticas teatrales que promueven la empatía impiden la adopción de una postura crítica en la dimensión social del protagonista y, por último, que el teatro Aristotélico promueve un tipo de compromiso que provee al espectador de placer, pero no de verdadera formación educativa o de un genuino aprendizaje.

Conciencia emocionada: catarsis y extrañamiento como procedimientos colaborativos

A modo de conclusión, podemos agregar que, si bien los mecanismos que emplea el teatro aristotélico difieren de los empleados por el teatro brechtiano, tanto la catarsis (en su identificación emocional moviendo a la piedad y al miedo) como el extrañamiento (estimulando la perspectiva racional inducida por el distanciamiento) intentan llevar al espectador a una experiencia de comprensión significativa y no del todo opuestas. La creencia de que la razón y la emoción son entidades que funcionan separadas es hoy obsoleta, por lo que volvemos a concordar con León Golden en que la catarsis en su aspecto más valioso generaría una iluminación intelectual que coincidiría con el aspecto político de inducir al cambio que Brecht privilegia. Por otro lado, es posible que el empleo del distanciamiento se ha convencionalizado y ya no causa la misma extrañeza que en sus inicios. Podemos entonces sostener que el estímulo que provoca sobre el espectador contemporáneo un teatro callejero como el creado por Cops es tanto racional como afectivo y que estos no se anulan, incluso cuando uno opera con más fuerza que otro.

Propongo que la catarsis aristotélica y el extrañamiento brechtiano, a pesar de ser dos aproximaciones técnicas y divisas teatrales que aparentemente difieren en cuanto a su estética y sus preceptos, no son contradictorias en la experiencia del espectador, cuando presencia nuestros trabajos. Estas pueden ocurrir al mismo tiempo y de forma simultánea frente a las obras que

hemos creado. La fórmula aristotélica y la brechtiana pueden darse juntas coexistiendo y funcionando de forma complementaria, particularmente en el caso del teatro callejero que hemos creado, ya que este incluye en su construcción ciertos dispositivos provenientes del extrañamiento conjugados con momentos creados para la identificación del espectador.

Cuando el texto dramático es puesto sobre la escena y es encarnado por actores, este cobra su verdadera dimensión. El fósforo es más fósforo cuando está prendido y se consume y el teatro es más teatro cuando está siendo presentado sobre el escenario. Es la puesta en escena lo que lo vuelve presente y mantiene vivo, cuando se está frente a la asamblea, generando un “convivio” (Dubatti 2007) concreto, donde la experiencia compartida es lo que define verdaderamente al teatro. Es el texto puesto en escena, encarnado y exhibido ante el público, lo que convierte el texto dramático en verdadera performance, capaz de extrañar y de identificar, generando emociones que iluminan y que, al mismo tiempo, se arraigan como aprendizaje en el cuerpo de los espectadores. Es la experiencia de la presencia lo que posibilita la toma de conciencia y modifica las conductas de los seres humanos. Es la experiencia compartida del público y el encuentro de este con todo lo que implica el arte teatral en ejercicio, en presencia, lo que convierte al teatro en una experiencia concreta de realidad. Fue creado para vivir y morir en la misma noche, tardando en consumirse lo que dura la experiencia.

Gracias a este acto sacrificial es que el espectador puede conmoverse, sintiendo compasión. Es durante el convivio que el espectador se siente movilizado porque se le presentan energías que lo impulsan a salir de su inercia para actuar y modificar su realidad. Frente a la experiencia del teatro en presencia es que la verdadera naturaleza del texto dramático cobra vida. Los aspectos narrativos que hablan de sucesos históricos dolorosos ligados a la muerte o las injusticias vivenciadas por los personajes sobre la escena son posiblemente vivenciados como penas compartidas por la comunidad, cuestión que no ocurre si solo es leído y se experimenta como texto, en la soledad requerida para la lectura. El texto dramático puesto en escena cobra una vida breve, pero intensa y se vuelve inmensamente poderoso y penetrante, liberando la energía que encierran las palabras, transformadas en acciones. La experiencia vital ocurre frente a los ojos del espectador, es en comunidad que se asiste al nacimiento escénico, a su madurez y a su final.

Una obra de teatro callejero puede ser articulada desde su montaje y puesta en escena para provocar la mirada crítica y racional del espectador deseada por Brecht. Es improbable que el debate académico logre dilucidar de forma definitiva la discusión acerca de la catarsis versus el distanciamiento y no habiendo acuerdo final acerca de la capacidad del teatro para estimular en los espectadores su capacidad reflexiva, es posible seguir redescubriendo diversas conexiones.

Una de estas conexiones es la que proponemos aquí y que se refiere a la posibilidad de admitir que la escena callejera posee la facultad de producir en el espectador la combinación de catarsis y extrañamiento, ya sea que esto ocurra de forma simultánea o sucesiva. Esta coexistencia entre la catarsis aristotélica y el extrañamiento brechtiano es lo que llamo “conciencia emocionada”. Este es un concepto que el Colectivo Obras Públicas ha ido construyendo en el tiempo y cuya finalidad es posibilitar la fusión de aquello que identifica y conmociona al mismo tiempo que aquello que distancia y despersonaliza movilizando a la acción. Conciencia emocionada es un término que busca dar cuenta de aquello que creemos puede suceder en la experiencia y en el cuerpo de un espectador contemporáneo cuando presencia un trabajo escénico que es

capaz de generar un puente de sentidos y significados entre los sucesos exhibidos por la historia representada y el propio contexto, histórico social.

Ya sea que el espectador quede conmocionado porque lo que ve lo compromete afectivamente o bien que además quede ideologizado pensando que si se organiza puede modificar las estructuras sociales que lo oprimen. En ambos casos las y los receptores son modificados en su noción de realidad. Se ha presentado una realidad específica que difiere de la propia, permitiendo realizar reflexiones tanto sobre lo que está afuera y que podemos llamar circunstancias sociales, así como sobre lo que tiene que ver con su mundo interior y podemos llamar sus circunstancias individuales. Se produce un diálogo entre lo biográfico y lo historizado¹⁵. Tanto el deseo de generar catarsis como la intención de generar distanciamiento son formas de inducción que difieren en el procedimiento y en sus efectos, pero cuyos fines sobre el espectador en términos de provocación pueden ser considerados similares: ambas pretenden invitar a la reflexión, al aprendizaje y al contacto social. Por tanto, ambas buscan producir efectos en términos políticos y podemos ayudarnos con ellas para construir nociones solidarias de humanidad.

Obras citadas

- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004. Impreso.
- Curran, Angela. "Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.2 (2001). Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- Echenique, Claudia, Sofía Zagal, Benjamín del Río y Gabriel Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018. Impreso.
- Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht. Su vida su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- Gorelik, Mordecai. "An epic theatre catechism". *The Tulane Drama Review* 4.1 (1959): 90-95. Impreso.
- Jestrovic, Silvija. *Theatre of the Estrangement. Theatre, Practice, Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Peixoto, Fernando. *Brecht: una introducción al teatro dialéctico*. Río de Janeiro: Lluvia, 1989. Impreso.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México D. F.: Siglo XXI, 1991. Impreso.
- Taylor, Diana. "Brecht and Latin America's 'Theatre of Revolution'". *Brecht Sourcebook*, editado por Carol Martin y Henry Bial. Londres: Routledge, 1999. Impreso.

15 "El teatro épico será la dramaturgia y el espectáculo que parte de la noción de Historia para, profundizando los conceptos y los hechos históricos, auxiliar y transformar la Historia. El efecto de distanciamiento será una técnica apoyada básicamente en la noción de historización" (Peixoto 32).

Teatro y proceso constituyente en Chile: tres obras

Theater and Constituent Process in Chile: Three Plays

Jonathan Aravena B.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

jfaraven@uc.cl

Resumen

Chile se encuentra en un momento de revisión, discusión y reformulación del ordenamiento constitucional legado por la dictadura que deberá traer consigo una nueva carta fundamental que selle este proceso de deliberación y abra una nueva etapa para la república. El teatro chileno de la segunda década de esta centuria avizoró el conflicto abierto por distintos agentes de la sociedad civil contra la constitución de 1980 y activó sus propias estrategias para agregarse a estos esfuerzos, incidir y acelerar el proceso constituyente que, poco a poco, abrasó a la sociedad en su conjunto. El artículo revisa tres obras que tomaron parte de este proceso, contextualizando su aparición y centrando su análisis en el uso dado a la palabra como factor clave en el desarrollo de este proceso; creando una reflexión entre el teatro y lo político, motivado por esta contingencia y encrucijada.

Palabras clave:

Proceso constituyente - dramaturgia - teatro político.

Abstract

Currently in Chile is a moment of review, discussion, and reformulation of the constitutional order legacy by the military dictatorship that should bring with it a new fundamental charter (constitution) sealing this deliberation process and opens a new stage for the Chilean republic. Chilean theatre of the second decade of this century perceived this conflict and opened by different agents of civil society against the constitution of 1980 and activated its own strategies to join these efforts, influence and accelerate the constituent process that, gradually, radiated at the society as a whole. The article reviews three plays that took part in this process, contextualizing their appearance and focusing its analysis on the use given to the word as a key factor in the development of this process creating reflection between theatre and politics, motivated by this contingency and crossroads.

Keywords:

Constituent process - dramaturgy - political theatre.

Mirar un poco atrás

"Porque la constitución no es un acto de gobierno,
sino el acto del pueblo"

El poder constituyente, Antonio Negri

En la década de 2010, tres proyectos escénicos tomaron parte, directa y constructivamente, en el proceso que de manera larvada venía tomando forma e impulsando una transformación profunda de nuestro marco jurídico, político y social. Este accionar, venido desde las bases sociales, promovía el mecanismo asambleario que, en virtud de su acción, fuera incluso más allá de la meta de un cambio constitucional, siendo para estas agrupaciones, la oportunidad de pasar por una experiencia inédita de participación que permitiera una necesaria redemocratización del país. A este proceso, actual y abierto, que hoy caminamos, se lo llama constituyente, ya que ha hecho demostración de su poder, quebrando la voluntad del orden constituido, al que impugnó de abuso, injusticia, violencia e ilegitimidad de origen, y su irrupción, marca, por tanto, el inicio de una transformación que se aprecia en curso y cuyos alcances desconocemos.

Esas obras que se hicieron parte del proceso de hilar voluntades alrededor de un sentir común, que transitó desde lo tácito y disgregado a lo manifiesto y multitudinario, fueron: *Comisión Ortúzar*, *Constitución* y *Los Perros de la Constitución*. Como pueden leer en sus títulos, la identificación del problema no puede mostrarse más evidente. Cada una de ellas, en su forma particular, da prueba de su anclaje a una crisis sistémica que apunta a la Constitución como fuente del conflicto.

En lo que sigue, buscaré situar estas tres obras dentro de su contexto de emergencia, intentando establecer en paralelo, un diálogo y reflexión entre el teatro y lo político¹, a partir de la experiencia vivenciada estos últimos años en el teatro, siendo parte y compartiendo con diferentes grupos e iniciativas promotoras de este proceso. Es que nuestra actividad, en su singular condición de plataforma de encuentro —donde los ciudadanos acuden para ver un espectáculo y acto seguido, se descubren reunidos, viéndose interrogados y tensionados por sus propios conflictos—, se muestra como lugar potencial para la articulación de diálogos que teniendo como origen la escena, se construyen, para que largamente puedan excederla. De esta forma, nuestro oficio muestra caminos que colaboran a la puesta en marcha de este u otros procesos (en este caso, uno de lucha por la autodeterminación política y la soberanía), y, por tanto, sus experiencias merecen ser narradas y analizadas. Pensamos también, en que una de las condiciones más deseables para una democracia —teniendo como experiencia la debilidad o baja intensidad de la nuestra— es que el juego normativo que la rija sea la materialización de un proceso abierto, dialógico y creativo; para que cuando hablemos sobre normas o leyes en lo próximo, nos refiramos sin excusa a la presencia auténtica del soberano discutiendo. En esta situación particular, la próxima carta magna tiene la oportunidad de resultar el colofón de una anhelada escritura colectiva.

1 "[L]a dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana. Esta dimensión afecta siempre a las *condiciones en que se desarrolla la política* . . . La política se refiere al sistema político, al parlamento, al Estado, a la constitución, etc. Lo político, por su parte, se refiere a la hegemonía, al antagonismo, etc. (Mouffe cit. en De Vicente Hernando 72; cursivas en el original).

Como expresara Heiner Müller, el teatro permite imaginar lo que no existe, pero que se intuye si se está atento a su latencia, a revisar y trabajar críticamente con materiales de nuestro pasado y la experiencia del presente. La correspondencia entre el teatro y lo político parte ahí donde la pobreza cívica de su presente, presionó a estas tres obras señaladas, a esbozar, pensar, imaginar, debatir, escribir y despejar un área donde se materializase la argumentación levantada contra los creadores y los continuadores de la Constitución de 1980, para que luego la crítica pudiera ser profundizada con la participación y experiencia del espectador, ejerciendo entre todos, desde la obra y posterior a ella, la construcción y expansión del proceso constituyente.

El interés que nos mueve a plantear esta reflexión es sobre todo dramaturgico. Queremos observar, comparar y analizar, en sus rasgos generales, la emergencia y uso de la palabra como medio central, tanto en las estrategias de composición de estas tres obras que nos sirven de ejemplo, como del proceso troncal de nuestra sociedad en que estas obras fueron parte. La idea que nos guía es que, en el trabajo con la palabra, junto a su función comunicativa, operó también su función performativa, en el sentido dado por el filósofo J. L. Austin en su conocido texto *Cómo hacer cosas con palabras*. Lo que realizó la palabra durante todo este proceso fue, a nuestro entender, la acción de convocar y reunir voluntades (a partir de un cierto clima o atmósfera creado por el mismo ejercicio de la palabra, ya sea empleada en modo de exégesis de la realidad o conversación a partir de ella). De esta forma, la palabra representó un empleo y una escucha distinta, porque la práctica de la palabra originó acercamientos, confianzas, y estas permitieron que se crearan nuevos espacios donde emergieron nuevos vínculos y otras voces. En cierta forma, la palabra desempeñó un rol señalizador y descubridor, conduciendo a la sociedad a ubicarse en torno y dentro de su principal conflicto. También la toma de la palabra por quienes no tenían espacio para ella (al menos en público), el interés por oír los diagnósticos levantados nos lleva a pensar en un proceso de revitalización de los vínculos sociales y una consideración nueva hacia el diálogo y el lenguaje que lo sustenta, luego de una suerte de ostracismo al que lo llevaron. Pensamos que en estas dinámicas se elabora mucho de lo que podemos entender hoy como proceso constituyente.

Las palabras son mitad de quien las dice y mitad de quien las escucha, ahí está su riqueza . . . las palabras son un bien común, a disposición de todos; que usamos para unirnos y con ellas enriquecer a los que vienen, y no queremos que sigan quedando atrás en el camino (Aravena 34).

En un folleto de divulgación de los principios de la asamblea constituyente, creado por el Centro Cultural y Ecológico Paulo Freire Maipú (CCEPF) y que data del año 2015, queda manifiesta la consideración dada por los miembros de este colectivo hacia la palabra como (medio) crucial al servicio de la articulación y fortalecimiento del proceso constituyente. El colectivo mencionado hace suya la siguiente cita extraída del pensamiento del educador brasileño:

. . . No hay palabra verdadera que no sea unión inquebrantable entre acción y reflexión. . . . Solamente el diálogo, que implica el pensar crítico es capaz de generarlo. Sin él no hay comunicación y sin ésta no hay verdadera educación (Freire cit. en Tríptico).

El proceso constituyente germinó en esa interacción viva que fue dándose entre una palabra deseosa de hacerse oír, de ganar el oído del otro, como también de ir aprendiendo a silenciarse para esperar su turno en la ronda y, de esta forma, oír a otros/as (en suma, una comunidad autoeducándose y practicando el diálogo), y así, en la expresión ajena, comparecer, reconocerse y encontrarse, constituyéndose de este modo en razón popular o ciudadana, luego, en aspiración y mandato común y desde esta decisión y fuerza concedora (de una palabra con fuerza acumulada y con “calle”), reterritorializar el espacio, por vía de esa palabra, ahora, recuperadora de derechos. En esta coordenada singular de palabra, espacio y tiempo, labrada en la década precedente, surge el ambiente que permite la aparición de estas tres obras. Todo este escenario descrito arriba nos lleva a pensar en nuestra propia disciplina y su sintonía con lo que estaba ocurriendo en el terreno social, teniendo presente y compartiendo lo afirmado por Alain Badiou, para quien el teatro es “siempre una cuestión de Estado” (9), y a César de Vicente Hernando cuando afirma que “el teatro es un lugar público . . . donde es posible la *politicación* de la vida” (13; cursivas en el original).

Dos de las experiencias escénicas que revisaremos las presenciamos, en su momento, en espacios no convencionales de la ciudad y volveremos a ellas, revisando su dramaturgia en el caso de la obra *Constitución*, y la publicación de la bitácora de proceso de *Comisión Ortúzar*. En cuanto a *Los Perros de la Constitución*, soy su autor, y guardo algunos registros de conversatorios posfunción, así como, de manifiestos impresos de organizaciones proasamblea constituyente que utilizaremos. De esta manera, este escrito se urde también como una forma de volver al principio, a un inicio biográfico, enmarcado por un continuo social, experiencial y sapiencial de mayor amplitud e historicidad, que me interesa pensar y compartir; es, por tanto, una oportunidad de revisar mis propios empeños en el teatro que hicieron otros, y contrastarlos con los acontecimientos que han marcado nuestra época últimamente. Recordar y poner por escrito el porqué me sumé a esta empresa y sumándome, sumé a otros, es una forma —modesta, por cierto— de estimar y agradecer a todas y todos quienes hicieron y hacen continuar ese proceso constituyente.

No podemos obviar al partir y debemos indicar que, al momento en que se redacta este escrito, el país se encuentra a menos de tres días de comenzar a organizar la Convención Constitucional que tendrá la tarea de discutir y redactar su anteproyecto de nueva constitución, que luego deberemos sancionar en un plebiscito. Esta cuestión, y aquí comenzamos a contextualizar, es, a todas luces, el hecho más inverosímil y fuera de pronóstico que se pudiera haber imaginado. Esto no estaba en la agenda de ningún sector político con representación parlamentaria. De hecho, desde el poder constituido, toda su acción y retórica iban en sentido contrario: deseducar o analfabetizar políticamente; embobar, dificultar, impedir, debilitar y subordinar cambios profundos, como observo que sucedió en los gobiernos de Ricardo Lagos (2005), Michelle Bachelet (2015) y Sebastián Piñera (2019). Sencillamente, lo que no se quería era poner en discusión el modelo de desarrollo neoliberal y gestión subsidiaria del Estado que está en la Constitución de la dictadura. “¡El modelo no se toca!”² es una frase oída reiteradamente. En cambio, lo que más se tocó, en el sentido de querer palpar la realidad y comunicarla comprometidamente, fue el teatro que muchas compañías produjeron esta última década, ocupándose de auscultar y desarrollar los

2 Se sugiere revisar el video titulado “El modelo no se toca”, de la Fundación Sol. Consultado en https://www.youtube.com/watch?v=1z6hM7_8_Jo

problemas y la sintomatología de lo que explotó en las barbas del sistema en octubre de 2019. Por ello, estas tres obras aquí señaladas, a la vez de tener un piso en la práctica de ese tiempo y generación, tenían un terreno, no favorable, que debían enfrentar.

Concepto e historia

"Un presente no existe a menos que se declare la Multitud"

Rapsodia por el teatro, Alain Badiou

Proceso constituyente refiere a la puesta en marcha iniciada por el poder constituyente. Esta puesta se define en cuanto "están presentes y activas la resistencia y el deseo, la pulsión ética y la pasión constructiva, la articulación del sentido de la insuficiencia de lo existente y el vigor extremo de la reacción a una intolerable ausencia de ser" (Negri 54). En tanto, poder constituyente es "una fuerza que irrumpe, quiebra, interrumpe, desquicia todo equilibrio preexistente y toda continuidad posible. El poder constituyente está unido a la idea de democracia como poder absoluto (Negri 39).

Presentados ambos conceptos para los fines que aquí nos interesan, tenemos en ellos una descripción en que destacan algunos términos en tensión (resistencia y deseo; insuficiencia y vigor) que nos llevan a pensar en el proceso como una acción en el tiempo constituida por distintas fuerzas; un acto complejo, con tensiones inherentes, o que debe su fuerza, decididamente, a la expresión y el resultado de estas tensiones. El proceso es la situación de acumulación de fuerzas y expansión del poder constituyente, el que en algún punto de su trayectoria podrá alcanzar la figura del acontecimiento.

De esta manera, Negri, nos presenta esta singular condición temporal del proceso, que bien podría corresponder con nuestra apreciación de lo que ha ocurrido en el país últimamente: una atmósfera distinta de desequilibrio del orden anterior, una apreciación del transcurrir temporal donde los hechos se suceden fuera de todo pronóstico y con una intensidad que abrasa, donde lo que ayer era anodino, hoy ya no lo es, y se espera algo que va a ocurrir.

. . . el tiempo que es propio del poder constituyente, un tiempo dotado de una formidable capacidad de aceleración, tiempo del acontecimiento y de la generalización de la singularidad (Negri 29).

Este tiempo del acontecimiento quizás podamos reconocerlo, parafraseando la conocida frase de Gramsci en que la crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer. Otro filósofo, en tanto, el vienés Wittgenstein, plantea la inexorabilidad de todo acontecimiento, cuestión que nos lleva a meditar en todo el peso acumulado que llevó a la insurgencia del octubre chileno: "Un acontecimiento ocurre o no ocurre; no hay término medio" (Wittgenstein 40).

Foucault, en tanto, en su *Arqueología del saber*, explica la dificultad de ubicar las fuentes de origen de un acontecimiento, algo que en nuestro caso intentaremos desarrollar más adelante: "Jamás es posible asignar, en el orden del discurso, la irrupción de un acontecimiento verdadero: más allá de todo comienzo aparente hay siempre un origen secreto, tan secreto y originario, que

no se le puede nunca captar del todo en sí mismo (39). El proceso constituyente es, por tanto, movimiento y vitalidad, una placenta que contiene sin limitar y permite el desborde de nuestra acción que rompe con todo tipo de prácticas y ataduras, es, según Negri, “explícitamente un proceso creativo” (389).

En su texto *La escena constituyente* (2013), De Vicente Hernando enhebra poder constituyente y teatro haciendo de ambos el modelo del teatro político contemporáneo: El teatro político se inscribe pues en un discurso para el que “el poder constituyente es la definición de todo posible paradigma de lo político” (105). Por ello, entre estas tres obras citadas, no es extraño que ellas coincidieran en algunas decisiones que a nuestro parecer permitirían el desarrollo de este poder y proceso: i. centralidad de la palabra en los espectáculos que más allá de la construcción de su discurso, realizan una acción: convocar, reunir; ii. uso de espacios no convencionales como gesto de reterritorialización y desbordamiento del topos institucional; iii. situación postobra³ de conversatorios o foros entre el público, artistas e invitados llevados a la función que presentan el trabajo de algún colectivo o vienen divulgando desde sus ejercicios profesionales lo constituyente. Estas obras trabajan fuertemente el ahora-aquí de nuestro país, operando sobre su contexto:

En conjunto, las posibilidades de un Teatro Político posmoderno proceden del campo del arte y se refieren a prácticas de contexto: prácticas artísticas, social y políticamente articuladas que toman partido por procesos de producción social más amplios mediante un trabajo mediante el cual se critica o se postula todo un contexto relacional y situacional. Las prácticas artísticas cobran sentido en las manifestaciones, en la calle o en las asambleas. Igualmente modos de hacer, fundados en Michel de Certeau, prácticas que abarcan buena parte de los desarrollos del arte público, el arte crítico y político, prácticas cercanas al activismo y la acción directa. Se piensan procedimientos, códigos, soportes y canales de circulación para estas prácticas (De Vicente Hernando 296).

En nuestro caso, el poder constituyente ha estado concentrado históricamente en la clase dirigente político-económica-militar, haciendo que los momentos de formar un nuevo ordenamiento sean procesos excluyentes y antidemocráticos. Marcados a fuego y sangre, las fechas de 1830, 1925 y 1980 son tres profundos desgarros. La guerra civil de Lircay, el golpe de Estado en el gobierno de Alessandri y por último, el golpe de Estado de 1973. Como vemos, heredamos una nación constantemente golpeada a la hora de sancionar sus acuerdos. A su vez, estas fechas son el punto desde el que se articulan sendos bloques de tiempo. Casi cien años pasaron entre el primer período y el siguiente, luego, casi cincuenta años, hoy contamos algo más de cuarenta. En ese sentido, dos de las decisiones de estas obras de situar descentradamente el diálogo constituyente llevándolo a calles, plazas, canchas de fútbol, unidades vecinales y abrirlo a una heterogeneidad de voces ya afirma una práctica a contracorriente de nuestra práctica histórica, que confronta la inveterada praxis de la política chilena a cerrar el espacio de discusión y toma de decisiones, a actuar bajo el axioma portaliano del peso de la noche.

Debemos también acotar en este paneo general que, en algunos países de América Latina, una ola de procesos sociales devino en cambios constitucionales anteriores al nuestro, como en Venezuela, Ecuador y Bolivia. En el caso chileno, hubo grandes manifestaciones convocadas por

3 En el caso de *Comisión Ortúzar* la situación de foro se encuentra en diferentes momentos del proyecto.

movimientos sociales que, vistas entre ellas, la más reciente, nos remite siempre a la anterior. Así, la masividad de octubre de 2019, a nuestro entender, remite al multitudinario marzo feminista de ese mismo año; estos a 2011, ellos a 2006, este a 2001⁴. El encadenamiento que se observa es un mecanismo de transferencia y maduración que manifiesta la plasticidad de la memoria social. Por ejemplo, el filme documental *Actores secundarios* de los realizadores Pachi Bustos y Jorge Leiva (2004) nos muestra la participación decisiva del estudiantado de enseñanza media en la desestabilización de la dictadura, de la misma forma que hizo el estudiantado la semana previa al 18 de octubre, creando un clima de desobediencia civil. De esta forma, quiero decir, el marco histórico, social y político cubre un arco de al menos dos décadas⁵, pero incluso este corte temporal es muy mezquino. Se nombra lo que se sabe, pero muchas veces lo que se sabe es poco, sobre todo en nuestro país que cultiva una memoria tan corta. Sirvámonos, entonces, del consejo de George Bataille: “tengo la costumbre, para cada cosa, de preguntarme qué se sabe de ello” (72; cursivas en el original).

De ahí que la memoria propia haya que estirla con los testimonios de otros y recurrir a diversas fuentes. “No son treinta pesos, son treinta años” es una frase-moneda pintada en muchas murallas que acuñó una consigna muy circulada que ejemplifica esto de que el atropello del presente no puede dejar pasar ni oscurecer los atropellos del pasado. Otros dicen que esa moneda tiene en su cara grabados doscientos años de lucha por la soberanía. Con esto precisamos que el problema es tan profundo que provoca vértigo: Chile no desarrolló en toda su pretendida historia republicana un ordenamiento consensuado transversal y democráticamente. Con esto, el deseo de una constitución democrática es una labor colectiva encaminada “a revertir una situación aberrante, que en Chile ya va a cumplir 200 años” (Salazar 7); desarrollándose bajo el impulso de la base social como un proceso larvado “que ya se desarrolla de manera embrionaria en muchos puntos del país” (Grez y Foro por la Asamblea Constituyente 86), para superar la práctica política de un país cuya democracia ha sido “mistificada” (Portales 130).

Naciendo de caldos de cultivo de la sociedad que se autoconvocó en distintos espacios, usando las calles como plataforma de encuentro y expresión, tomaron fuerza estas ideas de rechazar la constitución del 80 y promover una nueva y el vehículo específico que se reclamaba para iniciar su reemplazo: la asamblea constituyente. Sin lugar a dudas, también existió un posicionamiento de estas ideas desde el ámbito académico, por historiadores, expertos en derecho constitucional y en filosofía política; pero también de luchadores de movimientos sociales por la recuperación de las aguas, las previsiones; contra el extractivismo; por la educación, y por supuesto, desde las mismas bases sociales: colectivos territoriales, unidades vecinales, etc. Recuerdo haber sido invitado, allá por el año 2000, a una reunión donde por primera vez escucho el término asamblea constituyente como un anhelo de viejo cuño, pero incumplido, y su necesidad de llevarla a cabo para una consumación efectiva de nuestra democracia. Esa jornada y esas palabras quedaron

4 Gabriel Salazar indica que en las movilizaciones pingüinas de 2001 surgió o se recuperó una consigna de honda significación: “la asamblea manda”. Ciclo de foros Asamblea constituyente libre y soberana, 24 de Julio de 2021.

5 El historiador Sergio Grez indica la detención de Pinochet en 1998 como un momento “bisagra” en que las cosas comenzaron a decirse de otra forma. Registro conversatorio posfunción de la obra *Los perros de la constitución* en Centro Cultural Espacio Matta de la Granja el 03 de septiembre de 2016. En otro conversatorio registrado, un poblador de Lo Hermida señala que la caída del dictador y la Asamblea Constituyente eran las dos condiciones exigidas por el movimiento social para salir de la dictadura. Literal o figuradamente, sabemos que nada de eso ocurrió. Conversatorio posfunción de la obra *Los perros de la constitución* en Teatro Municipal de San Joaquín 11 de septiembre de 2016, archivo personal.

grabadas en mí y despertaron interés, reflexión y trabajo, pero lo concreto es que, antes de ello, no sabía nada, estaba desconectado totalmente de ella; era un ignorante de esta aspiración bicentenario⁶ y que esta fuera una de las exigencias del movimiento antidictadura lo aprendí por un poblador que refrescó la memoria del auditorio que lo escuchábamos atentamente.

Así, las bases sociales llevan un proyecto de iniciativas autónomas y de reagrupación; movimientos como el No + AFP, Modatima, No al alto Maipo, Por la Asamblea Constituyente⁷; colectivos culturales y cooperativas de distintos tipos trabajando territorialmente. Programas radiales como *Hora Constituyente* u iniciativas pedagógicas como la promovida por el Foro por la Asamblea Constituyente que realizaron varias escuelas de formación constituyente a largo del país. Como se demuestra, la cuestión se estaba moviendo hace mucho y por todos los flancos. Nuestro teatro participa por tanto de este movimiento y desde su posición singular comienza a crear y aportar.

En estas tres obras citadas, tenemos una oportunidad de ver cómo lo artístico no solo participa de lo real, sino que también lo co-construye junto a otras acciones. A continuación, buscaremos revisarlas para reflexionar, en algunos aspectos, sobre las relaciones entre estas tres obras y el proceso constituyente.

*Constitución*⁸

"Negra la posta constitucional;
negra, negra la constitución.
Sangre en la nación,
negra la constitución."

(Colectivo Obras Públicas 151)

Recuerdo haber visto esta obra una calurosa tarde de primavera a fines del año 2014 en una población de la comuna de Pedro Aguirre Cerda. La citación fue en una cancha donde las galerías construidas con fierros y tablonces de madera para sentarse a mirar los partidos de baby-fútbol sirvieron para acogernos a los espectadores. Un poco extraviados llegamos preguntando al lugar del evento. Llegamos temprano junto a una compañera diseñadora con la cual trabajábamos y nos interesaba conocer lo que otras compañías ya estaban haciendo en función de este tema y el lugar desde donde abordarían el trabajo. El elenco de *Constitución* se encontraba haciendo *training* y pruebas de sonido, revisando sus micrófonos inalámbricos. Debimos ser de los primeros en llegar a la cita. Luego comenzó a llegar más gente, a ingresar el público a un espacio abierto. Mujeres, hombres, algunos niños/as de diferentes edades, imagino la comunidad formada por los mismos vecinos del sector. No mucho público, finalmente, y esto lo considero importante, porque lo primero que deseo anotar es que en ese tiempo, esa

6 Debo esta introducción a Rubén Riveros, exacadémico de la Universidad de Santiago y divulgador de la música latinoamericana, a quien con este recuerdo agradezco su aporte y amistad.

7 Una vocera del Movimiento por la Asamblea de Ñuñoa indica que "son más de ciento cincuenta agrupaciones, chiquitas que a nivel del país vienen trabajando este tema". Registro conversatorio posfunción de la obra *Los Perros de la Constitución*. Conversatorio en Teatro Municipal de San Joaquín, 11 de septiembre de 2016, archivo personal.

8 Tercer montaje del Colectivo Obras Públicas formado por Claudia Echenique, Gabriel Contreras, Sofía Zagal, Benjamín del Río. La obra es estrenada el año 2014 y se publica en 2018 en la antología *Trilogía Ciudadana*.



Constitución, Colectivo Obras Públicas, 2015, Centro Cultural Matucana 100.

obra o esas obras batallaban para imponerse. No todos los espacios estaban abiertos para esto, algunos programadores de salas al parecer tenían miedo, aversión o simplemente el *statu quo* primaba. Cambiar la constitución no era tema bien recibido o conquistado como hoy y esa fue una de las primeras labores que observé que estas obras realizaban: introducir desde el teatro una idea polémica y desdeñada por la institucionalidad y sus agentes, tratada por algunos como “opio”, pretendiendo con el uso de ese “mote” frenar su avance. Pero así, estas obras iban trabajando un público, politizándolo.

Constitución se organiza textualmente con base en tres formas de enunciación: las primeras son lo que la compañía misma define como “voces ciudadanas”, esto es, unas voces narrativas sin identidad particular, que van ubicando los puntos de contenido que se irán desarrollando; en segundo lugar, están las canciones; y, por último, cápsulas en las que se desarrolla alguna acción de tipo más dramático. Todas ellas tienen la característica en común de ser muy breves, lo que aliviana y dinamiza el total. La brevedad debe entenderse también como un rigor compositivo ganado por la experiencia de la compañía de hacer un teatro de calle donde la concisión coopera en ir cerrando y avanzando en un ambiente que en apariencia (por sus múltiples e imprevistos estímulos) no soportaría mayor desarrollo y atención.

El primer movimiento se alterna entre voz (narrador), luego canción, y posterior a ella, cápsula. Esta estructura se va consolidando y repitiendo a lo largo de la obra. ¿Quiénes son estas voces o a quién representan? La respuesta tentativa es que son las mismas opiniones del grupo artístico, de tal forma que expresan su propia comprensión y viaje por los meandros de su tema observado. De esta forma, la voz esculpe a los mismos emisores y los emisores no se parapetan en ninguna figura reificada, ocupándose más de lo que al parecer interesa, que es producir una cierta gestualidad con las palabras, de llamado, convocatoria o un positivo acarreo que quiere llevar a sus aguas sin distinción a todo lo que pulula en su radio de acción. Por ello, lo primero que se manifiesta en su obra es:

Vengan todos de los alrededores . . .
. . . Se aceptan perros, gatos, roedores
. . . con ustedes queremos compartir
memorias, historias, teatro y música.

De esa forma, tan sencilla pero eficaz, se logra urdir palabra, espacio y potencial de constituir una comunidad breve, flotante, pasajera, pero intensa, por el llamado y la presencia del colectivo en un lugar que no esperaba este tipo de visitas y que admite a la diversidad de sus integrantes. Así, comienzan a ubicar ciertos puntos en la comprensión del espectador, paso a paso, didácticamente, citando a Rousseau y la concepción del pacto social, hasta llegar a la etimología del término “constitución” que definen como un “establecer en conjunto”. Abordan desde Roma a la Modernidad en unos cuantos versos, imágenes y minutos. Luego, la canción “Lombrices con puré” construye la voz de un muchacho lumpen que no siente relación alguna con la ciudad y sus normas, y que expone un problema gigante como es el de la incorporación a este proceso de los que viven al margen y no demuestran interés en participar o como sociedad no hemos dedicado la suficiente atención y energía para abordar su exclusión. Luego revisan terminológicamente la estructura del Estado. En la segunda cápsula, “las vueltas de la historia”, aparecen personajes como O’Higgins, Freire, Portales, Alessandri, Ibáñez, Pinochet y Guzmán, quienes serán citados. La Constitución de Chile es graficada como una pieza de vacuno y su elaboración como un proceso de carnicería. La cita a la historia es paródica, los personajes históricos no tienen espesor, son simples cartones, pues lo que importa es quitarle toda ampulosidad al tema, aplanar el relieve monumental o bronceo de estas figuras y dejarlos al desnudo, para desvestirlos de autoridad e invertir la relación de poder. La acumulación de males se va intensificando: abuso, deuda, despidos, no tener lugar donde ampararse, sobreproducción y fatiga, toda una sintomatología compartida que define una condición de anomia, desintegración y tensión propias de nuestra sociedad. Así, cierran preguntando qué hacer para salir. La obra no tiene más respuestas que las que tiene el público, dejando al final un anzuelo: “podríamos encontrar otras formas de organización . . .”.

Comisión Ortúzar, acciones en torno al legado de una/la refundación⁹

Chile mantiene una Constitución política de origen ilegítimo
que impide el ejercicio pleno de la soberanía.

(Manifiesto, Poder Social Constituyente)

Este trabajo —realizado por el Núcleo Arte, Política y Comunidad¹⁰ de la Universidad de Chile y apoyado con financiamiento de la misma casa de estudios— se formula a partir del examen y acción sobre documentos hallados y puestos a examen procedentes de la Comisión Ortúzar

9 Estrenada el 26 de marzo de 2015.

10 Integrado por: Mauricio Barría, Francisco Sanfuentes, Rodrigo Torres, Sergio Grez, Ana Harcha, Gonzalo Dalgalarando, Tomás Henríquez, Constanza Blanco, Benjamín Bravo, Sebastián Chandía, Daniela Jofré, Andrés Maturana, Patricia Artés, Cristián Muñoz, Pamela Figueroa, Carola Sandoval, Josefina Cifuentes y Daniel Maraboli.

Pocos días después del golpe de Estado, la Junta Militar de Gobierno había creado una Comisión de Estudio o Comisión Constituyente encabezada por Enrique Ortúzar, exministro del gobierno derechista de Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964). Durante cinco años este grupo trabajó en un anteproyecto constitucional siguiendo las orientaciones del gobierno de facto. En noviembre de 1977 el dictador Pinochet entregó a Ortúzar instrucciones escritas por su ministra de Justicia Mónica Madariaga y por Jaime Guzmán, principal ideólogo del régimen, para que elaborara un proyecto de Constitución de acuerdo con los planes del gobierno militar. Al cabo de casi un año de trabajo, la Comisión Constituyente produjo el texto que la Presidencia esperaba, de modo que el 31 de octubre de 1978 Pinochet pidió formalmente al Consejo de Estado que comenzara a analizarlo. Al término de ese estudio, el 26 de junio de 1980, doce días antes de la fecha fijada para que el Consejo de Estado presidido por el presidente Jorge Alessandri entregara oficialmente el proyecto de nueva Constitución, el gobierno formó un grupo de trabajo encargado de revisarlo a cuya cabeza quedó la ministra Mónica Madariaga. Dicha ministra y cuatro auditores militares más algunos invitados ocasionales, realizaron un trabajo sigiloso e intenso dando lugar a 175 cambios que reflejaron las contradicciones y debates en el seno del bloque dominante. El texto corregido fue remitido oficialmente el 8 de julio por el Consejo de Estado a la Junta de Gobierno, luego fue analizado durante algunas semanas por juristas y algunos miembros del cenáculo en el poder, y el 10 de agosto de 1980 se aprobó la versión final. Todas las deliberaciones fueron secretas. El 11 de agosto, el gobierno de la dictadura anunció por cadena nacional de radio y televisión que en un plazo de treinta días se realizaría un plebiscito para aprobar o rechazar la nueva Constitución (Grez 45-47).

Comisión Ortúzar opera en el término más puro del teatro-documento que, como señala Peter Weiss, “renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico” (100), procedimiento que “aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga así misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (110). Arriba hablé de tres obras para usar una categoría general, pero este trabajo se define precisamente escapando de esta situación más convencional de las otras dos obras, combinando sobre esta base documental y la interdisciplina, acciones urbanas, instalación, *performance* y guiñol. Es teatro en la expresión más fuerte del término, como punto o lugar de concurrencia donde la polis ve y es vista por el ordenamiento institucional que la domina. El archivo de las actas es llevado a distintos planteamientos performativos y es, en lo esencial, sacado a la luz, convocando un recorrido junto al público participante que comienza en las afueras del exedificio UNCTAD III, llamado luego Diego Portales y hoy GAM, y llevados luego por la vereda norte de la Av. Libertador Bernardo O’Higgins, siguiendo por el interior del metro de la Universidad Católica, para cruzar las Torres San Borja y establecer su momento más extenso en una explanada al interior de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Chile, que para los propósitos del proyecto cumplirá la función de ágora.

El espacio en el que los problemas privados se reúnen de manera significativa, es decir, no solo para provocar placeres narcisistas ni en procura de lograr alguna terapia mediante la exhibición pública, sino para buscar palancas que, colectivamente aplicadas, resulten suficientemente poderosas como para elevar a los individuos de sus desdichas individuales; el espacio donde pueden nacer y cobrar formas ideas tales como el “bien público”, la “sociedad justa” o los “valores comunes” (Bauman 11).



Comisión Ortúzar. Imagen extraída de https://www.artepoliticacomunidad.cl/wp-content/uploads/2019/12/comision_ortuzar.pdf

El recorrido iniciado en las afueras de la ex UNCTAD III, inicia el camino junto a los/as otros/as participantes convocados por una ciudad sobre la que cae la noche, que sirve de tono de fondo que ambienta el secretismo o sectarismo de esa comisión de “prohombres” puestos a dedo apenas unos días después de asestado el golpe al gobierno de la Unidad Popular. Este proyecto indica que fueron siete millones las palabras utilizadas en esas actas de la Comisión Ortúzar, que luego dieron forma a once mil páginas contenidas en once tomos. Resulta sorprendente que existan ciertas cosas que se puedan contar de esa manera tan exacta y fría mientras otras son menos dóciles, como el intento que hace este proyecto por ventilar esos túneles oscuros desde donde se levantó el ordenamiento jurídico que hoy hace agua. Ese airear el pasado escondido doblando hacia afuera las costuras que para nosotros quisieron invisibilizar.

En este proyecto —que se fundamenta en el estudio de las sesiones encargadas por la Junta Militar— ha tenido, según cuenta la bitácora de proceso con la que trabajamos, una etapa importante de análisis entre los realizadores, que luego han articulado —conjeturo— un guion y posteriormente han llevado su reflexión a una serie de soportes y secuencias escénicas como aquella en la que veíamos que pesados fajos de documentos (las actas de la Junta) vuelan de un punto a otro, lanzándolos sin ninguna consideración (una escena paralela que imaginé —al ver la escena que estoy narrando— es la de estos “prohombres” viendo con espanto cómo la posteridad estima y tira por los aires su obra, rechazando su herencia). Al público se le invita a entrar al espacio de la acción y se le permite, como si fuera el tronco de un árbol, despedazar a hachazos los legajos de las reuniones de la comisión, y el filo del instrumento sobre el papel, recuerda, cómo no, la guillotina que cae sobre las palabras de estos seres a nuestros ojos siniestros

y su siniestra obra. Las palabras contenidas en la Constitución del 80 son destruidas a punta de hachazos, como cuando en cualquier dependencia pública son picados los documentos para luego ser tirados a la basura. Aquí se trabaja el documento para comprender el contexto desde el cual emergió, su ideología y luego destruirlo. Finalmente, una coincidencia con las otras obras es el tratamiento de guiñol que se les da a los seres que redactaron las actas, “grandes” personalidades que ahora son presentados como pequeños muñecos sentados sobre las rodillas del manipulador. Así se los ve, así se los muestra.

*Los Perros de la Constitución*¹¹

Presentada como una fábula política que entrelaza lo extraordinario y lo prosaico (personajes zoomorfozados y un evento cíclico de la política del que se extrae una enseñanza o moraleja), la obra se basa en una matanza de perros quiltros ocurrida en el año 2006, días previos a la llegada de Michelle Bachelet a su primer gobierno. A partir de este episodio de zoonosis, se crea un juego en el cual los personajes son perros, y a la vez, tipos que representan al precariado social. La narración cuenta que, a la par que la gobernante celebraba su fiesta de llegada al poder, abriendo el espacio público a la celebración masiva, sus técnicos limpiaban el entorno de toda presencia amenazadora o escrutante, que acá se simboliza en los perros callejeros:

Santiago, Chile. En la madrugada del 11 de Marzo una treintena de perros vagos que han vivido por años en el cuadrante de la Plaza de La Constitución, es eliminada por la autoridad sanitaria, en un veloz operativo de limpieza. En Valparaíso, esa mañana, asumirá un nuevo Presidente de la República y en la Capital, se esperan multitudes que ovacionarán al último líder de las encuestas. Entre la multitud se repartirá cotillón muy variado: challas, cornetas, chapitas; y para los regalones la última novedad del año: sombreros tricolores que recuerdan bacinicas; alineando masivamente una estética del merchandising, y alzando por 24 horas la prohibición de emborracharse en el espacio público. En las avenidas principales se montan escenarios para los discursos y las Sonoras Tropicales. La oratoria actual deja mucho que desear, fácilmente se aprecia que quien habla no piensa lo que dice por lo que su estadía en el escenario rápidamente será resistida y rechiflada. Los artistas por su parte, firmarán jugosos contratos, no importándoles el color político del mandante: unos años cantan hacia la derecha otros a la izquierda, algunos hasta cantan en ambas direcciones el mismo día. En la Plaza de La Constitución, *los perros podrían constituir jaurías que pongan en riesgo la seguridad del evento*, indicó la autoridad sanitaria. El jefe de protocolo del Palacio indica que: *la presencia y abyectos gestos de los animales afearían la magnificencia del Show*, -dañando de paso- el espíritu Republicano, por naturaleza gris y circunspecto. Los perros acostumbran echarse en medios de las turbas, olfateando sus partes pudendas o la de los otros canes, sin recato, o saltan a dos patas enfervorizados ante el “Yo nunca vi televisión” sobre todo

11 Tercer montaje de la compañía La Temporera, formada por Eleodoro Araya, Nicolás Camus, Carlos Godoy, Juan Pablo Rosales, Malú Rivera y Jonathan Aravena. Presentada en 2015 en una versión dramatizada en el Festival de Teatro de Recoleta en la Población Ángela Davis y luego en el Festival Santiago Off en el mismo formato en el festival de dramaturgia “La Rebelión de las Voces”. Se estrena y realiza su primera temporada en septiembre del mismo año en el Anfiteatro del Museo Nacional de Bellas Artes.



Los Perros de la Constitución. Compañía La Temporera. Función en el Parque Cultural de Valparaíso en 2016. Fotografía de Alejandra Rosales.

en la versión de Tomy Rey, agrupación preferida y por la cual mueven zigzagueando a todo ritmo sus colas, montándose arriba de cualquiera que se arriesgue cruzar al frente de su alegría. Por otra parte, en algunas poblaciones y zonas rurales, perros naturales de otras plazas, son faenados y dispuestos en improvisadas parrillas a leña. El perro es decapitado primero y luego descuerado con sendas cuchillas y deberá ser asado a fuego lento ya que su carne es dura, fibrosa, molarmente resistente a la mordedura humana. Esto es conocido como *asado de Canino*, manjar rico en proteínas, muy popular entre indigentes y otros desafortunados. El Rito de la carne denota cultura y dilapidación. La carne se come pero también se mira desaparecer. La carne se hace humo y este se fuga de la vista para estancar en la memoria. La carne consumida se recuerda como un paraíso terrenal sobre todo por quienes habitan la noche y el frío. La carne expuesta al fuego congrega al grupo disperso a centrar su pensamiento en el presente, en el elemento que se combustiona, chisporrotea y nutre la vida. Así consiguen ahuyentar el pasado y lo futuro, dimensiones fantasmales para quien se ve en la obligación de evacuar sus intestinos en la calle. La Fábula no lo concita pero también se cuentan perros arrollados por no estar alertas a las condiciones del tránsito. Estos distraídos dejan en el presente solo una mancha que poco a poco se irá aplastando hasta desaparecer de la memoria de las aceras. Esta es la historia que cuenta uno de los sobrevivientes de la matanza.

Cuatro perros sobrevivientes de la masacre retornan a la Plaza de la Constitución y comienzan poco a poco a reintegrarse al espacio, sacando palabras de sus males y contándose sus historias que traen a la memoria distintos momentos que denotan la pérdida de aquellos derechos que se estiman básicos para el buen vivir, a la par que crece en su conciencia de grupo, la herencia de un pasado que gana en actualidad a partir de la mención a la asamblea de trabajadores e intelectuales, conocida como la “Pequeña Constituyente” de 1925.

En este proceso de intercambio de historias personales, que como señala Bauman, sirven de palanca para pasar de la desdicha propia a un deber compartido, se construye un puente mayor, que cruza desde la experiencia de los cuatro personajes (El Terry, Dientes de Sable, Petróleo y Perro nuevo), atravesando hacia el encuentro con el público. De esta forma, el diálogo que se produce en la obra es una forma de animar la producción del diálogo social. Una metonimia para que desde los personajes en su marco ficcional surjan por fuera rompiendo el marco constituido los actores sociales. Es muy simple, nadie ubicado en el pueblo llano escapa en algún momento de su vida a las zozobras y condición infrahumana cuando hemos acudido a los sistemas de salud, educación, pensión, por solo nombrar los más paradigmáticos. Establecer una vinculación entre las carencias de la vida real y ese texto, la Constitución, que parece tan lejana para el vulgo, fue la preocupación y la misión que había que cumplir para involucrar a la sociedad en este proceso.

En *Los Perros* los que no valen nada son quienes impulsan el movimiento, pero se requiere cohesión, organización, lealtad. Uno de los perros con ayuda de sus canes camaradas entra al palacio de gobierno y desde el mismo balcón presidencial convoca por medio de un intenso discurso a una asamblea constituyente. A continuación, un perro traidor lo mata por la espalda, cerrando la fábula *made in Chile*

*Perro nuevo: (Saliendo por el balcón) ¡Terry! ¡Mira tus palabras! ¡Ahí van! Parece que se las lleva el viento, pero no. ¡Pesas mucho y caen! Son sencillas y duras como las piedras y como las piedras están en todos lados. ¡Míralas! tus palabras nos sirven para pelear. Duras y pesadas y ahora caen en tierra. Una lluvia de piedras ¡Míralas!
Es la lluvia de la calle sobre este edificio.*

(Se revuelca en el suelo de la risa)

Terry, perro jugueteón, me engañaste. Tus palabras no son piedras... Son rocas que se abren. Son semillas... Y ahora que pasa el tiempo se muestran en su justa naturaleza, son pasto y crecen. Mira qué bonito: les nace un árbol. A su sombra llega ahora un niño con su madre y ella le abre el pecho. La felicidad de ambos es este segundo en que le chupa un pezón y toda la Plaza verdea y los perros juegan, se lamen las tulas y entran en celo. La Mamá del perro chico pide un deseo y el corazón de su hijo se lo concede... ¡Terry! ¡Del corazón de ese niño se levanta una Nueva Plaza! ¡Sobre tu cabeza baleada y repartida en cien mil pedazos se levanta nuestra Nueva Plaza!

Mediante esta combinación de elementos, entre lo histórico y microhistorias del bajo pueblo y la simbolización de la fragilidad del ciudadano en el animal de calle, se elabora una ficción que está más allá de un sentido corto de la realidad. En esta obra los antecedentes históricos y la expresión popular comunican con una veta muy profunda de la identidad mestiza, lo "quiltro", como expresión de procedencia mapuche, que señala una fuente de resistencia y rebeldía constitutiva de los sectores populares (Sepúlveda 2013). No por nada, uno de los mayores símbolos del levantamiento del 18 de octubre fue un perro quiltro con pañoleta roja que enfrentaba a la policía. De esta forma, y siguiendo a Rancière, este texto trabaja la ficción, entendiéndola como



Los Perros de la Constitución. Compañía La Temporera. Función en el Anfiteatro del Museo Nacional de Bellas Artes en 2015. Fotografía de Lorenzo Mella.

la construcción de un contexto en el que puede percibirse la coexistencia de los sujetos, las cosas y las situaciones, y pueden identificarse y conectarse los acontecimientos de un modo que hace sentido. La ficción se pone en marcha cada vez que debe producirse un sentido de realidad (11).

La ficción o conexión propuesta que ya se hace patente en el mismo titulado de la obra, ubica en un mismo lugar a los hacedores de la Constitución del 80 y los animales que viven en la plaza, abriendo con ello la disputa por ese territorio tanto físico como en el plano de las ideas. A su vez, esa misma ficción presenta la dialéctica entre la ley y la transgresión, entre sistema de dominación y emancipación del sujeto popular. Los quiltros luchan por volverse soberanos: “la soberanía es esencialmente el rechazo a aceptar los límites que el miedo a la muerte aconseja respetar para asegurar generalmente, en la paz laboriosa, la vida de los individuos” (Bataille 85).

Por último, tiempo después de escrita esta obra, pude darme cuenta de cierto hilván en la dramaturgia chilena que tiene en la obra de Armando Mook (Los perros), Isidora Aguirre (Los papeleros) y Jorge Díaz (Topografía de un desnudo), ejemplos de la presencia del perro como expresión compleja de nuestra identidad y avatar que nos cruza como pueblo en busca permanente de su emancipación. En resumen, todo lo que puse en obra lo vi, lo oí o lo viví. Otro tanto, lo imaginé o lo tomé de quienes sabían más.

Conclusiones

Hemos revisado sucintamente tres propuestas muy distintas: una dramaturgia colectiva de corte didáctico; una experiencia interdisciplinaria a partir de archivos y una dramaturgia con el foco

puesto en la ficción y la composición híbrida o mestiza. Todas ellas, haciendo en común el esfuerzo, parafraseando a De Vicente Hernando, por “convertir la escena en un poder constituyente” (15).

Apreciadas en conjunto, estas tres expresiones escénicas, desde la teoría del poder constituyente que es colaboración y expansión, encadenan tres momentos claros para el desarrollo del proceso mencionado:

- I, El momento educativo o formador de los conceptos claves.
- II. El examen documental hacia la fuente de origen de la actual situación de crisis.
- III. El poder constituyente en acto, autoconvocándose para erigir una asamblea constituyente.

Pensamos que la irrupción de estos tres montajes en el proceso descrito puede ser leída como un aporte dentro del proyecto mayor de democratización que persiguen las bases sociales organizadas, que las artes en general, y en estos casos específicos, el teatro, tengan parte en él, es un ejemplo de la intención de estas obras de gravitar con sus propios mecanismos en la vida y en la reconstrucción política de una democracia más real. Ante el desafío histórico que implica por vez primera construir un acuerdo-país democráticamente, estas obras en su momento desmontaron el lenguaje excesivamente jurídico o leguleyo que podría dejar fuera por tecnicismos cuestiones que tienen que ver con lo más esencial, con la autoderminación política de un pueblo que quiere definir por qué, para qué y el cómo quiere organizar al Estado y sus instituciones para darse a sí mismo un buen vivir, haciendo de la plaza, la cancha, la calle, ahora, el ágora.

Estos tres ejemplos tomados hicieron sorna de la institucionalidad, las tres se brindaron fuera del teatro, las tres tuvieron instancias de conversación posterior porque la obra no acaba con la obra, sino que con ella recién comenzaba. Porque había mucho de qué hablar, de sacar afuera lo que sentíamos, lo que nos agujoneaba como país. Las tres obras promovieron la asamblea constituyente, escribiendo en la ficción algo que luego en la realidad alcanzaría cierto grado de concreción¹². Esa consumación, a nuestro entender, se explica porque, al igual que lo que estaba ocurriendo en el país, estas obras hicieron del ejercicio de deliberación la acción paradigmática, el centro neurálgico de su procedimiento y coincidieron con la sociedad que también hizo este ejercicio retomando así su soberanía. Palabra que va y viene, espacio público, conversación, conversatorios, charlas, foros, debates, desde que tengo conciencia nunca había visto tal afloramiento como en el último tiempo.

Se trata de la constitución entendida como el nudo gordiano, el asunto más problemático del país. A su modo, cada una de estas tres experiencias, a simple vista muy distintas entre sí, confluyen en una práctica que busca generar un proceso común, de irrigación de lo social, como si crear una obra fuera, por sobre todo, construir desde la ficción lo real, empoderar y lubricar las relaciones sociales, hacer patente que la soberanía reside en la ciudadanía y abreviar las distancias con el acontecimiento histórico, desmontando o perdiéndole el respeto a la terminología jurídica y contrarrestar el discurso público oficial que dejaba lo político en manos de la esfera excluyente de la política. Para estos efectos la centralidad de la palabra y los modos específicos en su empleo se fundamentó como mecanismo de construcción del bien público; colaborando al tejido crítico de la sociedad.

12 Nuestra posición mira con cautela la Convención Constitucional, tanto por ser un acuerdo cupular entre algunos partido políticos que dejó fuera a la base social y sus organizaciones, y los amarres aceptados como el del quórum de 2/3 o su sumisión a algunos tratados internacionales. Eso no quita la admiración de haber llegado a este punto y lo que de este punto pueda ocurrir en su desarrollo; es, sin dudas, una conquista enorme del pueblo chileno.

Reubicar a las personas en la calle habitando el espacio como un público atento e interesado; realizar operaciones de lectura crítica del poder constituido y su tradición; disponer al público a conversar entre sí para salir del encierro e intimar abiertamente en lo público, fortaleciendo su experiencia. Tres pasos en que la comunidad fue emprendiendo su proceso de soberanía y placer de constituirse, la última *cupiditas* del pueblo chileno.

Obras citadas

- Aravena, Jonathan. *Los perros de la constitución*. Texto dramático. 2015. No publicada.
- Badiou, Alain. *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Málaga: Editorial Librería Ágora, 1993. Impreso.
- Bataille, George. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Bustos, Pachi y Jorge Leiva. *Actores secundarios*. 2004.
- Centro Cultural y Ecológico Paulo Freire Maipú. *Tríptico de propaganda "Sin políticos corruptos ni empresarios. Todo el Pueblo por la Asamblea Constituyente"*. Santiago: 2015.
- Colectivo Obras Públicas. "Constitución". *Trilogía ciudadana*. Santiago: Lom, 2018. Impreso.
- De Vicente Hernando, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica, 2013. Impreso.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002. Impreso.
- Grez, Sergio y Foro por la Asamblea Constituyente. *Asamblea Constituyente. La alternativa democrática para Chile*. Santiago: América en movimiento, 2015. Impreso.
- Movimiento Asamblea Constituyente. *Ciclo de foros La Soberanía popular en el camino de la Asamblea Constituyente*, exponen Gabriel Salazar y Camila Vergara, 24 de julio 2021. Canal de You Tube: <https://www.youtube.com/channel/UC16aedvkj7oOhklg84WjZ-w>
- Negri, Antonio. *El poder constituyente*. Madrid: Traficantes de sueños, 2015. Impreso.
- Núcleo Arte, Política y Comunidad. "Comisión Ortúzar, Acciones en torno al legado de una/la refundación". Recurso electrónico. 19 de agosto de 2021. www.artepoliticacomunidad.cl
- Poder Social Constituyente. *Manifiesto "Las organizaciones de la sociedad civil y movimientos sociales manifestamos"*. Santiago, 04 de septiembre de 2014.
- Portales, Felipe. *Los mitos de la democracia chilena*. Santiago: Catalonia, 2004. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013. Impreso.
- Registro audiovisual del conversatorio posfunción de la obra *Los perros de la constitución* del 11 de septiembre de 2016 en el Teatro Municipal de San Joaquín, Ciclo memoria y política.
- Registro audiovisual del conversatorio posfunción de la obra *Los perros de la constitución* del 3 de septiembre de 2016 en el Centro Cultural Espacio Matta de la Granja, invitados Sergio Grez y Fernando Atria.
- Salazar, Gabriel. *Deo poder constituyente de asalariados e intelectuales*. Santiago, Lom: 2009. Impreso.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Gredos, 2017. Impreso.

Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago de Chile

Bodies, Theatralities, Politics and the City: Snapshots
of the Santiago de Chile Manifestations

Bernardita Abarca Barboza

Universidad Alberto Hurtado Santiago, Chile
bernardita.abarca@gmail.com

El fuego siempre interpela los cuerpos, invade los sentidos con su color, su olor, su temperatura, su crepitar. Así como convoca y seduce, también amenaza y marca. En las manifestaciones, la barricada encendida se configura como un territorio conquistado por la fuerza y una línea de defensa. A su alrededor, el fuego se vigila, se alimenta, se protege del chorro del carro lanzagua. El 18 de octubre de 2019 diversas calles de Santiago arden simultáneamente y, desde ahí en adelante, durante muchas jornadas, el ímpetu del fuego y las emociones asociadas a este se propagaron por diversos lugares de Chile, junto a las consignas de justicia social y también a los actos de violencia.

“La revuelta”, “el estallido”, “las protestas” son términos que han buscado definir los procesos que, como una mecha encendida que se propaga, tomaron cuerpo desde ese día. Porque las calles se ocupan, en primer lugar, por las personas y la disputa por la ocupación del espacio parte desde los cuerpos que salen a reclamar la ciudad para alzar la voz y, en consecuencia, estos lugares son intervenidos, alterados, destruidos y constantemente actualizados entre las fuerzas de la multitud y las disposiciones oficiales de limpieza, reparación y resguardo del espacio normalizado, alteraciones que también pasan por los cuerpos que las ejecutan. En



Fotografía de Roberto de la Paz San Martín, tomada el 28 de octubre de 2019 en Santiago de Chile.

estas dinámicas, las manifestaciones se despliegan rizomáticamente (Deleuze y Guattari 2002) como redes expansivas autoconvocadas, en que la rabia y el descontrol se apropian de algunos espacios; mientras que la ocupación de la calle como derecho y la libertad de expresión afloran en otros territorios, con comparsas, cantos, consignas... No hay una sola voz, no hay un solo motivo... en la multiplicidad de los cuerpos que devienen ejecutantes y observadores, la teatralidad social (Villegas 1996, Geirola 2017) emerge en su dimensión micropolítica, de resistencia, de combate, de presencia corpórea que se extiende y se desborda.

A dos años de la salida masiva de la gente a las calles, este pequeño diálogo con imágenes de las manifestaciones y sus intervenciones en el espacio público es una aproximación reflexiva que se alimenta de otras miradas, de las fotografías captadas por otros ojos en lugares y tiempos distintos desde los que yo me situé en la calle, a veces, incluso, desde una diferencia de ángulo desde el sector que compartimos. Así, esta lectura toma puntos de vista y se detiene en los encuadres que se quisieron inmortalizar y en cómo, desde mi propia subjetividad, me situó frente a estos registros. Desde mi corporalidad que vivenció parte de las manifestaciones, y que rememora y reflexiona a partir de las imágenes colectivas.

En las marchas, junto a los carteles, lienzos, gritos y cánticos, algunos cuerpos también son soporte de consignas que dan cuenta de la impotencia, la rabia y/o la desesperanza encarnada, al mismo tiempo que salen al encuentro de otros con (o en la búsqueda de) esperanza. El impacto es más fuerte cuando se trata del cuerpo de un niño, aquel que debiese estar protegido y acogido en un entorno seguro, el que pide el fin del Servicio Nacional de Menores (Sename). La acción de salir a la calle se vuelve un grito que quiere alcanzar todos los espacios para pedir el término de un sistema responsable del dolor y el horror de niñas y niños invisibilizadas/os, borradas/os, olvidadas/os. Los cuerpos expuestos sin miedo a la confrontación claman por ser vistos por fin, porque pedir ayuda desde el confinamiento de un "hogar" de menores, en que han sido sistemáticamente vulnerados, no ha servido de nada; tampoco la fuga ni la muerte de menores al cuidado del Estado.

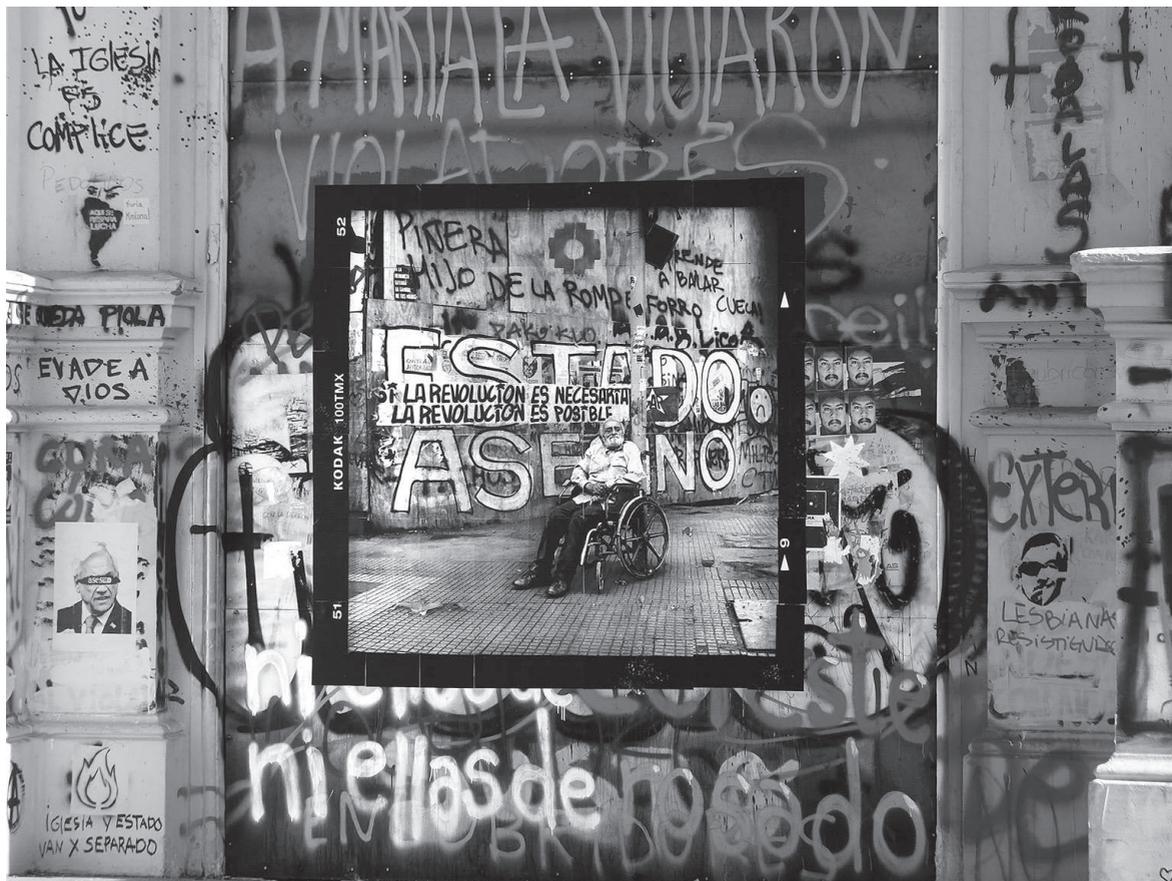
El brazo en alto, el torso descubierto y convertido en lienzo, avanzar por la calle mirando de frente es un acto performático que consigue su objetivo, ya que es inmortalizado, reproducido y masificado. El impacto de estos rostros, gestos y cuerpos cala hondo. Se replican impresos y pegados como afiches callejeros, como un eco o recordatorio, una ocupación simbólica de la calle, una huella congelada que interpela a manifestantes y transeúntes y extiende la presencia de las disputas y las consignas. La presencia performática inmortalizada se convierte en parte del escenario de otras y otros ocupantes del espacio. Los cuerpos se politizan como parte de la protesta y se repolitizan al convertirlos en marcas territoriales, en narraciones visuales. Son registros de cuerpos protagónicos desde la mirada del otro que, a su vez, desemboca en un objeto a ser observado por alguien más, desde la calle y desde la fotografía de la fotografía que interpela a sus observadoras/es, en una dinámica de prolongaciones y flujos de impresiones.



Fotografía de Michelle Piaggio, tomada el 1 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

Los muros acumulan denuncias de injusticia social, acogen lo que gritan y sufren los cuerpos: a cada María que violaron; quienes murieron en manos de agentes del Estado; el desamparo por parte de las instituciones cómplices de los abusos sexuales, de poder, económicos; la soledad y precariedad de la vejez con pensiones indignas, atención de salud insuficiente y falta de cuidados; la discriminación de las disidencias. . . Imágenes sobre imágenes en un palimpsesto de voces, junto a la imagen de un adulto mayor en silla de ruedas que se pega encima de la repetición del rostro de Camilo Catrillanca. A un costado aparece un retrato intervenido del presidente Sebastián Piñera. Al otro lado un esténcil en que el dictador Augusto Pinochet y Piñera forman un híbrido caricaturesco, probablemente como reflejo del cuestionamiento al actuar represivo del gobierno y el despliegue de los militares en las calles durante el estado de excepción constitucional decretado en reacción al estallido social.

El espacio, en el encuentro con los cuerpos que lo transitan y lo conquistan en la manifestación, se reconfigura en su dimensión política (Lamizet 2010), en las relaciones entre las experiencias singulares y grupales que se desarrollan en intercambios de fuerzas e intensidades. Las calles se vuelven cajas de resonancia de miles de voces que se quedan por un tiempo en los muros como un eco. La proliferación no es, necesariamente, una disputa por el espacio, sino que también es suma, diálogo y encuentro con el mensaje de alguien más, que se complementa, que se refuerza, que se reconoce como una voz. El rayado y pegado de consignas es una actividad recursiva en que continuamente se integran elementos creativos que, en su multiplicación de capas y cruces, expanden su alcance a partir de la incorporación en una colectividad que las socializa. Al mismo tiempo, las voces se vuelven murmullo, porque hay tanto en cada encuadre de la mirada que, para entrar más a fondo en el registro de estas composiciones, hay que recorrerlas una y otra vez, escudriñar sus capas y los puntos de encuentro, contraste o divergencia entre los elementos. Lograr una observación acuciosa obliga a detenerse, a entrar en la densidad de mensajes que se suman en las calles.



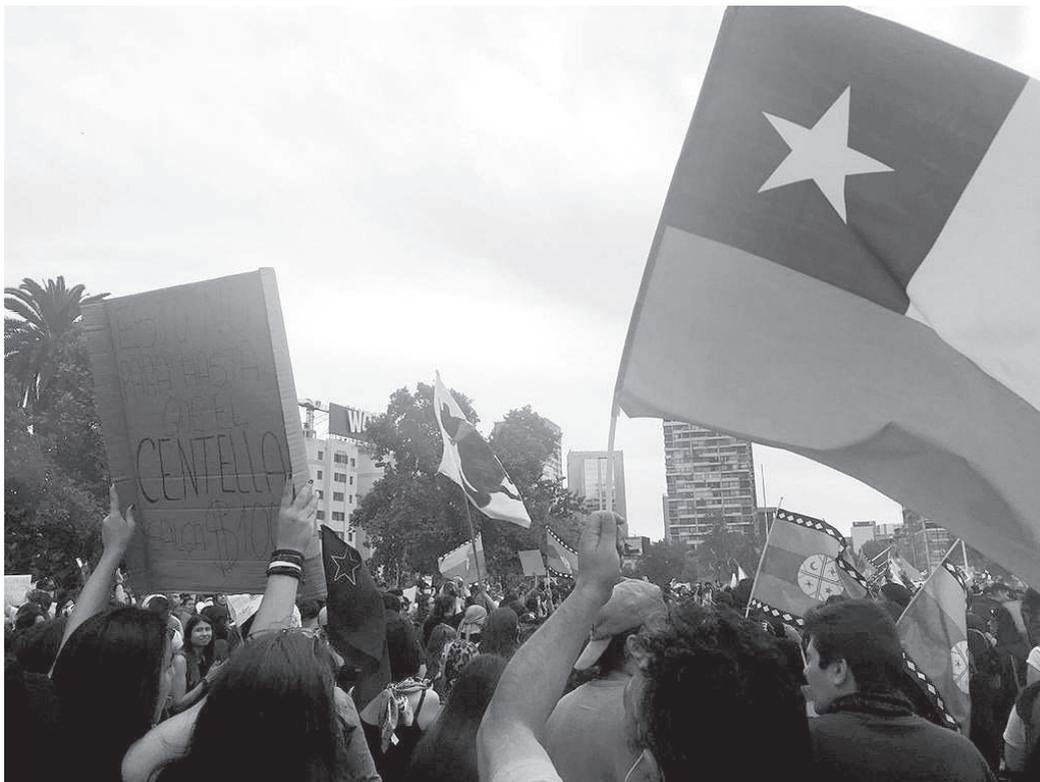
Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 6 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

Los afiches, los rayados, los lienzos, los registros fotográficos repartidos por las calles van marcando el territorio, generando puntos focales, resaltando las formas de la ciudad, reconfigurando el espacio en su uso cotidiano y en las movilizaciones, enfatizando los elementos que se vuelven soporte y las visualidades desplegadas en ellos como parte de los escenarios urbanos de la protesta. La interpelación a la memoria, la importancia de que perdure y el problema de fragilidad de la memoria como sinónimo de falta de pruebas se conjugan en esta imagen. La ironía evidencia la relativización de la violación de los derechos humanos y la desacreditación de las víctimas en democracia, el encubrimiento de abusos de poder con daños irreversibles y las versiones oficiales que minimizan o niegan los sucesos. Mientras unos cuerpos gritan, otros cuerpos callan y destruyen registros tomados desde aquellos a quienes se les ha encomendado la protección de la ciudadanía y lo han olvidado, justificando sus medios por un fin insustancial: el orden como vaciamiento, como comportamiento controlado, como silencio, como cuerpos sometidos a una rutina que violenta (Foucault 1979). Así, la memoria que pretende apoyarse en la tecnología, en la evidencia del registro visual, es eliminada, escondida y se justifican estas pérdidas en lo frágiles de los dispositivos a los que se confió esta función, porque conviene que lo sean, así como también que los cuerpos no puedan recordar. No obstante, la memoria no es solo la prueba tecnológica, la memoria individual es espacio representacional (Diéguez 2008) en que se protegen los recuerdos, pasados por nuestros imaginarios, para visitar lo que nos ha marcado y para mantenerlo presente, para no olvidar qué es lo llevó a cada uno a la calle.



Fotografía de Gonzalo Ramírez Cruz, tomada el 20 de noviembre de 2020 en Santiago de Chile.

Las demandas ciudadanas, la frustración y la rabia, los disturbios y el vandalismo se mezclan con los sueños y las esperanzas, con la alegría de encontrarse, de vibrar comunitaria y creativamente. En el encuentro entre lo conmovedor, lo violento y el humor, se busca demostrar que pedir un país más justo no significa estar en guerra. Los cuerpos en las calles se despliegan desde lo visual, sonoro y performativo y se congregan para gritar y saltar como uno solo, acompañados de carteles, banderas, ollas, cucharas, esculturas, volantines, y una diversidad de objetos que refuerzan sus discursos. La manifestación se articula desde la suma de corporalidades, en la muchedumbre que oscila como marea humana, como potencia colectiva que se reconoce como tal, sabiéndose suma de singularidades y colectividad, como un flujo, una fuerza progresiva mutable y más allá de lo cuantificable (Deleuze y Guattari 2002). En el despliegue de la manifestación sus participantes devienen actores y espectadores, fluyen entre aquello que se observa y se participa en diversos niveles. El sonido rítmico secuencial que se replica con golpeteos y silbatos va calando en el cuerpo de quienes se convocan; la recurrencia es tal que, cuando ya hemos salido de la marcha, las manos hormigean con la huella de los aplausos y caceroleos, mientras que las consignas cantadas y los compases siguen resonando en nuestras cabezas, extendiéndose en la dimensión de los imaginarios. Los cánticos se replican aleatoriamente y cuando se produce un vacío entre los diversos sonidos, surge rápidamente alguno que se propaga entre la multitud. La Plaza Baquedano, rebautizada como Plaza Dignidad por los manifestantes, es el centro neurálgico de la disputa por el territorio. La lucha de la apropiación de este genera un sentido de pertenencia y participación que se atiborra una y otra vez de ideologías, múltiples sensorialidades, materialidades e iconicidades emblemáticas del movimiento, como la imagen del perro Negro Matapacos y las banderas chilenas enlutadas. La ruptura con la rutina cotidiana se produce desde el despliegue del espacio escénico que emerge en las intervenciones urbanas en que se mezclan observantes y participantes en un campo expandido de teatralidad (Diéguez 2008). Se produce una densidad ideológica, en una tensión entre sociedad y Estado en que la calle se ha reivindicado como el espacio de la política y del ejercicio de la ciudadanía, provocando una presencia constante en el espacio público para reclamarlo, en una resistencia recurrente como el emblema de la disconformidad.



Fotografía de Ximena Gallardo Saint-Jean, tomada el 8 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.



Fotografía de María José Delpiano K., tomada el 4 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.



Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 6 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

A la protesta, a las congregaciones masivas, a las performatividades en la calle, las fuerzas del Estado las enfrentan desde su propia escenificación, encarnadas en cuerpos enfundados en uniformes con elementos de protección y que portan elementos disuasivos para el uso de la fuerza y la violencia. La acción en bloque les otorga anonimato, se despliegan como grupos homogéneos a disuadir a quienes se vuelcan a las calles. Sus vestimentas, formaciones y despliegues se presentan también como una oposición simbólica al comportamiento de los grupos de manifestantes. Policías y militares se posicionan como grupos estáticos, silenciosos, inexpresivos que delimitan el avance, al tiempo que utilizan gases que transforman la atmósfera y se mezclan con el humo de las barricadas, mientras el sonido de los disparos de lacrimógenas y balines compite con los de la manifestación que se propagan por las calles. Los piquetes de las fuerzas de orden despliegan también su puesta en escena, en una teatralidad de contención y represión que disputa el espacio público, reafirmando la politicidad del espacio urbano y por qué el copiamiento de los hitos como la Plaza Baquedano no es solo operativo: es una estrategia discursiva del poder.

En un punto, las calles se vacían, pero los testimonios visuales quedan y vuelven como espectros a ellas, se ocupan y se reocupan una y otra vez. Las consignas en las paredes son también las de los carteles, cuerpos pintados y gritos: “Era pena, era rabia”, “Amiga, yo te creo”, “Que Chile decida”. Los muros entregan un reporte gráfico de la ocupación del espacio como estrategia social y política de representación que, a su vez, se vuelve representación de las acciones callejeras de los actos de disidencia contra la autoridad, así como de los ojos perdidos, recopilados en imágenes que surgen una y otra vez.



Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 6 de diciembre de 2020 en Santiago de Chile.

La disputa por la calle, los gases lacrimógenos indiscriminados, el miedo a ser reconocidos por las repercusiones legales y, en algunos casos, sociales, lleva a que las corporalidades se resguarden, con máscaras antigases cuando es posible y con capuchas. Pero se puede apreciar que estas son más que un elemento de protección de los cuerpos y de las identidades; son también una posición política de resistencia, de oposición a la fuerza policial y a la criminalización del uso de las capuchas; al mismo tiempo, son un elemento de identificación como parte de las fuerzas de protesta, ya sea en la reacción explícita ante la policía, como parte de un colectivo, o como una/o más en la muchedumbre que se toma la calle. En muchos casos se trata de un elemento elaborado en que, al hacer desaparecer el rostro, se exhibe una propuesta visual que es parte de la teatralidad como acción micropolítica, al provocar un distanciamiento de la teatralidad social preestablecida para instalar un espacio de inestabilidad que permite visibilizar las disidencias, una teatralidad liminal como la escenificación de los deseos colectivos que trastocan el orden social (Diéguez 2009) y rompen con la pretensión de neutralidad de lo público, de lo rutinario. La capucha ya no es solamente una polera o un pasamontañas sobre el rostro. Es un elemento del vestuario de las y los manifestantes, que se despliega llamativa y en muchos casos decorada, se elabora para ser vista, para alterar las coordenadas de reconocimiento, para alzarse como fuerza disruptiva.



Fotografía de Patricio Rodríguez-Plaza, tomada el 8 de diciembre de 2019 en Santiago de Chile.

Las imágenes en los muros incitan a la permanencia en las calles, son huellas y telones frágiles y efímeros para las acciones posteriores. Son tantos y hay tantas expresiones diferentes que las escenas en papel se registran para hacerlas perdurar y circular. Las voces de la calle que han quedado fuera de los escenarios políticos buscan estrategias para ser escuchadas. Desde la consigna y la representación la propuesta visual recoge la heterogeneidad de demandas y manifestantes: desde el sentido de comunidad, del encuentro desde la diversidad, de un llamado colectivo. Desde zonas de luz y sombra la imagen busca hablarnos desde la idea de todos y todas, de los problemas que atraviesan a los grupos sociales haciéndolos uno en las calles. Las dimensiones simbólicas propias de lo urbano se complejizan en las visualidades que reinventan y resignifican los espacios cotidianos (Niño 2003).



Fotografía de Constanza Artigas, tomada el 8 de marzo de 2020 en Santiago de Chile.

El agenciamiento de los cuerpos es el corazón de las manifestaciones. Son estos los que, en sus acciones en un espacio y tiempo, desarrollan una teatralidad como expresión y encuentro con otros, como acto de resistencia. En este caso, es el encuentro con otras, es la marcha del Día Internacional de la Mujer, cada vez más grande y con mayor presencia mediática, para dejar atrás los regalos delicados y melosos como analogías de lo femenino, para salir a la calle empoderadas como agentes sociales y políticos a reclamar nuestro lugar como sujetas emancipadas de los roles patriarcales, para construir desde nuestras perspectivas las estéticas y acciones en las que nos veamos identificadas.

Las indumentarias dan cuenta de una colectividad, de una estética discursiva que se enuncia desde la teatralidad de los cuerpos (Sánchez 2015), del accionar como acto político, en prácticas socioestéticas de restauración simbólica (Diéguez 2009), de autorrepresentación. Las capuchas las visibilizan como grupo, como cuerpos comprometidos, como una fuerza conjunta que se despliega en comunidad, en sororidad. Sus acciones, sus voces, sus visualidades se entretajan con las niñas indefensas que fuimos, por la mujer que somos diciendo basta y por el futuro de cada niña y mujer, para despojarlas del miedo, para convertir en realidad los anhelos de terminar con la violencia patriarcal.



Fotografía de Ximena Gallardo Saint-Jean, tomada el 8 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.

Desde un juego silábico la actitud del cuerpo femenino es una declaración de independencia, de emancipación, de construcción como individuos y no como objetos ni como cuerpos sometidos a la autoridad. El texto enfrenta los discursos patriarcales y el rol policial, en un acto de resistencia gráfica que es una doble posición negativa. La imagen en papel ilustra una posición performática de fuerza y determinación con el cuerpo como protagonista en que se sitúa dando la espalda a aquello que rechaza, al mismo tiempo que el giro en un énfasis gestual visibiliza el pañuelo rojo que la hace parte de la multitud encapuchada que transita por el lugar. El mensaje potente y directo se reafirma desde la expresividad de la mirada de la protagonista de esta escena plasmada en la pared, la que parece interpelarnos como si cobrara vida, tal vez porque es el reflejo de muchas miradas y voces de cuerpos que reclaman su libertad de acción.



Fotografía de Constanza Artigas, tomada el 8 de marzo de 2020 en Santiago de Chile.

La confrontación simbólica desde los registros fotográficos de experiencias performáticas y las ilustraciones con discursos antagónicos construyen simbólicamente el escenario en que los cuerpos se disputan el espacio público. En su ocupación son portadores de mensajes y de procesos de identificación colectiva. La parodia a las figuras de poder es un simulacro, entendido como acto subversivo (Deleuze 1989), ante el que la imagen de la performance creada por el colectivo Lastesis se impone como contraparte a los personajes sometidos a la sorna. El gesto con el brazo extendido y apuntando al espectador cuando se recita "El violador eres tú" se volvió reconocible a nivel mundial, con la apropiación de la intervención por diversos grupos de mujeres; la convocatoria inicial se extendió como un rizoma (Deleuze y Guattari 1992), transformándose y multiplicándose. Las expresiones colectivas en la pared las vuelven a situar empoderadas para denunciar al "Estado opresor" que las acompaña caricaturizado y ridiculizado.

Entre medio de la manifestación espontánea aparecen acciones performáticas de distinta índole; algunas se plantean como experiencias fluidas que se entremezclan con los asistentes y abren la posibilidad de involucramiento activo. En otras expresiones las distinciones entre actoras/es y espectadoras/es son claras, separando el lugar de la representación. De modo que la teatralidad social convive con las escenificaciones preparadas por diversos colectivos o grupos organizados que se despliegan en medio de la multitud.

El camión escenario muestra publicidad por el Sí que representaba la opción de la continuidad de la dictadura militar en el plebiscito de 1988 y de la campaña de Hernán Büchi, candidato de la derecha para el primer gobierno democrático tras el triunfo del No. La escena parece amplificar y recordar lo absurdo de la idea de volverse gobierno democrático desde la misma vertiente de la Dictadura. Esto refuerza aún más la propuesta completa que parodia los discursos oficiales de la Concertación (conglomerado de partidos de centroizquierda que gobernó entre 1990 y 2010) y el despliegue performático que conlleva lo macropolítico en sus actos y discursos de Estado. A lo que se suma la crítica de ser herencia de la Dictadura a los gobiernos de Patricio Aylwin (1990-1994) y Ricardo Lagos (2000-2006), el primero por su discurso de cambio “en la medida de lo posible” y el segundo por la privatización de diversos servicios esenciales y la creación del Crédito con Aval del Estado (CAE) para la educación superior. Fueron gobiernos que surgieron como oposición al régimen de Augusto Pinochet y su herencia y, sin embargo, en retrospectiva, se les cuestiona por los avances del neoliberalismo y la permanencia de la Constitución de 1980. Sobre el escenario predominan los cuerpos femeniles que enfatizan la contradicción y la crítica. La teatralidad se posiciona como una estrategia micropolítica de desarticulación de la idea de oposición y de cambio que debían encarnar los gobiernos de democracia. El paso de los años con la perdurabilidad de la Constitución nacida en y heredera de la Dictadura, creada para no poder modificarse, provoca el rechazo hacia oposiciones que a fines de 2019, en un sentimiento de límite respecto de las precariedades sociales, ya no lo parecen tanto.



Fotografía de María José Delpiano K., tomada el 4 de noviembre de 2019 en Santiago de Chile.

El muro del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) se convirtió en una instalación colectiva y rizomática en que diversos objetos, mensajes, afiches, rayados y grafitis se propagaron por su extensión como una franja texturada y colorida para observar, leer, alimentar y registrar. El entramado constitutivo de la estructura metálica enfatiza la proliferación como un tejido ciudadano que se organiza como homenaje a las manifestaciones, y como protesta contra la represión y memoria de quienes han perdido la vida en enfrentamientos con la autoridad. En la suma de las expresiones ciudadanas se puede vislumbrar una conciencia revolucionaria que lleva a la alteración del relato histórico como una continuidad (Benjamin 1971), lo que se concentra en este muro. Se trata de una representación sumativa y anónima que da cuenta de las materialidades de la teatralidad social del estallido.

En el encuadre de un fragmento los elementos capturados se relacionan en distintas capas de relaciones, sin tener la certeza de si es un encuentro casual de elementos o si hay un componente de edición entre las diversas colaboraciones. Las camisas y corbatas cuelgan sobre el texto que complementa la idea de ladrones de cuello y corbata, expresión que enfatiza que hay un tipo de delincuencia ante la que no se hace la debida justicia. Estas ropas están manchadas, la pintura a modo de sangre abre la interrogante: ¿cargan con la sangre de las víctimas de las manifestaciones o es un anhelo violento de retribución? Los objetos quedan expuestos a la interpretación subjetiva. El collage urbano se complementa con los rostros de Sebastián Piñera; de la entonces ministra de Educación, Marcela Cubillos (cuya agenda se caracterizó por la campaña Aula Segura que criminalizaba las tomas estudiantiles y por su intento de derogar el Sistema de Admisión Escolar [SAE] en pos de la selección por mérito de los estudiantes por parte de los colegios) y del senador Juan Pablo Letelier, cuestionado por actos de corrupción. Todos con un ojo ensangrentado en alusión a las víctimas de trauma ocular. Además, se suma una imagen de Piñera enmarcada con el texto "pin 1, pin 2, pin 3, pin 4, pin 5, pin 6, pin 7", juego de palabras que se interrumpe antes del "pin 8", forma coloquial de mencionar a Pinochet. Adicionalmente, desde el rostro de Piñera sobresale un elemento fálico que recuerda la expresión "pico en el ojo", usada para referirse a un engaño y que, en el contexto de los traumas oculares que son minimizados por las autoridades, se vuelve una interpelación mucho más potente. Este cuadro es pequeño y hay que acercarse para comprenderlo, lo que enfatiza aún más la ironía de la imagen, que te embauca y te hace parte del juego.



Fotografías de Patricio Rodríguez-Plaza, tomadas el 24 de febrero de 2020 en Santiago de Chile.

El beso es un gesto potente e íntimo que en medio de las manifestaciones impacta por el contraste con el contexto de algarabía y violencia. En el acto de besar hay una detención del ímpetu colectivo para concentrarse en la intensidad de un encuentro cuerpo a cuerpo en un gesto afectivo. La imagen en el muro es una apropiación del gesto performático de la pareja encapuchada que fue fotografiada y ampliamente difundida, al ser elegida por *The Guardian* como una de las mejores imágenes de 2019. En el registro original se puede ver el beso con el incendio de las escaleras de la estación de Metro Baquedano de fondo, intensificando el contraste y el momento suspendido en esta acción. Desde allí la imagen se edita para volverse un *paste up* que conjuga lo percibido con los espacios de la representación, ambos aspectos son parte del espacio social (Lefebvre 2013). Es una acción que se levanta como mensaje de disidencia en el que la teatralidad social se evidencia como acto de resistencia, reforzado por las capuchas como parte de los íconos de las protestas callejeras. Las performatividades en las manifestaciones configuran espacios de teatralidad desde los que las corporalidades y sus registros son la principal consigna y arma de lucha. Es en el encuentro que se despliega una potencia inesperada e impredecible de ocupaciones que visibilizan la politicidad del espacio público, allí se desarrollan las fugas micropolíticas que logran permear los constructos sociales preestablecidos, suspendiendo la rutina para que las proclamas sean carne y voz.



Fotografía de Amapola Cortés Baeza, tomada en 2020 en Santiago de Chile.

Obras citadas

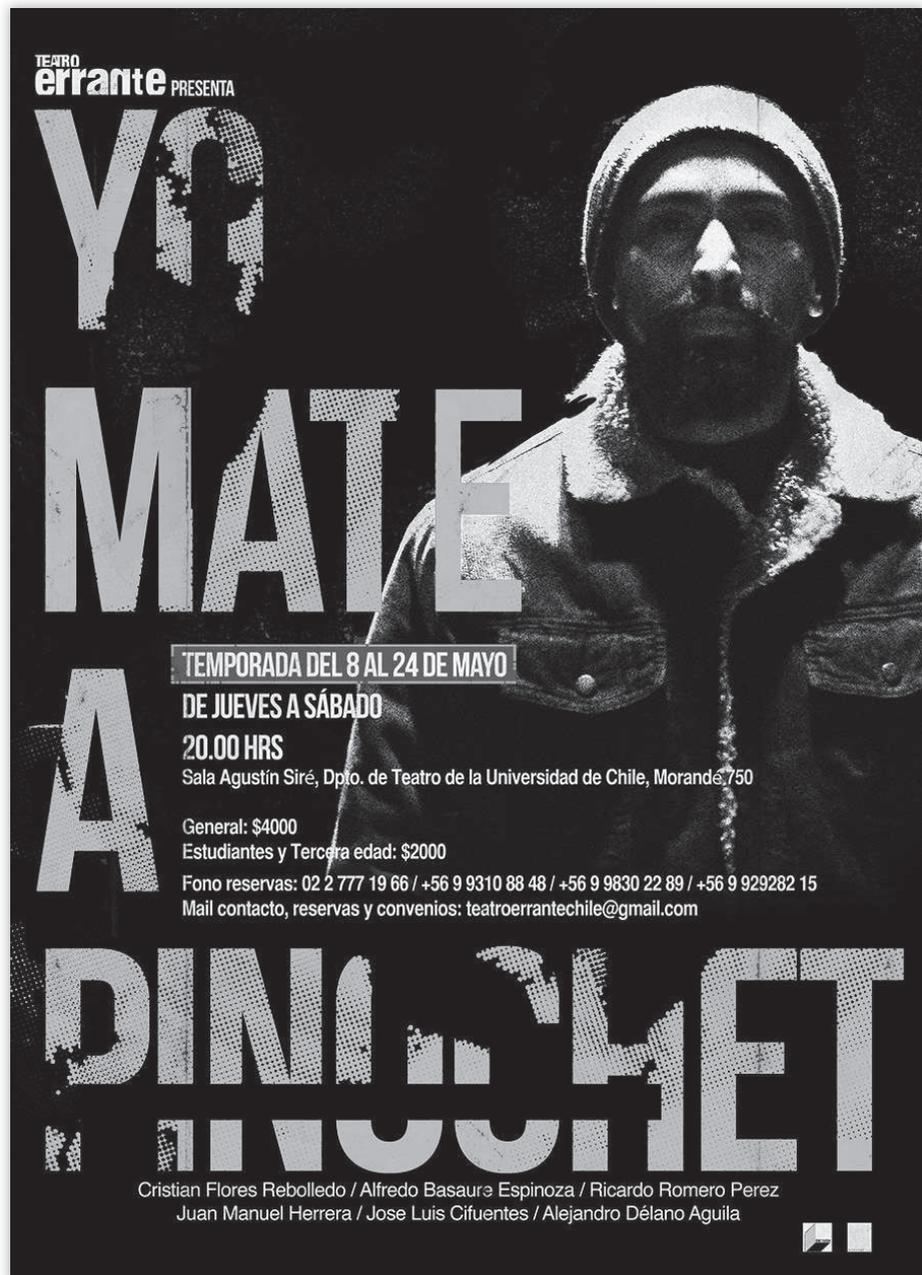
- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Angelus Nova*. Barcelona: Edhasa, 1971. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 1996. Impreso.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 5ª edición. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.
- . *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Diéguez, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas". *Archivo ARTEA*. 2009. Recurso electrónico. 30 de noviembre de 2021.
- . "Escenarios y teatralidades de la memoria". *Archivo ARTEA*. 2008. Recurso electrónico. 30 de noviembre de 2021.
- Foucault, Michel. "El ojo del poder". *El Panóptico*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979. Impreso.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades, 2017. Recurso electrónico. 2 de noviembre de 2021.
- Lamizet, Bernard. "Semiótica del espacio y mediación". *Tópicos del Seminario 24* (2010): 153-168. Recurso electrónico. 15 de octubre de 2021.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013. Impreso.
- Niño, Raúl. *Indicadores estéticos de cultura urbana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006. Impreso.
- Sánchez, José A. "Teatralidad y disidencia". Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Recurso electrónico. 10 de octubre de 2021.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia mutidisciplinaria", *Revista Gestos 21* (1996): 7-15. Recurso electrónico. 10 de octubre de 2021.

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO TEATRAL

Yo maté a Pinochet

De Cristian Flores Rebolledo



TEATRO **errante** PRESENTA

YO MATE A PINOCHET

TEMPORADA DEL 8 AL 24 DE MAYO
DE JUEVES A SÁBADO
20.00 HRS
Sala Agustín Siré, Dpto. de Teatro de la Universidad de Chile, Morandé, 750

General: \$4000
Estudiantes y Tercera edad: \$2000
Fono reservas: 02 2 777 19 66 / +56 9 9310 88 48 / +56 9 9830 22 89 / +56 9 929282 15
Mail contacto, reservas y convenios: teatroerrantechile@gmail.com

Cristian Flores Rebolledo / Alfredo Basaura Espinoza / Ricardo Romero Perez
Juan Manuel Herrera / Jose Luis Cifuentes / Alejandro Délano Águila



Diseño de afiche: Alejandro Délano Águila. Fotografía: Ricardo Romero Pérez.

YO MATÉ A PINOCHET

Un hombre en un espacio, entra con una bicicleta pinchada, una radio en la que suena un tango y una mochila con una caja de herramientas dentro. Se detiene porque siente que lo persiguen, avanza y se detiene un par de veces.

Sí, yo maté al Pinoché... yo lo maté... ¿Acaso piensan que se murió solo ese viejo chuchusumare? ¿Ese perro culiao asqueroso? Fue hace hartos años, el 97, no había otra forma, era preciso, no se podía esperar más (*sarcástico*) "muerta la perra se acaba la leva" (*Pausa*).

Se quedaron en silencio un rato, los descoloqué, no lo podían creen, y yo me cagué de la risa por la cara que pusieron... ¿Acaso lo mataste tú, Pablito? Pero se quedó en silencio, como si lo que le preguntaba era algo absurdo ¿Lo mató Ud., Sofía? Y se cagó de la risa, y me miró de un modo tal que... No pues, ninguno de ustedes dos... Se notaba que no habían podido hacerlo, que fracasaron en el intento o que quizás jamás lo intentaron.... Lo complejo no fue el hecho de declarar que yo soy el asesino del Pinoché, sino terminar con la mentira que habían creído en estos años... Yo lo confesé antes, pero nadie me creyó, ven que como soy el típico chico añiaño... Luego no insistí porque quise ver hasta dónde llegaba todo esto, hasta qué punto uno puede vivir engañado y hasta qué punto yo era capaz de contener este secreto. Además no quería que pensarán que estaba loco... Las pistas estaban ahí mismo, bastaba solo atar los cabos... Porque el Pinoché después del año 97 no era el Pinoché de la dictadura, no era el Pinoché de los pinocheques, no era el Pinoché que el 91 acuarteló al ejército completo como modo de presión y lo mismo después el 93 en el boinazo... ¿se acuerdan que el Pato Aylwin murió pollo? Y un año después ¿se acuerdan? Frei ¿por razones de Estado? Más bien de puro cagao de miedo el narigón culiao decidió tirarle tierra encima al caso... ¿Por qué? Porque ese era el verdadero, el poderoso Pinoché. En cambio el de la aparición en un programa de televisión irrelevante "Noches de Bomba", irónico además (*se ríe*). Después el que se retiró de la comandancia en jefe del ejército porque lo decía la Constitución, pero pudo no haberse provocado si él hacía lo que quería. Después su nombramiento constitucional como senador vitalicio, pero que en rigor casi no participó del parlamento, fue a puro calentar la silla... Después lo tomaron preso en una clínica en Londres y todo queda en nada... El gobierno chileno hizo de todo para traerlo de vuelta y el muy maricón, que se supone que estaba enfermo, llegó caminando... Y acá todos los juicios quedan en nada, le quitan el fuero, que se lo dan, que estaba loco, que no estaba loco. Después una entrevista que hace en Miami y, de nuevo, le quitan el fuero, se lo dan, que estaba loco, que no estaba loco. Después las cuentas del Riggs, el tráfico de armas, la cocaína, el enriquecimiento ilícito... Que era ladrón, que no era ladrón, y todo y nada ¿Por qué?... Porque ese no era Pinoché, no era ese viejo culiao asqueroso. Porque yo lo maté el noventa y siete. Quizás era de verdad ese de las cuentas... Daniel López o no sé quién, pero el del Golpe y el de la silla de ruedas no eran la misma persona, pero era uno igual a él... ¡su doble!... ¡Putá que estaba bien pensado! ¡Una conspiración que mantuviera su imagen viva! ¡Si era algo simbólico...! Obvio, obvio que después que lo maté, el doble del Pinoché debía aparecer en la

tele, aunque fuera en el programa más estúpido, pa' no generar duda y de pasadita molestar a su verdugo. Obvio que los milicos no iban a dejar que un extraño se hiciera cargo de la comandancia de un ejército, obvio que ese extraño no podía ejercer como senador, obvio que el gobierno no permitiría que un extraño, el doble o el triple, ¡ah! o no sé cuántos de Pinoché fuera enjuiciado, porque no estaba permitido tocar esa imagen, ese símbolo, y porque obvio que ese extraño no se iba a hacer cargo de todas las cagás del dictador, ni cagando... y obvio... ¡ah! Y obvio todo lo demás... Se los dije, pero no me creyeron, prefieren creer la historia oficial, es más cómodo... (*pone una canción en su radio*).

No había pisado ese lugar como del 94... fui... no sé... porque me dieron ganas de ir, no sé. Justo antes andaba en la caminata cuando llevaban al cura Pierre pa' la catedral... ¡Qué güena imagen esa! Una multitud de gente caminando detrás del cortejo que se llevaba a unos de los de verdad, a uno de esos que cuesta encontrar hoy.

En la caminata había gritos.... "*compañero Pierre...*" gritaba un cabro en zancos poniéndole güeno con un megáfono... Y la multitud le respondía "...*presente...*" Y el cabro en zancoh poniéndole más güeno "*Juventud y Gloria*" y la gente "*La Victoria*". Y todos juntos "*Juventud y Gloria, La Victoria...*". Fue bonito encontrarse con las vecinas de la población, con unos compañeros de la básica, con unos cabros con los que jugaba a la pelota y con unas pololitas que tuve de chico... ¡buh! con harta gente... Con las Hermanitas de Jesús, que estaban viejitas ya pero me reconocieron al tiro, y me pidieron que fuera a tocar la guitarra en una misa que iban a hacer antes de que enterraran al Pierre... Yo aprendí a tocar la guitarra en la parroquia cuando cabro, era súper güen músico... me comprometí al tiro ¿cómo les iba a decir que no?... Pero no voy a ir... Hace años que no tomo una guitarra... No pude aguantarme el nudo en la garganta, se me llenaron los ojos de lágrimas, pero no lloré. Pensaba en cuántos más estarían igual que yo, y loh vi. Justo cuando el Cortejo pasó por el frente de un edificio en construcción, ahí arriba un obrero detuvo su trabajo, se sacó su casco, lah antiparras, fue hacia la orilla y se despidió meneando sus brazos. Y sus demás compañeros se sumaron, y todos levantaron sus cascos, sus poleras y se despidieron al borde del edificio, 20 pisos pa arriba, los obreros homenajearon al curita... Yo les saqué una foto.

Fue como si el tiempo se hubiera detenido, fue como haber retrocedido 30 años... parecía que todo eso de treinta años atrás estaba vivo, era una imagen bonita, era una multitud de gente caminando, tratando de levantar literalmente un muerto, de revivirlo. Era como si no pudieran vivir sin ese mito de su revolución de los ochenta... ¡Aonde! ¡Si ellos nunca pudieron pitiarse al viejo reculiao hijo de puta, y se quedaron felices con su plebiscito por el No! No poh, en ese tiempo y después, había que pitiarse hueones nomah, porque ya no servía esa linda revolución de la empanada y el vino tinto, porque ya nos habían cagado con eso antes... y porque todos sabíamos lo que iba a pasar después si no corría bala (*da vuelta el cassette*).

De ahí se me pinchó la bici. Yo seguí caminando y como sin querer llegué al lugar, al bar de don Vitoco. Tenía la misma máscara de siempre, seguía siendo la verdulería más surtida que

jamás vi. Nadie en aquellos años se podía ni imaginar que allí atrás había un bar de verdad, un clandestino. Yo estoy seguro que muy pocos sabían, sino no estaría vivo pa' contarlo. Tenía la misma contraseña, pero ahora estaba atendido por una joven, la Claudita, igualita a don Vito-co... Cuando entré estaba sonando el mismo tocadisco, impecable, habían los mismos muebles, los mismos pisos, las mismas botellas de licor antiguas llenas de té pa' adornar la barra... ¡Ese lugar estaba igualito!... ¡Putá, me sentí como el cabro chico de esos años! En un momento me quedé solo y me puse a mirar el lugar un rato, así, en silencio... Después saqué una pilsen de la máquina, un vaso, me serví, y me mandé un salú. Un salú en décimas que aprendí de un amigo poeta el Omar, decía... "Un salú por loh finaoh/meno el mario e` Lucía/ que no merecía un día/ en el mundo haber estao/Salu por loh asesinaoh/por loh con y sin cortejo/por loh jóveneh y loh viejoh/ que ya estiraron la pata/como el garganta e`lata/que murió jugando el tejo. Hoy loh muerto recordemoh/feoh, bonitoh, curaoh/gordoh, flacoh, pelaoh/a loh que hechamoh demonoh/a loh maloh y loh güenoh/al cojo Piña y al Manco/al que duerme en cajón blanco/y al que el tambor le ha fallao/que al patio de lo callaoh/ni Ud. Ni yo me le arranco... (*aplaude*).

¡Qué guën brindis ese de mi amigo!... Cuando terminé me mandé el vaso al seco. Después entró la Claudita y me echó la media anañá. Qué, qué ¿Por qué saqué la pilsen sin permiso? Qué... Qué... ¿Por qué... no la esperé pa' pedírsela a ella? Qué... Qué... Qué ¿Por qué me atendía solo? Qué. ¿Qué me creía? Yo le dije —si don Víctor no tiene problema que uno se atiende solo, si uno es de confianza, uno ha sido cliente habitual muchos años...— Se fue en el manso rollo. Me dijo —Que estaba bien, pero que así no funcionaban las cosas ahora, que me fuera a sentar, que ella me iba a servir, que su papito ya no era el que atendía... porque su papito hace tiempo había fallecido— (*pausa*) Chucha... Qué iba a saber yo que don Vitoco había fallecido... Le pedí disculpas, me fui a sentar, ella me trajo la pilsen... Después en la mesa yo pensaba que en verdad la chicoca no se parecía en nada a su taita. El viejito era super piola y ella era super pará... Desubicado yo también... Taba clarito que tenía el carácter fuerte, me hizo recordar a mis amigas del Lautaro.

(*Se escucha la canción "Comandante Che Guevara"*) ¡Putá que me gusta este tema!... Llegó un cabro al lugar, traía una guitarra, yo le dije que se tocara esa canción, el chicoco me dijo que no la conocía... Pero qué tonto yo. Yo no lo había reconocido a él, si era el José poh, el hijo de mi amigo, el finaoh Gato... Mi compare Gatito (*se ríe. Silencio*) Uds. no me van a creer cómo falleció mi compare Gatito (*se ríe*). Fue en el 93, el 21 Octubre, en la conocida, pero no muy recordada, masacre de Apoquindo. Ahí un grupo de cuatro compañeros y una compañera, el Gatito, el Yuri, el Ale, el Alvarito y la Orianita, hicieron una recuperación de dinero en el Banco O'higgins, en el ultra protegido barrio de Las Condes, ahí, lamentablemente se echaron a un guardia. Salieron arrancando en un taxi como con cuatro millones de pesos y chocaron con un árbol. Después, como pudieron, se subieron a una liebre, la intercomunal 24 C, nunca, nunca me voy a olvidar. Los interceptaron los pacos y comenzó una batalla. Los pacos disparaban contra la micro con gente arriba, y mis compas se defendían, y se echaron a uno de esos perros. Después llegó hasta un helicóptero... Ya cuando la cosa era evidente, nada se podía hacer, era imposible librar, ellos comunicaron al chofer que se rendían para evitar la masacre. El chofer sacó un pañuelo blanco

para dar esa señal, y mis compas arrojaron sus armas de vida por la ventana y la puerta de la liebre... Se subieron los pacos, y ahí dentro acribillaron a todo lo que se movía... El Gatito, el Ale y el Yuri murieron, la Orianita y Alvarito fueron torturados en la calle. También murieron tres pasajeros... De uno no me acuerdo, el otro era un joven, como de ventitanto... Y la otra, la otra era una joven... casi una niña... El peso de su muerte es enorme, no saben cuánto. Cada uno de ellos se fue alegre eso sí, dispuestos y muy claritos a su último combate, vivieron muy intensamente sus vidas, haciendo lo que querían hacer.

Ven, entonces ¿cómo no iba a pitearme a ese viejo chuchumare hijo de puta del Pinoché? Nunca me voy a olvidar de la sensación en mis manos cuando lo agarré de espalda frente al espejo, le pegué su puntiá y le pasé el corvo por su cogote... ¡Cómo le chorriea el ñache al chanco culiao!

Cuando reconocí al José le invité a una Pilsen, le dije que yo le podía enseñar la canción... — *Después tío*— me dijo y se fue pa la barra... Yo sé que él se sabía el tema... Ni el músico más fulero no se sabe esa canción... Es que él es muy joven... Ni pariente como cuando uno era un cabro, uno andaba metido en todas y las queríamos hacer todas... En la parroquia, en la junta de vecinos, haciendo murales, colonia urbanas, tocando en las peñas. En las protestas, si había que cortar la luz, nosotros les tirábamos las cadenas a los postes, a los transformadores, se escuchaba la explosión. Y después, con los vecinos, quemando todo lo que sirviera de combustible, somieres, neumáticos, muebles viejos, palos, de todo. Y después en la esquina todos compartiendo, los cabros chicos, los viejos y las viejas. Ya cuando éramos más grande hacíamos y sentíamos mucho más, más balazos, más explosiones, más olor a lacrimógena, y pa' mentolatum, y el limón, y las velas... Y los que se iban a acostar temprano tenían que tener cuidado en apagarla, porque si se quedaban dormidos, con las velas prendidas, se les podía quemar la casa. Pa' qué les voy a decir que yo era de los últimos en acostarme. En ese tiempo tiraba mis piedras también, o si había que ir a hacer una recuperación a las tiendas Bata o las Hush Puppies, allá hacíamos un espectáculo súper vistoso y bien organizado pa' que la gente nos conociera... Una vez nos dijeron que teníamos que organizar la llegada de un camión con pollo que se había recuperado. Nos juntamos pa' hacer el cruce, a la hora y en el punto indicao como cinco cabros. Cuando llegamos, había una cuca, una patrulla... ¡Chucha! No sabíamos qué hacer, si enfrentarnos o si irnos. Pero iba a llegar el camión y los compañeros que aunque no los conocíamos, no se podían quedar solos y no se podían perder lo pollos... pero la cuca se fue y atrás llegó el camión... Había que hacerla corta, se llamó a los vecinos, se tiraron sus panfletos, se dijeron sus consigna, abrimos el camión... ¡Chucha! Quedó la mansa cagaita... Salieron volando todos los pollos. Nosotros pensábamos que los pollos venían faenados poh, pero estaban vivos... Y después todos tratando de agarrar los pollos, por aquí por allá, por el suelo, la plumas volaban... Y cuando las viejas los agarraban, se los llevaban de las patah y todos cagao de la risa, pero urgíos porque había que hacerla corta... Es que la violencia estaba naturalizada en nosotros, era como estar de una fiesta, todos participábamos... Saben de lo único que no la queríamos hacer era de paco o milico. En verdad, cuando chico sí. Mis viejitos me disfrazaban de milico y a mí me gustaba, (*riendo*) era lo único que imaginaba ser, milico...

La mayoría de los cabros chicos o casi todos querían ser pacos o milicos, otros también querían ser carpinteros, gáfiter, futbolistas, pero otros querían ser abogado o doctores. Esos eran los más motivados, pero en esa época uno los agarraba pa'l webeo porque creíamos que eran medio aweonaos ¿¿Cómo iban a querer ser abogados o doctores!?!... Bueno, después, con el tiempo, ahora, yo creo que esos estaban bien. Soñar es algo importante ¿Cómo uno va a poder ser o hacer algo mejor si ni siquiera lo puede soñar o imaginar? ¿Pa' qué va a vivir uno si algo no lo moviliza? ¿Qué sentido tendría?

De todo eso me acordé cuando el chicoco se fue pa' la barra. Yo me lo quedé mirando ahí y seguí tarareando la canción... Y un socio que estaba por ahí, en la otra mesa, le reconoció la melodía al tiro, y con él nos pusimos a cantarla, y nos acordamos del finao Juan Carlos, el músico que había antes en el bar de don Vitoco. Sin mentirles, ese weón del Juan Carlos, se sabía más de mil canciones, parecía rocola, y la que no se sabía uno se la tarareaba y la sacaba de una... Le decíamos "El Pareció", por la cueca los Parecidos, esa del Roberto Parra (*la tararea... Silencio*) ¡Chucha, se me olvidó la letra! ... (*silencio*) Ahora que me pongo a pensar, se están muriendo todos... Ha pasado el tiempo ah... Yo ante tenía buena memoria...

Íbamos embalados conversando con el socio, estábamos prendidos, a medio filo, yo me puse a hablarle de política, de algunos conceptos de seguridad, del clandestinaje, del manto, de la leyenda, del chequeo, contra chequeo, enmascaramiento, compartimentación, etc., etc. Se me estaba soltando la lengua más de lo debido cuando... Cuando llegó la Sofía... —¿Te acuerdas de mí?— Me preguntó y me miró, —No— le dije yo... Y me fui a sentar colorado, rojo como manzana...

Cuando yo todavía era jovencito, cuando acababa de entrar en pleno ardor, me acuerdo que ella se enamoró de mí por admiración a mi arte... Graciosa, alta, medio patuleca, joven, pura y resplandeciente como una aurora de verano era ella... bajo la mirada de sus ojitos negros, bajo su sonrisita divina no había noche que se resistiera... Cariño, suavidad, brillo de la juventud... Embriagados, felices, caíamos de rodillas, pidiendo la dicha y disfrutando el sexo nuestro... Aquella vez, ella estaba hermosa, más que siempre, y me miraba de un modo tal que ni siquiera muerto podré olvidar... Pero ella, ella me dijo ese día, tiempo después de la muerte de unos compañeros— "¡Vámonos! ¡Dejemos esta guerra!..."— Lo recuerdo... Ella me planteó que esa no era mi naturaleza, que era obvio por lo culpable que me sentí por la muerte de esa niñita en la micro, que yo era muy sensible para eso, que yo era incapaz de matar, que esto se estaba poniendo cada vez más violento, que mi rol era ponerle arte y música a la causa, que todo aportaba. Yo no podía soportar que ella me dijera eso. Una cosa era la culpa, otra cosa era mi música, mi sensibilidad, pero otra cosa más importante era nuestra revolución... Yo debía trabajar esa noche, tenía que ir a tocar a una peña, estaba comprometido... La dejé sola, no fui a tocar, nunca más toqué, nunca más la volví a ver... Y nunca más volví a ser un Lautaro. (*Silencio*) Hay un motivo que me avala no haberla seguido, de no haber aceptado, siempre me aferré a ese motivo y lo defendí porque calma mi ansiedad, aunque yo haya dejado la organización... Desde el principio acepté las fantasías y los temores de esta clase que jamás dudé en llamar mía, me

di cuenta de que toda esa imagen idílica y linda del barrio, del cabro chico jugando con tierra, con la ropa rota, con los chuteadores para ir al colegio, porque no tenía otros zapatos o estaban rotos. Que la casita de madera acogedora, que el piso húmedo, que el brasero, que la olla común... Me di cuenta que todo eso hermoso, porque era hermoso, era el resultado de una fisura social; bajo eso hermoso había un quiebre, una fragilidad desde donde nacía un impulso de ser otra cosa, que en mi caso era el deseo de ser un romántico, un rebelde. Yo no lo elegí, porque la rabia no elige ni su voz, ni su mundo, ni su protesta, ni su modo de manifestarla; me estaba asignado desde antes de que yo naciera, atándome a cierto dolor de perfil inconfundible... En mí ese dolor se me dio desde que fui niño como un orientador... Era mi utopía.

¿Quizás me debí quedar con ella? ¿Quizás debí haber abandonado esta guerra...? (*Rabioso*) Y me entró ese pensamiento que siempre aparece cuando se abre esta herida... En alguna parte de mí sentí que se me abrían los ojos, pensé que no existía tal arte sagrado romántico, sagrado y rebelde, que todo es delirio y engaño, que soy un payaso, un esclavo, un juguete del ocio... Porque hoy día se protesta o se compra, con un par de monedas, un *souvenir* de una imagen revolucionaria, pero esa imagen sigue siendo lejana, como una figura de barro o de greda, como un adorno. La quieren por vanidad, pero nunca se rebajarán al punto de perder algo por eso. Yo perdí algo bonito por eso, perdí esa mirada... Dan ganas de dejar de creer en aplausos, en entusiasmos, pero me aferro a mi motivo, a ese de mi ADN. (*Sorpresivamente suena una grabación de él mismo en la radio*)

Grabación: “Yo estaba en un restorán. Había terminado una reunión con el dueño porque me quería contratar pa’ que tocara un par de días a la hora de almuerzo. Alguien le habló de mí, que tocaba temas del recuerdo, pero yo hace tiempo que no pescaba la guitarra... fui igual nomás porque tenía poca pega, necesitaba las moneas... después el dueño me invitó a comer, se rajó el viejito con un vinito y un buen platito de comida. Me estaba haciendo la pata porque pagaba poco. Estaba rica la comida pero no la pude seguir disfrutando, entraron unos pacos y otros weones de civil, revisaron el baño y todos los rincones, todos los que estábamos en el local quedamos pa dentro, yo me perseguí de una... yo ya no era Lautaro, pero un combatiente, para bien o para mal, nunca lo deja de ser un combatiente... estaba seguro de que me buscaban a mí... con todas las veces que caché que me seguían, con todas las veces que había esquivado y perdido a los weones, las veces que me apretaron y amenazaron, cualquier cosa que se movía medio raro era pa’ mí el enemigo... Quedé...”

(*Detiene la cinta, y continúa él con el relato*).

Quedé helao cuando los vi. Pero después que revisaron el lugar salieron. Yo dejé mi plato de comida a medio terminar y me fui a esconder a la cocina, pregunté por el baño, y la gente me conectó por una puerta que daba directamente desde ahí. No sabía por dónde salir y me escondí en una de las cabinas de lo’ wáter. Tenía mi arma de vida conmigo por si había que usarla, y pasé ahí acurrucado sobre la taza un rato. De pronto, alguien entró al baño y se puso a mear. Yo abrí la puerta de la cabina que pesca justo por el costado de los urinarios, y lo primero que

veo es una tula, no era muy impresionante, pero tampoco era tan chica... No es que yo me haya interesado en esa tula, me fijé en eso porque estaba agachado, es lo primero que vi a esa altura. Era una tula normal, medio pálida, medio deslavá, le colgaba el pellejo tanto que hacía que el pichí saliera como cuando uno juega con la manguera. La mano que agarraba la tula era una mano pálida también, vieja, no era la mano de un trabajador. Cuando amplié mi mirada, vi un uniforme de militar, era elegante la wea, gris, con detalles rojos, dorados, lleno de medallas en el pecho, al lado del corazón... Era el Dictador, en frente mío y en desventaja moral. Yo no pensé nada cuando vi su cara, fue un acto instintivo, salí de la cabina, me acerqué, lo apunté con mi arma, el viejo reculiao se guardó la tula por la vergüenza porque no la tenía tan grande, se meó los pantalones, y se puso a llorar. Yo me cagué de la risa, pero por dentro, no podía perder el tiempo demostrándole todo lo que sentía teniéndolo así en ese momento. Le puse una patá en lo cocos al viejo rechuchesumare que no pudo sacar el resuello y no alcanzó a gritarle a sus perros guardianes. Le puse el fierro en la cabeza, lo desarmé, el viejo tenía un corbo. Lo hice mirarse al espejo con el fierro en la cabeza y el corbo en el cogote, le pegué una puntiá para humillarlo, eso me dio un poco de asco, y sin esperar más, lo degollé... ¡Cómo le chorreaba el ñiache al chanchoculiao...! Ahí no supe qué hacer... Había pasado un rato y de seguro ya estarían sospechando porque ese viejo no salía... Busqué un escape, había una ventana chica, no sé por qué no había salido antes por la ventana ¡Súper aweonao...! Pero ese error me entregó mi oportunidad... ahora podría ser peligroso quizás salir por ahí, por esa ventana... Me fui por la puerta que daba hacia la cocina. Me excusé de que quería despedirme del dueño y felicitar al maestro por el platito que me comí. Me devolví a mi mesa y recuperé mi guitarra, pero no sabía cómo salir. Estaba que me meaba ahí mismo, tenía pánico, hubiera sido un suicidio agarrarme a balazos, ponía en peligro a gente que no tenía nada que ver y además había botado la pistola y el corbo por el desagüe del baño... Estaba literalmente en pelota... Pasó el rato y se llenó de policías y de todo el aparato de defensa del dictador, no dejaron salir a nadie. Yo ya estaba asumiendo que estaba cagao. Estaba atento, veía y escuchaba hasta por los codos, transpiraba helado. Nos revisaron a todos por si teníamos armas, la cueíta... Y de repente, nos echaron cagando a todos del local... Me fui caminando, sentía que me seguían, no podía salir corriendo, tenía que hacerme el weón y tratar de perderlos nomáh. Nunca supe nada hasta unos días después. No aparecía nada en las noticias, no se corría ningún rumor, todo seguía como antes, menos yo, que me había escondido para que no me atraparan y estaba como tuna de borracho celebrando mi coraje en secreto. Qué impotencia me daba saber que había logrado lo que muchos querían, pero nadie se atrevió o no lo pudo concretar. Me daban ganas de hacer una declaración pública, así encapuchado, de hacer un video o una grabación de audio adjudicándome el atentado... Ser un héroe en secreto. Pero nunca lo pensé en serio, no era tan alumbrado, no me interesaba ser un héroe. Nunca fuimos, nunca fui diferente a mis vecinos, no fuimos, no fui de esa clase que se adjudica luchas pa' legitimarse, éramos una parte más del eslabón, solo queríamos estar presentes. En verdad, yo creo que ya habían pasado un par de semanas porque se me acabó el trago, la comida, los cigarros, tenía hambre y ansiedad, salí del lugar donde estaba escondido... De mi casa... Súper aweonao. Fui al almacén de la esquina a comprarme algo, la señora estaba viendo tele, estaba hablando Bombalet y decía que iba a entrevistar al viejo culiao. Yo no cachaba una, y le pregunté, a la señora, que de cuándo fue ese

programa “de ahora me dice” —“¿ahora cuándo?”—“Ahora mismo” — Casi me pongo a llorar. Como todavía estaba medio pasao y escondido, no quise decir nada y me fui. No entendía lo que pasaba, ¿habría sobrevivido el viejo? Imposible, si lo degollé. Tampoco tenía un parche en el cogote como para ocultar la herida, ¡No, no, no! Yo estaba seguro que sí lo había matado. Me tomé todo el copete. Cuando estaba dentro de mi borrachera y delirio, entendí que se estaba planeando una conspiración... ¿Por qué no querían que el país y el mundo se enteraran que el dictador había sido asesinado? Comprendí que la muerte de ese chuchesumare era algo más que lo concreto, que era algo simbólico. Muerto el dictador, asesinado, es posible matar todo lo que tenga su marca... Significaba que terminar con todo estaba al alcance de una decisión, de aprovechar la oportunidad, porque estaba en nuestras manos, así mismo como estas manos le cortaron el cogote. Fui donde los pacos, fui a acusarme, me fui corriendo. La opinión pública debía enterarse que el dictador había sido asesinado, que yo lo maté. Llegué, se los conté todo con lujo de detalles, del restorán, del baño y de cómo lo degollé frente al espejo. Ellos me miraron con horror, se quedaron pasmados los weones, se miraron entre ellos, y se cagaron de la risa de mí... No me tomaron en serio por estar un poco pasao y por ser el típico chico aniñado. Me encerraron en el calabozo hasta el otro día, pero antes me molieron a palos lo muy cobardes. Cuando me soltaron yo insistí con mi historia, pero me echaron cagando del retén... Y era obvio que no me creyeran, era imposible que unos pacos de comisaría supieran la noticia, era un secreto de Estado, ellos todavía no eran parte de la conspiración.

Monolo comienza a arreglar la rueda pinchada.

Me dio vergüenza ver a la Sofía nuevamente, por sobre todo como me miró... Ella miraba de un modo tal que ni siquiera muerto la podré olvidar... —*Lo más terrible del paso del tiempo, es que la mirada no envejece*— Eso me lo dijo un amigo uruguayo, don Arturo, que a su vez a él se lo dijo un viejo que no me acuerdo cómo se llama, pero que mucha razón tenía. Después que la dejé de ver, ella continuó su vida, se puso a pinchar un tiempo con otro cabro. Al socio yo lo conocía, más de alguna vez nos terciamos en alguna actividad más pública y en otras también, y ahí yo lo reconocía por la voz, como tenía buen oído. Pero él no era uno de mis compas, él era, pa’ explicarme bien, algo así como un primo lejano... Con un cuento bien pulento el hombre, pero él era solo un soldado, otros pensaban por él. Era del brazo armado de un partido político, se creían vanguardia los locos, sabían que habían nacido parao, como guagua grande, con entrenamiento, chupete y fierro. Y a mí con mis compas nos miraban como bichos raros, porque éramos puros cabros de pobla, sin ningún intelectual o algo parecido en nuestras filas... Con meno’ entrenamiento, pero nosotros nos formamos ahí, y nos terminamos enamorando de la lejanía que teníamos con estos primos. Simplemente no éramos de ese mundo tan reformista. Siempre pensé que aparte de considerarnos bichos raros, ellos y todos los demás, no es mucho lo que sabían de nosotros... Pero igual me picó que la Sofía se haya puesto a pinchar con uno de esos socios, hasta el día de hoy, siempre me ha picao... Pero mi culpa nomáh fue, me la perdí. Lo peor de todo, es que el socio ese, con el que nos acordamos del finao Juan Carlos, ese que reconoció la melodía altiro... Era él poh, el Pablito, el que había sido pinche de la Sofía. Me dieron puras ganas de llorar, me quería enterrar vivo... No sé cómo no lo reconocí antes, no le

reconocí ni la voz, ni la facha, ni la cara, se había enmascarao muy re bien el hombre, nunca, nunca asocié que conocía este lugar... Y estaba clarito como el agua, si al bar de don Vitoco íbamos todos, porque aunque primos lejanos y con diferencias claritas... de alguna forma, estábamos todos en la misma... Y andábamos todos en la misma, ninguno podía explicar porque había llegado ahí al bar... Nos pusimos a hablar del pasado, de todas nuestras aventuras, era como si sucediera. Nos reímos, cantamos, la Claudita y el José estaban emocionados con los relatos... Después la niña se rajó con unas cañitas de vino y yo le pedí la guitarra, la guitarra al José y me saqué un tema. *(Toma la rueda de su bicicleta y la usa como guitarra, canta una parte de "El necio" de Silvio Rodríguez).*

Todos se pusieron a llorar... El José después se sacó otros temas del recuerdo y yo me puse hablar con la Sofía mientras los otros cantaban... Lo que hablamos no se los voy a contar eso sí, es pa' mí... Solo, solo que fue como esa última vez... Ella estaba hermosa y me miraba... Es que el vino lo pone así a uno, medio cariñoso, valiente, nostálgico... Estábamos a punto de darnos un beso... Pero llegó el Pablito a molestarnos, nos agarraba pa'l webeo. Después nos seguimos emborrachando, el José se sacó el "Playa Girón", yo miré a todos los que estábamos en el local y me sentí absolutamente derrotado. Miré para el lado y mis compañeros y amigos ya no estaban, la niñita de la micro ya no estaba, los sueños no estaban... Y recordé que la perdí, que la dejé, y que al final no hice nada... Me dio la sensación que algo había quedado a la mitad...

(Como dirigiéndose a una mesa) Tengo algo que contarles, hace años que guardo un secreto. Nadie podría creer que yo hice lo que hice, pero yo siempre supe que si podía... Siempre imaginé un momento, siempre pensé en ese encuentro y yo estaba preparado... No sé cuál fue el motivo principal... No sé si fue el odio justificado por la figura de poder, sin carisma, pero de poder, que significaba ese viejo chuchesumare, y que despertaba en mi rabia profunda... No sé si fue mi convicción ideológica o la frustración de haber perdido cosas, no sé si fue la casualidad, la oportunidad...

Sí, yo maté al Pinoché, yo lo maté... *(Silencio)* Se quedaron en silencio, mudos, emocionados... Se paró el Pablito, se hizo un brindis muy solemne, y se cagaron de la risa de mí... Yo les dije que ellos habían sido engañados, que la conspiración era en serio, que era obvio que no se podía decir que él había sido asesinado, porque la muerte de ese chuchesumare era algo más que lo concreto, que era simbólico... Y se reían, creían que yo seguía contando un chiste con cada palabra... Que yo era incapaz de hacer eso, el chico aniñao me dijeron, weón pegao... —*"El viejo murió solo, pero lo sacamos, la lucha del pueblo lo derrotó en los ochenta, y nosotros aportamos a eso... no seai pegao y no seai resentido, Manolito"*— Eso me mató... ¿Por qué me hacen ese juicio? Ellos estaban cómodos en su país de ahora, y yo sigo siendo un bicho raro. Fue el mismo juicio de antes. Es el juicio que nos acusó y castigó por habernos decidido a existir, por combatir risueños a la dictadura, por atacar esta democracia cartucha violándola repetida y abundantemente, con sus valores, sus personajes y sus instituciones. Por tomarnos todo... Por llamar a la satisfacción plena, de propagar sueños. De armarnos y lanzarnos a la lucha por la FELICIDAD, en medio de una propaganda armada, con una camioneta en llamas, megáfono y

panfleto abundante, compartiendo, disfrazados de payasos, y se rieron de mí. Yo maté a Pinoché y se rieron de mí... *(Suena la grabación de su registro en el encuentro con Pinochet desde donde la detuvo anteriormente).*

Grabación: "Quedé helao cuando los vi, pero después que revisaron el lugar salieron. Yo dejé mi plato de comida a medio terminar y me fui a esconder a la cocina, pregunté por el baño, y la gente me conectó por una puerta que daba directamente desde ahí. No sabía por dónde salir y me escondí en una de las cabinas de los wáter, pasé ahí acurrucado sobre la taza un rato. De pronto alguien entró al baño y se puso a mear. Yo abrí la puerta de la cabina que pesca justo por el costado de los urinarios y lo primero que veo, es al dictador en frente mío. Yo no pensé nada cuando vi su cara, fue un acto instintivo. Salí de la cabina, me acerqué y él me dijo —"Hola, mijo, estaba que me miaba"— se tiró hasta un peo... Se lavó las manos, me miró a través del espejo... Y se fue.... Yo no hice nada..." (Silencio, detiene la cinta).

Esto no tenía que haber pasado, no era necesario, solo quería recordar, estaba nostálgico. Quise imaginar que lo perdido, que tanta muerte, que esa alegre rebeldía tuvo razón de ser... Defendí mi fantasía hasta el final, así como no lo hice antes... Hasta perder la vida, hasta enfrentar la muerte... Yo no maté a Pinoché, nadie lo mató, nadie lo derrotó, se construyó un mito del triunfo republicano y se masificó así como una marca, que está en el cuerpo de nuestra derrota, en los cuerpos de viejos culiaos que somos... ¿Cómo se mata eso? ¿Sería matándonos a nosotros mismos? Y con eso nuestras frustraciones, nuestros miedos, nuestras formas. Para alivianar la carga. Solo podemos quedar en la memoria como una experiencia de la derrota, que se ha escrito con pieles, miradas, tactos y fuegos, con odio particular y concentrado, con combate en vivo y en caliente, rebosante de locura, de porfía y decisión de ser, repleta de utopías de amantes, llenos de besos y deseos en este país ajeno... Así debe quedar pa' el tiempo nuevo nuestra derrota, así el sueño de este tiempo podrá construir una Patria impregnada de colores y repleta de proyectos, de trabajo, de goce, de estudio, de espacios, de creación, de alegría y llenita de amor... Con casas, escuelas, hospitales, plazas y parques bien bonitos. Trabajando su cobre y su carbón, la energía de sus ríos, la tierra, sus propias industrias. Sin desaparecidos, sin represión a su juventud, sin mapuches asesinados, sin weones que les peguen a las mujeres, sin verdades ni justicia pendientes, con las bestias y asesinos encerrados. Realizando siempre "lo imposible", y liberado para ser y crear con imaginación, distante de las telarañas del consumismo que idiotiza y aliena. El capitalismo, este de acá, este que es descarado, impide la felicidad y el desarrollo de las personas como personas, condena a la pobreza... *(Se dispara con sus dedos en la sien).*

Hay una bicicleta que arreglar, hay que hacerlo entre varios, entre todos. Hay que acabar con su marca, hay que traer la memoria. Todavía es posible pelear hasta el final para celebrar su muerte y construir lo nuevo.

FICHA TÉCNICA

- **Dirección:** Cristian Flores Rebolledo y Alfredo Basaure Espinoza
- **Dramaturgia:** Cristian Flores Rebolledo
- **Intérprete:** Cristian Flores Rebolledo
- **Diseño integral:** Ricardo Romero Pérez
- **Diseño sonoro:** Juan Manuel Herrera
- **Producción ejecutiva:** José Luis Cifuentes Soto
- **Diseño gráfico:** Alejandro Délano Águila

- **Registro de Propiedad Intelectual:** 235310

:: TEXTO DE CREADOR

Apuntes sobre el proceso creativo de *Yo Maté a Pinochet*

Cristian Flores Rebolledo

fl.cristian@gmail.com

*¿Quién construyó Tebas,
la de las Siete Puertas?
En los libros figuran
solo los nombres de reyes.
¿Acaso arrastraron ellos
bloques de piedra?
Y Babilonia, mil veces destruida,
¿quién la volvió a levantar otras tantas?
Quienes edificaron la dorada Lima,
¿en qué casas vivían?
¿Adónde fueron la noche
en que se terminó La Gran Muralla, sus albañiles?*

Extracto poema: "Preguntas de un obrero que lee" (Bertolt Brecht).

No sé si todo lo que expondré sobre *Yo Maté a Pinochet* logra leerse en el texto de la obra o pudo verse en alguna de sus temporadas. No es mi rol hacer ese juicio, pero será, por lo menos, lo que perseguía cuando decidí llevarla a cabo.

Quisiera alejarme de cualquier academicismo y hablar con la honestidad de la sencillez de quien soy, y de las ideas con las que me he cruzado. Haré seguramente pocas citas de mis referencias, porque, en este texto, deseo expresar el relato de un proceso sentido, entrañable y significativo en mi vida, que dio como resultado una obra que me ha permitido hacer amigas y amigos por diferentes rincones en muchos territorios, y disfrutar de los placeres que esas amistades me ofrecieron, pero, por sobre todo, es una obra que me conectó con mis deseos originales de emprender el oficio en el teatro. Desde ese lugar hablaré.

Bueno, después, con el tiempo, ahora, yo creo que esos estaban bien. Soñar es algo importante ¿Cómo uno va a poder ser o hacer algo mejor si ni siquiera lo puede soñar o imaginar? ¿Pa' qué va a vivir uno si algo no lo moviliza? ¿Qué sentido tendría? ("Manolo", *Yo Maté a Pinochet* 170)

Debo aclarar que *Yo maté a Pinochet* se escribió para ser puesta en escena, y se terminó en ese proceso, ese siempre fue su derrotero. No se pensó como una experiencia literaria, esto vino por añadidura. Puede ser una desventaja, pero no logro concebir el teatro de otra forma.



Yo maté a Pinochet. Fotografía de Ricardo Romero Pérez.

Sin embargo, su constitución como texto, basado en mis deseos por hacer material la idea de “No morirá la Flor de la Palabra” (Cuarta Declaración), significaba una decisión clara de hacer protagonistas a las palabras, y el habla específica de un lugar sobre este mundo.

Yo maté a Pinochet es el resultado de un proceso colectivo más allá de mi propuesta autoral. Puede parecer una frase de buenos modales, pero en este caso resulta fundamental. Al nunca pretender ser un dramaturgo, la única forma que tuve de escribir este texto fue disponerme a la escucha, a la lectura, a la observación y a un incesante deseo de aprender a hacerlo. Fue un proceso de elaboración a partir de los comentarios y sugerencias que recibí en largas e intensas conversaciones junto a mis compañeros de Teatro Los Barbudos¹, y otrxs amigxs a quienes ofrecí los primeros borradores, y me regalaron sus palabras/ideas.

El origen y los motivos de este proceso creativo

Yo maté a Pinochet, en primera instancia, fue un proyecto. Sus nombres fueron “Clandestino: joven que se cambió el nombre para cambiar el mundo” o “Comandante Pepe: un romántico perdedor”. También fue el esbozo dramático de una obra con muchos otros personajes, y no un monólogo. Y su sentido más concreto era dar continuidad a un trabajo con otrxs compañerxs (Teatro Errante), con quienes veníamos trabajando desde el año 2008, pero que, por diferentes motivos, no pudimos desarrollarlo juntos. Sin embargo, quise continuar con una propuesta crea-

1 Alfredo Basaure Espinoza, Ricardo Romero Pérez y José Luis Cifuentes Soto.

tiva sobre “lo popular”. Esto constituía en ese momento, y todavía, una de las definiciones más importantes en mi trabajo, porque constantemente me veo emplazado a disputar las imágenes que se construyen sobre este imaginario del mundo popular.

El punto de partida de este proceso fue el final de una huella anterior, de una errancia en la que busqué un lugar en donde poder experimentar, y traer a la escritura de este monólogo, mi primera escritura en solitario como autor, algunas certezas y más preguntas sobre lo político y lo popular, mi obsesión hasta el día de hoy. Esta obsesión se relaciona con una incomodidad significativa que sentía cuando me enfrentaba a las representaciones en escena y en la dramaturgia generacional, sobre el universo al que yo pertenecía (poblacional) muy contradictorio, sin duda, y que me parecían representaciones de tendencia, cosificadoras, fetichistas, estereotipadas y acotadas, al punto de sentirme muchas veces violentado. Por lo tanto, ante eso, y para no reclamarlas sino disputarlas, fue importante posicionarme en un marco de acción definido, el teatro político, es decir, “hacer de la escena una crítica de lo instituido simbólicamente, ideológicamente, e iniciar una dramaturgia con posibilidades de articular los elementos antagónicos capaces de representar la dinámica de las relaciones de poder” (De Vicente Hernando 38) que se dan en diferentes territorios e imaginarios. En este marco también era importante aportar a la construcción de nuevas subjetividades o formas de identificación en torno a esta concepción del teatro político para generar de nuevas perspectivas que fomenten un tejido de disenso en el espacio común que configura el acto teatral. Estas tenían que ver con la elaboración o reconstrucción de un mundo sensible, de lo anónimo y singular, invisibilizado por la hegemonía existente, “para volver visible lo que el consenso dominante suele oscurecer o borrar” (Mouffe 60) u omitir.

“Porque nos quieren quitar la historia para que en el olvido se muera nuestra palabra” (Cuarta Declaración)

Porque hoy día se protesta o se compra, con un par de monedas, un souvenir de una imagen revolucionaria, pero esa imagen sigue siendo lejana, como una figura de barro o de greda, como un adorno. La quieren por vanidad, pero nunca se rebajarán al punto de perder algo por eso. Yo perdí algo bonito por eso, perdí esa mirada. Dan ganas de dejar de creer en aplausos, en entusiasmos, pero me aferro a mi motivo, a ese de mi ADN (“Manolo”, *Yo Maté a Pinochet* 171).

El teatro político como marco de acción me permitió disentir frente a esas escenas estereotipadas de lo popular con otras, exponiendo aquellos elementos que me parecían no abordados e importantes en la disputa de este imaginario. En este sentido, fue fundamental posicionar mi sujeto de estudio en un escenario diferente al que se le asignaba en el reparto sensible, de la escena y la dramaturgia, como extensión de la historiografía hegemónica, por sus condiciones de lenguaje, clase, color, etc. (coa, delincuencia, alcoholismo, victimización, folclorismo, entre otros) y disponerlo frente a lo ideológico, a lo histórico y a sus imaginarios en un contexto determinado. Para esto, puse la mirada y mis sentidos en las y los jóvenes de poblaciones populares que decidieron formar parte de organizaciones subversivas en la lucha contra la dictadura y contra la democracia pactada, que hoy nos estalló en las narices. Si bien en el momento en que escribí



Yo maté a Pinochet. Fotografía de Ricardo Romero Pérez.

Yo maté a Pinochet, había otra obra —*Escuela* de Guillermo Calderón— que trataba sobre un sujeto/a de un imaginario político cercano, y de alguna manera también ejecutaba una crítica a la democracia pactada a partir de la exposición de una escuela de formación política clandestina, lo que yo buscaba era otro posicionamiento, un imaginario específico diferente, realidades concretas del mundo popular poblacional, sus pasiones, esas otras imágenes no consideradas narrativas válidas en el consenso sobre el relato histórico oficial de Chile posdictadura, pero que constituían los motivos, subjetivos y colectivos, que hacían que estas personas tomaran la decisión de arriesgarlo todo. Tenía la necesidad imperiosa de conocer esa versión. En ningún caso buscaba, ni busco hoy, la construcción idealizada de este sujeto, sino la de explorar experiencias vitales llenas de contradicciones, pero dinamizadoras del presente.

Me parece fundamental, para la dimensión política del teatro, que lo desarrollado en las páginas de un texto, o en la duración de la puesta en escena, altere el equilibrio en el que pueden estar nuestras versiones sobre los temas tratados, y no alimentar su rigidez. Pues si se ocupa tiempo valioso en la experiencia creativa es, sin duda, para aportar algún otro elemento, otra pregunta, para que la experiencia sea significativa y transformadora.



Yo maté a Pinochet. Fotografía de Ricardo Romero Pérez.

Por eso me interesé en una perspectiva desde el universo popular sobre la memoria política. Porque ese lugar de enunciación, a pesar de ser protagonista del desequilibrio de la dictadura, no participó de la construcción de esa memoria política institucionalizada durante la transición y la democracia en estos treinta años, sino que, más bien, le fue un lugar vetado y velado, y su participación en los hechos históricos quedó relegada al olvido, teóricamente hablando, y omitiendo en ese ejercicio, perspectivas que eran posibles de problematizar este presente *estallado*, mediante una memoria vinculada a motivos y experiencias vitales. Abordar la memoria política desde este lugar, me permitía también remover ciertas ideas sobre la historia política reciente de Chile (40 años en ese momento), sacarlas de sus guetos, y de hacerlas circular en otros espacios para dinamizarlas, cambiando el enfoque del daño y la relación víctima/victimario, y explorar las formas en que se construyó esa relación, a partir del develado de experiencias políticas y el habitar de algunas personas en estas. La disputa por la memoria es la principal batalla de estos tiempos, sigo creyendo.

Volverme el cronista de mi propio jardín

Yo no lo elegí, porque la rabia no elige ni su voz ni su mundo ni su protesta ni su modo de manifestarla; me estaba asignado desde antes de que yo naciera, atándome a cierto dolor de perfil inconfundible... En mí ese dolor se me dio desde que fui niño como un orientador... Era mi utopía ("Manolo", *Yo Maté a Pinochet* 171)

¿Por qué hablar de esto? No lo sé realmente, porque más allá de las explicaciones o ideas expuesta anteriormente, estas fueron las imágenes de mi vida hasta ese momento (lo son en gran medida todavía). Fueron relatos fundamentales en mi constitución como persona. Fueron las fantasías heroicas de niño, fueron los pasamontañas que quería que mi abuela Juana tejiera para mí. Fueron también las imágenes incomprensibles del miedo, de las brutalidades, de la sangre, de mucho olor a lacrimógena, mucho. El sonido de las balas y vecinos asesinados. Finalmente, fueron imágenes carnavalescas, festivas, de fogatas, de celebraciones comunitarias, de colonias urbanas, de cortes de luz y barricadas tomando mate o consomé, de futuros utópicos, de determinación y pollos repartidos entre los vecinos. Y el infaltable "el que no salta es Pinoché" o "y va a caer y va a caer", el mentolátum y los limones, y después a acostarse, porque uno era aún muy chico en ese tiempo, pero con unas ganas de ser un poco más grande como las y los que se quedaban hasta más tarde.

Hago el ejercicio en este escrito de parafrasear un poco a Manolo (el personaje de *Yo Maté a Pinochet*) para señalar también el componente biográfico-documental de esta obra. La escritura de este monólogo me permitió experimentar con material documental, entendiéndolo como un trabajo con un corpus de materiales teóricos, históricos, periodísticos, archivísticos, hasta relatos orales de imaginarios de algún territorio de interés, y que sirvieron como punto de partida, como una evidencia de la realidad en la creación de una obra. Quizás la mayor particularidad en mi escritura ha sido encontrar un equilibrio entre lo documental y la ficción desde la cual puedo activar dichas memorias-documentos, para descomponerlas y disponerlas nuevamente, sin que desaparezca su potencia, y citando, de alguna forma, ese momento en el tiempo.

Con la experiencia de esta obra, encontré una manera concreta de escribir, de exponer en palabras y diálogos una realidad que a mí me hace sentido. Cada fragmento de *Yo maté a Pinochet* es una conversación que sostuvieron otros frente a mí o en las que estuve como interlocutor directo. Sus contenidos, sus párrafos son también síntesis de ideas presentes en documentos, incluso formas de articular las ideas que otros usaron en novelas, en obras de teatro, en documentos conspirativos, de formación política o de biografías. En alguna medida, creo que es una especie de crónica dramatúrgica, porque me permitió exponer episodios reales u otros elementos imaginarios situados en contextos reales, a partir de los recursos dramáticos del teatro (creo que en esto tiene un poco la culpa el escritor Osvaldo Soriano).

Manolo

Y a mí con mis compas nos miraban como bichos raros, porque éramos puros cabros de pobla, sin ningún intelectual o algo parecido en nuestras filas... Con menoh entrenamiento, pero no-



Yo maté a Pinochet. Fotografía de Ricardo Romero Pérez.

sotros nos formamos ahí, y nos terminamos enamorando de la lejanía que teníamos con estos primos. Simplemente no éramos de ese mundo tan reformista. Siempre pensé que, aparte de considerarnos bichos raros, ellos y todos los demás, no es mucho lo que sabían de nosotros...
("Manolo", *Yo Maté a Pinochet* 173)

Manolo es un gáster, arregla los calefones, repara baños, cambia las gomas de las llaves de paso cuando gotean, usa su soplete, repara las cañerías de las casas de sus vecinos, hace instalaciones de gas, baños y cocinas. Manolo se traslada para todos lados en bicicleta y le gusta la música, no solamente la música de protesta o icónicas de la lucha popular, le gusta la música que escuchaban los abuelos, el lunfardo melancólico del tango y el sabor del mambo. Manolo es un coqueto y un "chico aníñao". También fue un trovador de interminables veladas en sus años mozos. Manolo es un hombre que podría ser cualquier persona, como cualquiera de nosotros, como las que se podrían ver si nos sentamos en una banca de un paseo peatonal a mirar, o una persona que va en una micro o en el metro, o que camina en una feria libre o un persa de algún barrio o población de Santiago. Asimismo, como cualquiera de esas personas, tiene mucho que contar, y desde ese lugar tiene una mirada de los hechos que han constituido su vida. Manolo es el personaje de las preguntas en el poema de Brecht.

En *Yo maté a Pinochet*, Manolo, personaje principal y único presente, nos cuenta que hace un momento atrás, no más de unas horas, luego de ir al velorio del cura Pierre Dubois, se encontró con unos viejos conocidos y con un antiguo amor en un bar que solía frecuentar cuando perteneció al Movimiento Juvenil Lautaro, y en esta situación, empujado por una avalancha de recuerdos, unas copas de vino y emociones vitales, les contó que él mató Pinochet. Él nos da



Yo maté a Pinochet. Fotografía de Ricardo Romero Pérez.

detalles de este encuentro y de las imágenes que se iban despertando, para llegar a construir la idea del asesinato del dictador.

El relato sobre este encuentro y esos personajes, sobre el que nos habla Manolo, era la obra de la que se desprendió *Yo maté a Pinochet*. Para transformarla en monólogo decidí que uno de los personajes contara todo con lujo de detalles. Para esto fue importante construir una nueva situación, que fue sacar a Manolo del lugar del encuentro y enfrentarlo con otro interlocutor, quizás su persecutor, el que lo enjuiciará finalmente, pero que antes quiere escuchar lo que tiene que decir, su versión. Es decir, asignamos también un rol al espectador-lector, rol que establece una relación y una confrontación con Manolo y que gatillará su confesión. Cobra importancia, así, la primera idea del texto, que es por la cual Manolo abandona el encuentro con sus antiguos amigos. "Sí, Yo maté a Pinochet... Yo lo maté..." (166) es su primera línea, la misma que les dijo a ellas y a ellos, a Sofía, a la Claudita, al Pablito, el José, en ese lugar, el bar de Don Vitoco², donde seguramente estaban con él también, sus amigos muertos. A partir de este relato comienza a desplegarse el contenido de la experiencia vital de Manolo, sus posiciones frente a la historia, y a decirnos que él también tiene algo que decir ante lo vivido por un país.

De todos los personajes de esa otra obra, escogí a Manolo porque era el personaje disponible para el sacrificio. Tenía la determinación necesaria para enfrentarse a sus fantasmas y defender sus lugares, era el personaje en el que había que depositar la crítica, era el personaje que más sufriría de la verdad de la derrota, porque alimentaba su soledad con los recuerdos del calor de las barricadas, de las recuperaciones, del lenguaje de seguridad y conspiraciones, era el

2 Nombres que menciona Manolo durante su relato.

más porfiado, el “pegao”. Pero también, de todas y todos los personajes que en esa situación se encontraron, era el más vulnerable frente a la verdad. Manolo es el derrotado, quedó sin su historia porque sus ideas quedaron suspendidas, sin palabras; sus anhelos se quedaron en otro tiempo y parecieron no hacer sentido en el tiempo que vino después. Seguía aferrándose a las imágenes que lo hicieron feliz, a su “motivo” como él dice, a su ADN. La reconstrucción y exposición de esto a un otro lo libera, y en ese momento decide matar a su verdadero Pinochet.

¿Cómo se mata eso? ¿Sería matándonos nosotros mismos? Y con eso nuestras frustraciones, nuestros miedos, nuestras formas. Solo podemos quedar en la memoria como una experiencia de la derrota, que se ha escrito con pieles, miradas, tactos y fuegos, con odio particular y concentrado, con combate en vivo y en caliente, rebosante de locura, de porfía y decisión de ser, repleta de utopías de amantes, llenos de besos y deseos en este país ajeno... (“Manolo”, *Yo Maté a Pinochet* 175)

Disponer un personaje popular como él, que aparentemente no tenía nada que contar, era darles valor a las experiencias vitales de los anónimos, de esos maltratados, omitidos por ser quienes fueron y perseguidos por validarse como enemigos políticos. Pero que, a pesar de haber desaparecido ante nuestros ojos, el presente estallado, por lo menos, les dio la razón de sus demandas, y permite darle valor a todas y todos los que quedaron en el camino.

Obras citadas

“Cuarta Declaración de la Selva La Candona del Ejército Libertador Los Zapatistas”. *Enlace Zapatista*. Recurso electrónico. 9 sept. 2021.

De Vicente Hernando, César. *La escena constituyente, teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.

Flores Rebolledo, Cristian. *Yo maté a Pinochet. Apuntes de Teatro* 146 (2021). 165-176. Impreso.

Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonista*. Barcelona: Contratextos, 2001. Impreso.

:: TEXTO DE CRÍTICA

Narrar que no hemos podido actuar: historia de la violencia política en *Yo maté a Pinochet* de Cristian Flores Rebolledo

Federico Zurita Hecht

Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile
federico.zurita.hecht@gmail.com

La obra *Yo maté a Pinochet* de Cristian Flores Rebolledo forma parte de las necesidades de la producción dramática y teatral nacional contemporánea de construir representaciones que revisen el pasado reciente en la historia de Chile. Uno de los propósitos de esta revisión ha sido formular juicios cuestionadores a la dirección que el devenir histórico ha tomado a partir de la imposición de los efectos que la dictadura cívico-militar produjo en la cultura y la identidad nacional con el despliegue de su violencia económica (posible de instaurar solo mediante la violencia política que la precede y la acompaña). En ese sentido, la obra de Flores Rebolledo se articula como posibilidad histórica del drama chileno actual, pues responde a necesidades representacionales que determinan una búsqueda estratégica de formas y estructuras que sean capaces de levantar las ideas que hoy nos interpelan como sociedad que se piensa diacrónicamente y, de esta forma, dialoga con otros dramas que piensan la historia del fracaso nacional a través de la identificación del triunfo del proyecto dictatorial (*Bello futuro* y *La Victoria* de Gerardo Oettinger, *Liceo de niñas* y *El taller* de Nona Fernández, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* de Juan Pablo Troncoso y Colectivo Zoológico).

Como parte de lo anterior, se puede plantear que *Yo maté a Pinochet* despliega, como mecanismo textual, una estructura híbrida en que las formas dramáticas se abren hacia las formas de lo narrativo, integrándose a parte de las tendencias de las dos décadas recientes de desarrollo de textualidades para teatro que complejizan el paso del texto a la escena (*Hombre con pie sobre espalda de niño* de Juan Claudio Burgos, *HP* de Luis Barrales, *Hilda Peña* de Isidora Stevenson, *Estado vegetal* de Manuela Infante). Esta búsqueda textual en la obra de Flores Rebolledo, que participa del rompimiento de la tradición dramática occidental, despliega un mundo ficticio sostenido en la articulación de una voz que revise la historia reciente de Chile mediante un delirio que momentáneamente exponga como verdad un anhelo de relato triunfante que en el relato oficial de la historia nacional no se concretó. De esta forma, *Yo maté a Pinochet*, además de cuestionar la épica de la vuelta a la democracia, formula juicios al proyecto histórico que da forma al Chile actual.

La demostración de lo anterior requiere comprender las formas dramáticas en la tradición occidental y la ruptura de esta que opera en el texto de Flores Rebolledo. Además, se vuelve necesario explicar los mecanismos textuales a través de los cuales la estrategia del drama propicia una construcción significativa que piense la historia de Chile a partir de la representación del despliegue de la violencia política.

Drama y narración

Para comprender la complejidad de los mecanismos de *Yo maté a Pinochet* es necesario iniciar la explicación recordando la tradicional distinción entre diégesis y mimesis que provendría de la explicación de Platón que distingue la existencia de la narración simple y la narración imitativa en la poesía (234-5). La diégesis o “relato no ‘representa’ una historia (real o ficticia), la *cuenta*, es decir, la significa mediante el lenguaje” (Genette, *Figuras III* 31). La mimesis o drama, en cambio, no narra una historia, la *muestra*, “por medio de los labios de diferentes personas, y no solo por un relato, [por lo que] se reproduce en el drama la misma acción” (Kurguinian 25-6). De esta forma, el drama en Occidente ha articulado, desde Tespis en adelante, su naturaleza textual guiado por la conformación de una acción que simula estar ocurriendo aquí, ahora, por primera y única vez, y que compone una acción mediante la ilusión de presente. La convergencia de esta presenticidad con la condición de simulacro, en que la ficción “no es ilusión o efecto de realidad, la ficción es el afuera de lo real” (Barría 52), permite que en el hecho teatral la puesta en escena, además de representar un sentido, dé forma a un acontecimiento que ocurre durante la función y que involucra a intérpretes y espectadores (Fischer-Lichte 324).

Yo maté a Pinochet participa de la ruptura histórica de esta tradición al presentar una estructura híbrida en que lo dramático se articula mediante la conformación de una narración. Es decir, los acontecimientos se presentan mediante la articulación de una mimesis que contiene en su interior una diégesis lo suficientemente grande como para considerar que la acción realizada por el personaje que opera y actúa (Aristóteles 133) es, en este caso, narrar. De esta forma, el personaje llamado Manolito que realiza la acción en la mimesis se presenta de modo semejante al narrador de una diégesis (en una novela o un cuento) y, tal como ocurre con la figura del narrador, se dirige a un sujeto que escucha su relato y que los teóricos narratológicos denominan narratario (Genette, *Nuevo discurso del relato* 312). Sin embargo, en el parto difícil en el tránsito del texto a la escena esta manifestación híbrida no obstaculiza la condición de acontecimiento en un aquí y ahora dramático en que otro mundo (ficticio) emerge verosímil.

Apenas comenzada *Yo maté a Pinochet* el personaje que realiza la acción cuenta que asesinó al dictador. Sus primeras palabras son: “Sí, yo maté al Pinoché... yo lo maté... ¿Acaso piensan que se murió solo ese viejo chuchesumare? ¿Ese perro culiao asqueroso? Fue hace hartos años, el 97, no había otra forma, era preciso, no se podía esperar más” (Flores Rebolledo 166). Pero este fragmento aún no demuestra el movimiento de la acción desde las formas dramáticas a las narrativas, pero sí permite comenzar a visualizar la complejidad de la estrategia de este drama híbrido. En este momento el narrador (aunque llamar así al personaje de un drama implica un error teórico, la explicación de la hibridez requiere que aquí se ocupe esa denominación) no está contando a su narratario que mató a Pinochet. En lugar de eso está contando que antes contó

a otros receptores de su discurso que mató a Pinochet. Inmediatamente después del fragmento antes citado, el sujeto dice:

Se quedaron en silencio un rato, los descoloqué, no lo podían creen, y yo me cagué de la risa por la cara que pusieron... ¿acaso lo mataste tú, Pablito? Pero se quedó en silencio, como si lo que le preguntaba era algo absurdo, ¿lo mató Ud., Sofía? Y se cagó de la risa y me miró de un modo tal que... No pues ninguno de ustedes dos... Se notaba que no habían podido hacerlo, que fracasaron en el intento o que quizás jamás lo intentaron (Flores Rebolledo 166).

Sirviéndonos utilitariamente de conceptos tomados de la narratología, la lógica textual es la siguiente. El narrador articula con su enunciación el tiempo de la narración (Genette, *Figuras III* 274). Ese tiempo es hoy. Pero en toda narración un narrador construye un relato que alude a una historia (Genette, *Nuevo discurso del relato* 13) y constituye, de esta forma, el tiempo del relato, que no es el tiempo en que el narrador enuncia, sino el tiempo en que ocurren los hechos contenidos en su enunciado (Genette, *Figuras III* 89). Recién iniciada la acción en *Yo maté a Pinochet*, el narrador cuenta hoy (a un narratario no identificado y que puede ser personificado por el público, arrastrándolo, para eso, al interior de la ficción) que hace un tiempo contó (a Pablito y Sofía) que en 1997 asesinó a Pinochet. De ahí en adelante queda articulada la justificación para que el narrador cuente hoy, ya por segunda vez, su historia sobre la muerte del dictador. La insistencia en contar (el narrador cuenta que contó) en una ficción dramática, que por su naturaleza debería ser opuesta a la ficción narrativa, busca subrayar el desplazamiento modal que el texto de Flores Rebolledo utiliza estratégicamente. Tal subrayado puede contribuir a la identificación de potencialidades narrativas desplegadas en un universo dramático. Como parte de esto, puede recordarse que en la mímesis el engaño (en términos generales) no es posible, porque los hechos son mostrados mientras ocurren, mientras que en la diégesis los hechos son contados y el narrador podría engañar a su narratario (como ocurre en la novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis, por ejemplo), fenómeno narrativo que se denomina narrador sospechoso.

Efectivamente el texto de Flores Rebolledo puede ser analizado estructuralmente recurriendo a todas las categorías teóricas que componen la llamada narratología. Estas categorías son tiempo (orden, velocidad y frecuencia), modo (distancia y perspectiva) y voz (tiempo de la narración, niveles de narración y persona) (Genette, *Figuras III* 89-321), y, sin embargo, simultáneamente puede ser considerado un texto dramático (aunque híbrido) que puede ser escenificado. Esto podría sostenerse en la necesidad de la estrategia discursiva de *Yo maté a Pinochet* al formular la más relevante de sus peripecias, que más bien es una anagnórisis (Aristóteles 163), y que consiste en que Pinochet no murió a manos del narrador, sino que murió sin ser juzgado ni de manera oficial ni alternativa, con lo que el que cuenta su falsa hazaña podría adquirir una condición semejante a la del narrador sospechoso. De esta forma, el drama construye la imagen del engaño histórico que, en su origen delirante, evidencia el fracaso nacional y lo oculta ante el triunfo del modelo dictatorial.

Hans-Thies Lehmann, que se ha esforzado en explicar la renovación de las formas teatrales a partir de necesidades diacrónicas (de ahí el uso del prefijo en el concepto posdramático), explica que la construcción escénica de una narración "no se centra en mostrar la presencia del narrador, sino en la intensidad autorreferencial de este contacto: proximidad en la distancia

en vez de distanciamiento de lo próximo” (196-7). El engañoso relato del asesino del dictador hace presente (cada vez que este cuenta su hazaña) el fracaso nacional derivado de la falsedad de su relato.

Historia del delirio

El relato del asesinato de Pinochet se integra al tramado de la obra de Flores Rebolledo para significar, mediante el contraste con el referente extratextual, la necesidad que tendría toda una comunidad violentada de realización alguna forma de justicia tras la no concreción de esta en el plano institucional y oficial. El narrador es consciente del potencial de sus actos en la sociedad de la que forma parte y por eso comprende de qué proyecto formaría parte el ocultamiento de la muerte por asesinato del dictador. El triunfo del proyecto dictatorial, como ya se señaló, es violento en su constitución económica y requirió de la violencia política para implantarse. Como parte de esto, es posible afirmar que “suponer que el régimen, en la medida en que contempla una mayor participación civil al optar por un liberalismo económico, se torna menos violento significa no entender su naturaleza dictatorial y sus no menores alcances totalitarios” (Correa et al. 299). En ese contexto, “se impuso la idea de que el costo social era preferible, a la larga, que seguir con esquemas que entorpecían el crecimiento” (Correa et al. 293). Tras esa historia, retomada la democracia, el triunfo del proyecto dictatorial se valida en la impunidad del cabecilla del régimen y se despliega el fracaso de la comunidad nacional subordinada a esta violencia histórica. Sobre esto el narrador de *Yo maté a Pinochet* dice:

Quando estaba dentro de mi borrachera y delirio entendí que se estaba planeando una conspiración... ¿por qué no querían que el país y el mundo se enteraran que el dictador había sido asesinado? Comprendí que la muerte de ese chuchumare era algo más que lo concreto, que era algo simbólico, muerto el dictador, asesinado, es posible matar todo lo que tenga su marca... significaba que terminar con todo estaba al alcance de una decisión, de aprovechar la oportunidad, porque estaba en nuestras manos, así mismo como estas manos le cortaron el cogote... fui donde los pacos, fui a acusarme, me fui corriendo, la opinión pública debía enterarse que el Dictador había sido asesinado, que yo lo maté, llegué, se los conté todo con lujo de detalles, del restaurant, del baño y de cómo lo degollé frente al espejo, ellos me miraron con horror, se quedaron pasmados los weones, se miraron entre ellos, y se cagaron de la risa de mí (Flores Rebolledo 173).

Yo maté a Pinochet ficcionaliza la articulación de los mecanismos de las relaciones de poder al interior de la estructura que constituye la comunidad nacional e imagina los procedimientos de construcción del relato oficial. Con esto, se impondría lo que Marx llamaba falsa conciencia y así se ocultarían las contradicciones de las modalidades dominantes de producción de la vida material: el modelo económico impuesto por la dictadura. Ese triunfo dictatorial que constituye el fracaso nacional es descrito así:

no seai pegao y no seai resentido, Manolito - Eso me mató... ¿Por qué me hacen ese juicio? Ellos estaban cómodos en su país de ahora, y yo sigo siendo un bicho raro. Fue el mismo juicio de

antes. Es el juicio que nos acusó y castigó por habernos decidido a existir, por combatir risueños a la dictadura, por atacar esta democracia cartucha violándola repetida y abundantemente, con sus valores, sus personajes y sus instituciones (174).

Pero es necesario recordar que el que miente es el narrador, aunque no lo hace para significar en el sentido de la obra la existencia de otra falsa consciencia como discurso opuesto al oficial. Esta anagnórisis se integra al tramado dramático de *Yo maté a Pinochet* para que su estrategia avance hacia la puesta en evidencia de que el relato del protagonista solo ha construido un anhelo que no se pudo concretar. Dice sobre esto el narrador:

Quise imaginar que lo perdido, que tanta muerte, que esa alegre rebeldía tuvo razón de ser... defendí mi fantasía hasta el final, así como no lo hice antes... hasta perder la vida, hasta enfrentar la muerte... Yo no maté a Pinoché, nadie lo mató, nadie lo derrotó, se construyó un mito del triunfo republicano y se masificó, así como una marca que está en el cuerpo de nuestra derrota, en los cuerpos de viejos culiaos que somos... ¿cómo se mata eso? ¿Sería matarnos nosotros mismos? y con eso nuestras frustraciones, nuestros miedos, nuestras formas, para alivianar la carga (Flores Rebolledo 175).

La constatación de la irrealización de su deseo participa de la construcción de un discurso que propone, por tanto, que el proyecto dictatorial se ha quedado con el triunfo y que la parte de la comunidad nacional que no ostenta la propiedad de los medios de producción o de los mecanismos de control de la estructura social experimenta una existencia de opresión, lo que constituye el fracaso nacional, pues forma parte de una unidad que naturaliza como rasgo identitario la violencia que la articula como comunidad social. Manolito, el narrador, por tanto, se lamenta del siguiente modo:

Solo podemos quedar en la memoria como una experiencia de la derrota, que se ha escrito con pieles, miradas, tactos y fuegos, con odio particular y concentrado, con combate en vivo y en caliente, rebotante de locura, de porfía y decisión de ser, repleta de utopías... de amantes llenos de besos y deseos en este país ajeno... Así debe quedar pa' el tiempo nuevo nuestra derrota, así el sueño de este tiempo podrá construir una Patria impregnada de colores y repleta de proyectos, de trabajo, de goce, de estudio, de espacios, de creación, de alegría y llenita de amor... Con casas, escuelas, hospitales, plazas y parques bien bonitos, trabajando su cobre y su carbón, la energía de sus ríos, la tierra, sus propias industrias... sin desaparecidos, sin represión a su juventud, sin mapuches asesinados, sin weones que les peguen a las mujeres, sin verdades ni justicia pendientes, con las bestias y asesinos encerrados, realizando siempre "lo imposible", y liberado para ser y crear con imaginación, distante de las telarañas del consumismo que idiotiza y aliena. El capitalismo, este de acá, este que es descarado, impide la felicidad y el desarrollo de los hombres como hombres, condena a la pobreza (Flores Rebolledo 175).

Con lo anterior, el propósito de esta fabulación es construir una representación del fracaso de la historia de Chile derivado del triunfo del proyecto dictatorial a partir del criterio del ejercicio de la justicia. Esta aclaración es importante porque otros dramas también construyen la represen-

tación del fracaso nacional derivado del triunfo del proyecto dictatorial, pero a partir de otros criterios. *El Taller* de Nona Fernández lo hace, en parte, a partir de la consideración de la historia de la literatura, *Liceo de niñas* a partir de la consideración de los movimientos estudiantiles, *Bello futuro* y *La Victoria* de Gerardo Oettinger a partir de la consideración de los movimientos sociales disidentes, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* de Juan Pablo Troncoso a partir de la construcción del marco jurídico de la realidad laboral. La impunidad del dictador tras el regreso a la vida democrática de Chile se constituye, por tanto, en un signo relevante en la complejidad del tramado de la obra. Esta complejidad es articulada por la enunciación de una sola voz.

Una sola voz en el delirio

Con lo antes expuesto, se hace evidente que la representación de la historia del fracaso se puede articular en vínculo con la hibridez en la estructura de la obra de Flores Rebolledo. El discurso deriva de decisiones estructurales y formales a partir de un marco modal o genérico. *Yo maté a Pinochet* articula su complejidad dramática mediante una búsqueda narrativa con el propósito de hallar la manera más eficiente y verosímil de decir su reclamación ante el devenir histórico del Chile reciente.

Es casi un chiste negro que el drama de Flores Rebolledo opte por la acción de contar lo que no se pudo mostrar o actuar, porque no ocurrió. De esta forma, la decisión de optar por el drama híbrido o la narración dramatizada no es solo una necesidad histórico-contextual sino también una necesidad estratégico-discursiva.

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yedra. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- Barría, Mauricio. "Las superficies ficcionales I: La historia, formas de ficción en el teatro". *Revista de Teoría del arte* 17 (2016): 41-56. Impreso.
- Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle, Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2017. Impreso.
- Flores Rebolledo, Cristian. *Yo maté a Pinochet. Apuntes de Teatro* 146 (2021). 165-176. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- . *Nuevo discurso del relato*. Trad. María Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1998. Impreso.
- Kurquinian, María Serguieievna. *Hacia una teoría dramática*. Trad. Armando Partida Tayzan. México: Paso de Gato, 2010. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Murcia, Cendeac, 2013. Impreso.
- Platón. *República*. Trad. Antonio Camarero. Buenos Aires: Eudeba, 2004. Impreso.

:: TEXTO DE CRÍTICA

Violencia política y memoria(s) en *Yo maté a Pinochet*

Juan Pablo Troncoso Ch.

Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile / UNIACC, Santiago, Chile
jptronco@gmail.com

Desde 1973, el once de septiembre marca un hito ineludible a través del cual se expresan los antagonismos político-sociales que son parte estructural de la sociedad chilena. Sin embargo, las implicancias de este día varían en función del contexto y la cantidad de años que han transcurrido desde el hecho¹. En este sentido, el copiamiento del país con tanques, helicópteros y miles de efectivos militares, a partir del 18 de octubre de 2019, así como los casos sistemáticos de abusos y violaciones a los derechos humanos en el contexto de la revuelta popular, nos retrotraen a los años más oscuros de la dictadura. Lo anterior reabre heridas a nivel íntimo, subjetivo y social, cuyas consecuencias aún no prevemos.

En el caso particular de 2013, la conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado significó una eclosión inusitada de manifestaciones de memoria, expresada en actos públicos, romerías masivas, marchas y actividades culturales, que sumieron al país en una fiebre de memoria. Para la socióloga argentina Elizabeth Jelin, la memoria opera como ejercicio narrativo que necesita de un otro que esté dispuesto a escuchar. Esta disposición a la escucha fluctúa y está sujeta indefectiblemente a su contexto.

Las posibilidades de escuchar varían a lo largo del tiempo: parecería que hay momentos históricos aptos para escuchar, y otros en los cuales esto no ocurre. Hay también momentos en que el clima social, institucional y político está ávido de relatos, otros donde domina la sensación de saturación y de exceso (Jelin 97).

La distancia temporal de cuarenta años con el Golpe de Estado configuró un escenario de apertura y escucha privilegiada para revisar nuestra historia política reciente. En el ámbito dramático-teatral

1 Mencionamos dos ejemplos recientes: en 2018, Mauricio Rojas alcanzó a estar cuatro días a cargo del Ministerio de las Culturas y las Artes, debido a sus declaraciones en torno al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Y este 2021, el canal La Red transmitió por primera vez en televisión pública el documental *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, lo que derivó en el retiro de auspicios por parte de la empresa Carozzi. Lo anterior refuerza la noción propuesta por María Angélica Illanes de “batalla por la memoria”, la cual se desarrolla como enfrentamiento cultural, que afecta e incide de manera directa en el presente de una sociedad. Así, memoria, arte y cultura se engarzan en una relación de contaminación mutua, en la cual los ‘artefactos’ culturales permiten expandir, cercar, tensar o clausurar los horizontes de aquello que entendemos por la memoria de un país.

esto se tradujo en ciclos, remontajes, festivales y una nutrida cartelera en que predominaron obras que problematizaban temáticas vinculadas a la dictadura cívico-militar². Dentro de este amplio espectro tuvo lugar el estreno de la obra *Yo maté a Pinochet* de Cristián Flores, la cual tematiza contextos de violencia política y lucha armada que anteriormente no habían tenido un espacio preponderante en la dramaturgia chilena. Esto, puesto que históricamente el foco había estado puesto en las víctimas de la represión dictatorial, en el exilio y retorno, en la figura de los detenidos desaparecidos, en los agentes de organismos represivos y en los miembros de la élite económica y la clase política responsables de la implementación del modelo neoliberal.

Desde nuestra perspectiva, pese a la negación y la ambigüedad discursiva de ciertos sectores de la extrema derecha, la sociedad chilena expresa un rechazo transversal a las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura. Sin embargo, el consenso es diametralmente opuesto cuando se discute acerca de las responsabilidades referentes al fin de la dictadura. Esto, puesto que, a partir de la campaña por el No para el plebiscito de 1988 y durante los gobiernos de la Concertación, se entronizó un relato oficial en que la salida de Pinochet fue consecuencia únicamente de un gran acuerdo de la clase política. Este relato hegemónico ha silenciado y criminalizado la existencia de grupos armados como el MIR, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez o el Mapu-Lautaro que se enfrentaron directamente a los organismos de la represión, colaborando a generar un clima de descontento y rechazo generalizado que forzó a las autoridades a abrirse a negociar una salida. De esta manera, durante el periodo conocido como transición, se cristalizó una imagen país hacia el interior y el exterior, en que las expresiones de violencia política aparecían como una etapa superada, en pos de consolidar un modelo económico que requería de la confianza de los inversionistas extranjeros. Estas prácticas/discursos excluyentes y normativos de la clase política operaron bajo la misma lógica de la dicotomía civilización-barbarie, instrumentalizando conceptos como paz, violencia y democracia, para así nombrar al otro como bárbaro y reafirmar posiciones hegemónicas. De este modo, la producción, por parte de las clases dominantes, de una imagen de la otredad entendida como balbuceo e irracionalidad ha sido una constante durante las últimas tres décadas, rotulando toda expresión de disidencia como intento de desestabilización del logos democrático y, por ende, posible de ser reprimida³. En este sentido, los esfuerzos de un sector importante del teatro chileno se han dirigido a impugnar la idea de una sociedad sin fisuras ni antagonismos. En el caso de *Yo maté a Pinochet*, la obra lleva a escena voces y memorias marginadas, que colaboran en los cuestionamientos a nuestro modelo de sociedad y modos de memoria, en tanto releva la génesis conflictiva de la actual democracia. Asimismo, el tratamiento formal da cuenta de un desborde de las estructuras clásicas del drama realista, permitiendo el ingreso de formas narrativas y monológicas que alteran el estatuto de la acción dramática y del personaje.

2 Algunas de las obras estrenadas fueron: *Aquí no se ha enterrado nada* de Leonardo González, *Érase una vez... 571 días de un preso político* dirigida por Gabriela Olgún, *Oratorio de la lluvia negra* de Juan Radrigán, *Velorio chileno* de Sergio Vodanovic, *La victoria de Víctor* de La Patriótico Interesante, *1974 Población Tejas Verdes* de Pablo Barbatto, *Teatronacional* de Alejandro Moreno, *Allende, noche de septiembre* de Luis Barrales, *Víctor sin Víctor Jara* de Pierre Sauré Costa, Gopal Ibarra Roa y Visnu Ibarra Roa, *La grabación* de Rafael Gumucio, *Malabia* de Diamela Eltit, dirigida por Jorge Becker, *El señor Galindez* de Eduardo Pavlovsky y *Cienfuegos 39* de Teatro La Vieja. Entre los remontajes se encuentran las obras *La muerte y la doncella* dirigida por Moira Miller, *El año en que nació* de Lola Arias y *Villa* de Guillermo Calderón.

3 La lógica del "enemigo interno" se reproduce desde el año 1973 hasta la actualidad. Ya sea en la figura de organizaciones de izquierda, comuneros mapuche, estudiantes, trabajadores en huelga o la denominada "primera línea", todo grupo que expresa su descontento ha sido signado por los discursos oficiales al modo de bárbaros, violentistas e incluso de "alienígenas".

En nuestro análisis, trabajaremos mayoritariamente con la propuesta del director y teórico teatral francés Jean Pierre Sarrazac, quien acuñó el concepto “rapsodización del drama” para describir los procedimientos escriturales característicos de las dramaturgias de la última mitad del siglo XX. Estas, a partir del ingreso de formas narrativas y modos poéticos heterogéneos, generan un nuevo tipo de diálogo que rebasa el texto/escena y encuentra en el lector/espectador a su interlocutor por excelencia. En este caso, nos interesa la marcada tendencia monológica en el hablante, característica de la dramaturgia contemporánea.

Al modo kafkiano, los personajes se relacionan con entidades inaccesibles –el mundo, la sociedad, una institución, los espectadores, e inclusive sí mismos– por lo que abandonan la “relación interindividual... y, a través de esta relación, el desarrollo del conflicto dramático hasta la catástrofe y el desenlace” (Sarrazac 74). Por una parte, la estructura dramática tradicional sufre las consecuencias en tanto no existe un intercambio de réplicas que permita hacer avanzar la acción, y, por otra, los hablantes ya no necesitan dialogar intersubjetivamente para así revelar su carácter a los otros. El diálogo se vuelve monólogo ya que “las problemáticas de lo social y lo íntimo desbordan el conflicto interpersonal” (Sarrazac 137). Así, el monólogo asume nuevas funciones, ya no únicamente a modo de comentario de la acción, sino como evidencia rabiosa de sujetos violentados y quebrados, que ante la imposibilidad del diálogo configuran un espacio de existencia en la soledad y aislamiento del monólogo.

Yo maté a Pinochet: monologización y memoria(s)

La obra se articula a partir de múltiples referencias a hechos de violencia política acontecidos en las postrimerías de la dictadura y primeros años de la transición, entramadas a lo largo del testimonio de Manolo, excombatiente lautarista, quien afirma haber asesinado a Pinochet en el baño de un restaurante. A partir de esta aseveración imposible, Manolo revisita personajes y momentos, iluminando espacios de resistencia popular que han sido relegados a la sombra de los relatos oficiales. De esta manera aparecen episodios como el funeral del cura Pierre Dubois, recuperaciones de alimento por parte de una célula lautarista, recuerdos de jornadas de protestas, canciones y el asalto al Banco O’Higgins. La obra cuestiona el relato oficial de la transición hacia la democracia, en que las expresiones de lucha armada han sido silenciadas y estigmatizadas, a través de una memoria obstinada que especula con la posibilidad de haber acabado con la figura del dictador y así, quizás, terminar con su legado.

El argumento de Manolo para justificar y hacer plausible su versión del tiranicidio, se asienta sobre la base de que este tuvo lugar alrededor de 1997 y que la figura de Pinochet, después de ese año, nunca más volvió a ser la misma. Posterior a esto, su figura intocable daría paso a la de un anciano detenido en una clínica en Londres, desaforado y acusado de tráfico de armas, malversación de fondos públicos y enriquecimiento ilícito. De este modo, la dramaturgia de Flores juega con la posibilidad de una conspiración que mantenga la imagen de Pinochet viva, a través de la suplantación de su cuerpo, puesto que el peso simbólico de su figura es tan profundo que no le estaba permitido a nadie tocar esa imagen. Por ello es que la versión de Manolo es desacreditada por todos quienes lo escuchan.

Esta fantasía tiene como resorte la impotencia, la nostalgia y la necesidad de otorgarle un sentido plausible a todas las pérdidas que significó, para cientos de jóvenes, entregar su vida al combate contra el autoritarismo. Finalmente, Manolo admite no haber acabado con el dictador que inspiró terror en generaciones de chilenos, lo que refuerza la perspectiva de la obra en torno a la impunidad; en tanto Pinochet no podía acabar degollado en el baño de un restaurante cualquiera a manos de un exlutarista o asesinado a tiros en una emboscada en el Cajón del Maipo, sino que debía fallecer en la tranquilidad de su hogar, impune. Sin embargo y pese a la frustración transversal presente en la obra, el testimonio de Manolo reúne voces anónimas cuyas experiencias han sido largamente silenciadas. En este sentido, la dramaturgia articula el relato a través de un extendido monólogo en el que se entretienen las diversas referencias. Las escasas acotaciones presentes en el texto evidencian un espacio vacío, poblado únicamente con una bicicleta pinchada, una radio y una mochila con una caja de herramientas. De la radio surgen tangos y canciones del repertorio tradicional de la izquierda latinoamericana, así como grabaciones del mismo Manolo quien reproduce su voz relatando el asesinato a Pinochet. La simpleza escénica propuesta por el texto contrasta con las constantes oscilaciones y pliegues del relato. Estos dan cuenta de los esfuerzos del hablante por recoger los fragmentos dispersos de su memoria, anclada en un tiempo pasado que aparece signado por la violencia, pero también por la solidaridad colectiva y un horizonte común. La obra no plantea ni desarrolla un conflicto al modo clásico. La pugna de Manolo por hacer creíble su versión solo aparece al principio y final de la obra y se diluye en un relato de marcado carácter narrativo que impide el “correcto” avance de una acción dramática. El habla de Manolo no tiene un interlocutor explícito en el texto por lo que *a priori* pareciera que se dirige directamente hacia el lector/espectador. Y cuando lo requiere cita diálogos que tuvieron lugar en el pasado.

En el entramado propuesto por Flores no tiene cabida la noción tradicional de conflicto, puesto que el habla de Manolo es fundamentalmente un ejercicio de remembranza; el tiempo presente se vuelve un espacio de reconfiguración de una memoria anclada en la derrota. De este modo, la obra transita entre la resignación ante la consumación de un modelo social mercantil y el recuerdo obstinado de personajes anónimos que bajo una chapa entregaron su juventud a una causa. El ejercicio de memoria que significa la obra afirma la necesidad de un despliegue narrativo que permita al relato extenderse y adentrarse en dimensiones que desbordan la economía vinculada a las lógicas de acción y conflicto dramático. En este sentido, la totalidad de la arquitectura dramática de *Yo maté a Pinochet* se afirma en el habla cotidiana de Manolo, quien decide exponer su versión de la Historia y únicamente precisa de la voz para reconstruir su pasado combativo. Esto se vincula con las nociones de Jelin, en torno al ejercicio de la memoria como práctica/trabajo, soportados en formatos narrativos y que necesariamente opera a contrapelo de los relatos cómodos, generando resistencia a formas conclusivas de la memoria.

Ya sea en el cortejo fúnebre del cura Dubois, en una caminata o en el bar de don Vitoco, Manolo se reencuentra de manera casual con conocidos suyos, excombatientes y una antigua pareja, de quienes se sirve para volver de manera reiterada a un tiempo pretérito que, confrontado al presente atomizado del Chile neoliberal, aparece como ideal en tanto representativo de un espíritu de clase solidario y comprometido con causas que exceden lógicas individualistas. En este sentido, la obra está teñida por la nostalgia crítica del hablante, quien se debate entre la idealización del pasado y el sinsentido de una juventud de lucha, diluida en el fracaso de los

objetivos. De este modo, si es que existe un conflicto en la obra, este tiene lugar al interior de Manolo, quien se entiende a sí mismo como representante de una generación que afirma su existencia en la experiencia de la derrota. Esto lo aleja de una temporalidad urgente y permite una distancia de la cual se vale el autor para atraer materiales referentes a dicha época y mirarlos a través de un prisma reflexivo y nostálgico. En su habla existe la imperiosa necesidad de no olvidar, sin embargo, también hay una distancia frente a los hechos que permite adentrarse en la narración.

Al ser entrevistado, Flores afirma que su trabajo se basa en su propia experiencia como sujeto popular proveniente de una población, por lo que en su metodología realiza investigaciones de campo y rescata relatos de otros pobladores y pobladoras. De este modo, su dramaturgia se vale de un traspaso oral que permite acoger otras subjetividades, colaborando a la generación de una memoria de carácter popular que considere dichas voces anónimas. La singularidad de *Yo maté a Pinochet* está en que la sumatoria de materiales y la mirada del autor empujan y exceden la construcción de un personaje únicamente sometido a lógicas realistas, permitiendo adentrarse en formas narrativas que aportan a desbordar la noción de conflicto intersubjetivo y entablar un diálogo con el afuera del texto/escena.

La recuperación que realiza el autor de prácticas y formas de vida popular y barrial, vinculada al trabajo en parroquias, juntas de vecinos, colonias urbanas, peñas y brigadas de muralismo en que el sujeto se entendía como parte de una colectividad, es también un cuestionamiento y un contrapunto a los discursos tecnócratas e individualizantes propios del relato promulgado por las élites a partir de las reformas económicas neoliberales impulsadas en dictadura. En *Yo maté a Pinochet*, se apela a una solidaridad de clase sin la cual no sería posible la supervivencia, puesto que el pujante crecimiento económico del país se sustenta sobre la base de una gran cantidad de población marginada de dichos beneficios. Así, la operación de la obra es homologable a la lógica de recuperación, práctica transversal a las organizaciones armadas nacionales, enfocada en reforzar su raigambre en las poblaciones. Los relatos al respecto de dichas operaciones no solo iluminan la memoria de estos episodios de recuperación de comida, calzado y artículos de higiene personal para ser entregados a los pobladores, sino que además confronta la lógica naturalizada por el modelo político-económico en que el valor de la propiedad privada aparece como absoluto e inmanente⁴. De esta manera, el lector/espectador debe posicionarse frente a la evidencia de episodios de esta índole, los cuales reabren discusiones en torno a la validez de la utilización de la violencia por parte de grupos e individuos, en respuesta a la violencia sistémica propia del neoliberalismo. Cuestión que cobra aún más relevancia luego de los hechos acontecidos a partir del 18 de octubre de 2019. En este sentido y a partir del contexto de producción de la obra, *Yo maté a Pinochet* opera también como provocación en tanto rescata aquella dimensión del discurso lautarista referente a la violencia como fiesta. Esto, puesto que el análisis coyuntural realizado por el Movimiento Juvenil Lautaro (MJL) entendía el ejercicio del

4 Esto explica, en parte, la dureza con que se ha aplicado a lo largo de los 28 años de democracia, la "Ley Antiterrorista" (promulgada por la Junta Militar en 1984) a cualquier individuo o agrupación que atente contra bienes o propiedades privadas. La mayor parte de los condenados pertenecen o pertenecieron a grupos como el MJL. El foco de los últimos años ha estado puesto a los presos y presas de la revuelta de octubre y en la condena a comuneros mapuches acusados de quema de camiones y maquinaria forestal. Las críticas a la ley refieren a la parcialidad de los juicios, procedimientos irregulares, testigos anónimos y penas excesivas ante actos que no necesariamente tienen como objetivo "producir en la población o en una parte de ella el temor justificado de ser víctima de delitos de la misma especie" (Art.1° de la ley).

poder como múltiple y al modo de un reticulado de crecimiento rizomático; por ello es que la resistencia también debía convertirse en múltiple y habitar todos los espacios posibles, inclusive aquellos referentes al ocio y la sexualidad. Así se entiende la proclama “desde la cama a las barricadas”. Y es que el discurso lautarista tenía un fuerte tono sexual, hablando de “atracar con la vida, de vivir la vida como una orgía y de calentura por la revolución” (Lozoya 209). Esto explica la raigambre del movimiento en las capas populares jóvenes, quienes encontraron un marco referencial para transformar en acción sus frustraciones ante las escasas posibilidades que ofrecía el modelo. Confrontado al momento presente, el rescate de dichas prácticas por parte de la dramaturgia de Flores se opone a la condena transversal que habita en los discursos oficiales a cualquier manifestación de violencia que no provenga desde el mismo Estado. Esto reafirma la ausencia en la obra de un conflicto dramático clásico para así desbordar el espacio ficcional a través de un habla monológica y de marcado carácter narrativo, con el objetivo de entablar un diálogo con el lector/espectador.

Desde el título, la obra está direccionada hacia el afuera, incitando al lector a posicionarse frente al relato de Manolo. El frustrado y soñado tiranicidio es el eje transversal que sostiene las diversas partes de la obra y además actúa como vínculo privilegiado con los espectadores, puesto que sabemos que nadie pudo matar a Pinochet. El habla de Manolo nos invita a fijar la atención no en los contornos de las palabras o en la dimensión poética del texto, sino en las implicancias del acto enunciativo que afirma haber “matado a Pinochet”. La obra se encuentra signada por la derrota de una generación que se entregó al combate contra la dictadura, buscando reconvertir el olvido y el fracaso en un llamamiento a acabar con el legado dictatorial aún presente en la institucionalidad democrática y en nuestras prácticas cotidianas. Flores establece al centro de su dramaturgia un ajusticiamiento imposible, de magnitudes descomunales, el cual opera como contracara de todas aquellas acciones ciertas que efectivamente tuvieron lugar durante los primeros años de democracia y que a la luz del presente adquieren nuevo valor, en tanto permiten rearticular nuestra memoria reciente, ofreciendo un espacio de existencia posible para las memorias de cientos de combatientes anónimos.

Obras citadas

- Flores, Cristian. *Yo maté a Pinochet*. *Revista Apuntes* 146 (2021): 165-176. Impreso.
- Illanes, María Angélica. *La batalla de la Memoria: Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile 1900-2000*. Santiago: Planeta, 2002. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Lozoya, Ivette. “Chile: violencia política y transición a la democracia. El MAPU Lautaro y la derrota de la vía revolucionaria en los 90”. *Historia oral e historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*. Ed. Pablo Pozzi y Claudio Pérez. Santiago: LOM Ediciones, 2012. 191-212. Impreso.
- Sarrazac, Jean-Pierre (Dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013. Impreso.

:: RESEÑAS

:: RESEÑA

Colección dramaturgias GAM 2020

Centro Cultural Gabriela Mistral

<https://gam.cl/conocenos/archivo/ediciones-gam/coleccion-dramaturgias-gam>

<https://www.osoliebre.org/colecciondramaturgiasgam>

Por Manuel Donoso Hernández

manueldonosoh@gmail.com



El día 4 de septiembre del año 2020, el Centro Cultural Gabriela Mistral cumplió diez años desde su apertura. Para conmemorar esta década se realizaron una serie de actividades, entre ellas el lanzamiento del proyecto “Colección Dramaturgias GAM”. La iniciativa consiste en la edición, la publicación y también la difusión de diez libros y grabaciones de fragmentos de lecturas dramatizadas digitalizadas, con los textos de algunas de sus producciones y coproducciones más emblemáticas. El proyecto se realizó gracias al Fondo del Libro y la Lectura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Para la selección de las obras se creó un comité interno en GAM, el cual se decidió por aquellas obras más significativas y que marcaron un hito dentro de la programación de años anteriores. Los títulos, ordenados según estreno, son: *Amores de cantina* (2011), de Juan Radrigán; *Allende, noche de septiembre* (2013), de Luis Barrales; *La grabación* (2013), de Rafael Gumucio; *Lucía* (2015), de Ximena Carrera; *El corazón del gigante egoísta* (2016), de Manuela Infante; *Un minuto feliz* (2016), de Santiago Loza; *En fuga no hay despedida* (2017), de Luis Barrales, Trinidad González y elenco; *Esto (no) es un testamento* (2018), de Ítalo Gallardo, Pilar Ronderos y Teatro ICTUS; *Paisajes para no colorear* (2018), de Carolina de la Maza, Marco Layera

y elenco; y *Mistral, Gabriela* (1945) (2019), de Andrés Kalawski. Estos son textos cuya riqueza nos permite recorrer desde temas respecto de la historia de Chile, su evolución política y su contexto social, pasando por personajes históricos y determinantes figuras del teatro chileno, todo ello atravesado por jergas del lenguaje popular, inspiraciones basadas en textos clásicos y obras originales que nutren el espectro de este arte del espectáculo.

Debido a las múltiples plataformas en que se presentan las obras de la colección, esta resulta un excelente material susceptible de ser utilizado, por ejemplo, como apoyo para personas con discapacidad visual y para la realización de clases de educación artística. Aunque, obviamente, no solo se pueden abordar desde el plano artístico, sino también desde la dimensión de la educación en general, pensando en que el teatro aporta al aprendizaje en espiral. Así, las obras de esta colección pueden transformarse en objetivos de aprendizaje que desarrollen el área del conocimiento, el pensamiento convergente y el divergente o la manera de desarrollar la sensibilidad. Igualmente para realzar la experiencia estética e incentivar la creatividad y la expresión simbólica.

Algunas de las obras de esta colección, debido a su contexto de la plataforma digital, pueden ser una propuesta a estudiantes que integran el Programa de Integración Escolar. Este nace luego de la Reforma Educacional, cuyo principal eje es la inclusión. Uno de los tantos propósitos sería el entregar apoyo de forma adicional a docentes y estudiantes. Otra propuesta atractiva, gracias al formato auditivo, tipo lectura dramatizada, sería utilizarla con niños, niñas, jóvenes y personas adultas con discapacidad visual u otra. Incluso con estudiantes que presenten necesidades educativas especiales (NEE), sean estas permanentes o transitorias. Que un estudiante con síndrome de Down interprete la obra *Allende, noche de septiembre*, de Luis Barrales o una joven con asperger actúe la obra *Mistral, Gabriela (1945)*, de Andrés Kalawski, ayudados y guiándose por el audio que se ofrece para decir o hacer la mímica de sus parlamentos, podría resultar atractivo tanto para el estudiante, el profesor o director, como para el público que asiste a una puesta en escena que ejemplifique un acto creativo de inclusión. Acto que desde lo sonoro, musical y visual, admite y posibilita narraciones y corporalidades diversas.

Gracias a las cualidades colectivas y de comunicación, por ejemplo, de la obra *Lucía* de Ximena Carrera, se podría abordar la libre expresión del o de la estudiante. El diálogo tenso entre ella y el personaje del guardia daría pie para conocer la ironía, la rabia y otros sentimientos que aportan al paralenguaje y su reconocimiento como parte de la comunicación humana. La participación tácita y capacidad de juego que se puede dar con el pez y la convivencia polémica del personaje encuentran en el texto una oportunidad para reconocerse, sea desde la actuación o como espectadores, en su sentido social, artístico y tan polémicamente político. Lo que puede dar pie a que el estudiantado exprese su opinión respecto al personaje y a más de alguno de los niveles señalados.

Por su parte toda la comparsa de actores, músicos y bailarines de *Amores de cantina*, de Juan Radrigán, puede suscitar una experimentación desde un entorno social tan presente en bares y cantinas y una entretenida comunicación que repercuta, según el texto, en la forma de mirar, actuar, oír e interpretar ese submundo. Esta obra puede permitir, además y debido a la necesidad que contempla en la utilización de mucha utilería, vestuario, maquillaje y asistente de dirección, algo que sea motivador en clases, más allá de la actuación misma. Por su parte, en varios de los libros de la colección aparecen imágenes de músicos y música para interpretar, asunto que puede eventualmente estimular el movimiento y la coreografía.

Resultaría interesante escuchar los comentarios de las estudiantes o actrices que interpreten, lean o escuchen *Un minuto feliz*, de Santiago Loza, con todo el feminismo presente en el escenario social actual. De igual modo, esta obra puede proporcionar medios para trabajar la autoestima y la confianza de las estudiantes, pudiendo activar todo el carácter cognitivo en una clase o un ensayo, permitiendo exponer ideas de razón que los conceptos que se escuchan en el audio no pueden expresar.

Uno de los problemas en relación, por ejemplo, con las personas con discapacidad intelectual es que se les tiende a infantilizar, reduciéndoles a una eterna niñez, carente, entre otras cuestiones, de toda sexualidad. No se trata, evidentemente, de borrarles sus recuerdos de niñez, que es la tendencia de la mayoría de la población, sino de utilizar estos recuerdos de una manera que aporte al desarrollo de una vida adulta responsable. Así es como se encuentran en la obra *El corazón del gigante egoísta*, de Manuela Infante, recursos para trabajar esta transición a la vida adulta. Desde esta obra se puede analizar, luego, el cuento original de Oscar Wilde, quien, sin temor a infantilizar, abordó temas como el que los árboles, pájaros, y niños del elenco terminan por ayudar a encontrar la moraleja de esta historia, motivando una reflexión sobre cierto sentir y su reconocimiento. Puede facultar para asimilar y resolver problemas, como los que enfrenta el personaje de Eliodoro, así como su manera de expresarse y sentir.

Este tipo de puesta en escena puede ser un desafío para la dirección o la producción, por la cantidad de participantes, pero también la posibilidad de crear una instancia de disciplina y constancia. Asunto que si se presenta como un juego, cargado de emocionalidad y encanto dramático, puede conseguir, de parte de los y las estudiantes, el aprendizaje de escuchar, respetar turnos y saber preguntar e intervenir al momento que les corresponda.

Otro tema interesante de ser abordado desde estos trabajos dramáticos se relaciona con el llamado “envejecimiento activo”. Se trata de las personas en situación de discapacidad intelectual, que se supone envejecen antes que el resto de la población, sin prejuicio de que muchas y muchos de ellos y ellas alcanzan los sesenta años. En tal sentido, la obra *La Grabación* de Rafael Gumucio permitiría abordar la vejez a partir de una madre que repasa su extensa vida acompañada de su joven nieta. La trama transcurre con relatos de experiencias, acontecimientos importantes, muchas alegrías, logros y fracasos. Resultaría atractivo repasar estos textos y/o audios junto a estudiantes con necesidades educativas especiales para saber cómo se vislumbran en unos años más, y sobre todo comprender —haciéndoles comprender a ellos y ellas mismas— de qué manera se identifican con estos personajes. De igual modo la obra serviría como manera de analizar, las mismas tematizaciones y percepciones por ejemplo en personas con síndrome de Down.

Por otro lado, uno de los estigmas más duros que enfrentan las personas con discapacidad permanente son los estigmas referidos a su capacidad de aprendizaje. Algo de estos estigmas se puede identificar, de forma vicaria, en la obra *Paisajes para colorear* de Carola de la Maza, Marco Layera y elenco, en donde se deja ver la vulnerabilidad, violencia y hasta la rebeldía de un grupo de adolescentes que forma parte de la historia. Identificación respecto de la misma experiencia que puede sentir una estudiante NEE.

Por otro lado y siempre teniendo delante las posibilidades de encontrar nexos dramáticos y vivenciales con este tipo de estudiantes y personas, se encuentra la obra *En fuga no hay despedida* de Luis Barrales, Trinidad González y elenco. Acá se puede conocer a una Violeta Parra, cercana, busquilla, de carácter fuerte e imponente y cada personaje del elenco se esfuerza por

sobresalir, ser tomado en cuenta por esta mujer folklorista, artista, madre, suicida. Cualquier estudiante que la interprete de seguro se sentirá realizada, ya que el texto es tan potente que puede empoderar a cualquier actriz que la interprete, permitiéndole, entre otras cosas, afianzar su autoestima

Empoderarse a través de un papel actoral puede ser un juego sugestivo para el autococonocimiento de personas con discapacidad, ya que lo fundamental de un trabajo como este es moverse bajo la convicción de que la diferencia puede ser tomada como una oportunidad.

En fin, la Colección Dramaturgias GAM se podría transformar en una buena propuesta con las que, desde el teatro y sus herramientas, se puedan resolver problemas cotidianos y hasta originar algunas situaciones de debate que permitan diálogo y soluciones.

Se puede proponer un trabajo final con los y las estudiantes, tipo creación colectiva a propósito de conocer algunas de estas obras de la colección. Se podría incluso incentivar en los y las estudiantes inquietudes intelectuales para que disfruten el estudio que se encuentra en la investigación creativa más allá de cualquier diferencia respecto de los tipos humanos que nos habitan socialmente.

:: RESEÑA

María Soledad Henríquez Vargas

Movimiento consciente y expresividad en el trabajo actoral

Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019
88 pp.

Por Ignacia Agüero

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
iiaguero@uc.cl



María Soledad Henríquez Vargas, actriz, directora y docente universitaria en el área del movimiento, viaja el año 2011 al Reino Unido para estudiar el Máster en Artes - Estudios del Movimiento de Central School of Speech and Drama en la Universidad de Londres. Esta experiencia la impulsa a escribir *Movimiento consciente y expresividad en el trabajo actoral*, libro en el que registra los hallazgos principalmente de cuatro actividades formativas: sesiones de práctica, asistencia y codirección de movimiento de la obra *Machinal* en la Academia de Artes Teatrales Italia Conti- Londres; talleres sobre la conexión entre mente y cuerpo mediante el trabajo con memorias; sesiones de práctica docente de movimiento con estudiantes del Máster de Teatro Musical; y la creación y dirección de la obra *One in Five*, estos dos últimos en la Central School of Speech and Drama. Por tanto, es un libro escrito a partir de una investigación académica, y publicado, además, en un contexto académico por la editorial Universidad Finis Terrae en el año 2019. De ahí que en sus 88 páginas se ocupen conceptos, citas, menciones y reflexiones propias de su contexto, y orientadas a un público académico y/o conocedor de las temáticas y referentes mencionados.

El libro es una lectura con las dificultades que supone tratar un tema complejo y extenso, pero importante, ya que pone en valor tanto el cuerpo como soporte para el trabajo actoral, como la singularidad de la práctica docente en artes escénicas.

El texto se divide en tres capítulos. El primero de ellos está dedicado al ejercicio docente. La autora describe su experiencia como docente de movimiento con estudiantes ingleses, y se refiere a los obstáculos que implicó el haberse habituado a un método de enseñanza eficiente para sus estudiantes chilenos, pero inadecuados para sus estudiantes en Londres. Utiliza la idea del “aquí y ahora”, primero, para indicar la capacidad del/la propia docente para atender las condiciones del momento presente y así poder desarrollar estrategias de enseñanza que adviertan las particularidades de los diferentes contextos. Y, segundo/, transfiere la misma idea del “aquí y ahora” a los y las estudiantes, a quienes les transmite la importancia de aumentar su conciencia corporal y atención al momento presente para ejecutar sus acciones físicas.

La autora se vale de las ideas del director norteamericano y especialista en entrenamiento actoral psicofísico Phillip Zarrilli en torno a la autopercepción de la acción física; la práctica somática que promueve la escucha corporal o percepción interna, de Bonnie Bainbridge Cohen, y los descubrimientos del neurocientífico Antonio Damasio para guiar a sus estudiantes en el proceso de percibir la información recibida a través de los sentidos y así ejecutar acciones de manera consciente y en presente.

A lo largo del capítulo dos, el más extenso y complejo, la autora se sumerge en el análisis del proceso requerido para crear y ejecutar un gesto expresivo, por parte del actor y la actriz. En primer lugar, define el concepto de gesto expresivo como un impulso que nace de la interacción del actor/actriz con su entorno, que se manifiesta en el cuerpo y el espacio, y cuya ejecución se realiza sobre una ruta precisa que el actor o la actriz recorre de forma consciente y decidida. Este tipo de gesto permite comunicar un estado, una emoción, energías o pensamientos. Luego, determina los elementos a tomar en cuenta, necesarios para construir el gesto expresivo, como energía, impulso, oposición, equilibrio, centro, precisión, atención, presencia, quietud y esencia. Se vale de su trabajo en la obra *One in Five* para enmarcar su análisis, en donde se crean gestos y movimientos extraídos de testimonios, mediante la práctica como investigación. La relevancia del concepto radica en que este tipo de gesto es capaz de conectar el universo interno del actor y la actriz con su expresión externa, por lo que se le considera una acción orgánica y capaz de develar aspectos humanos importantes y de interés común. También aquí la autora menciona diferentes autores y practicantes de teatro antropológico y movimiento como Jerzy Grotowski, Julia Varley, Yoshi Oida, Eugenio Barba, y Antonio Damasio, cuyas miradas complementan su análisis. La cantidad de referentes y conceptos empleados dan cuenta de la complejidad y amplitud del objeto analizado, así como de la profundidad de la autora para examinarlo. Sin embargo, el capítulo se percibe intrincado lo que dificulta su comprensión.

El tercer capítulo, de lectura más expedita, alude a la conexión mente-cuerpo a partir del trabajo con memorias de los actores y actrices. La autora observa cómo la memoria se manifiesta en la acción física, y describe su intento por sistematizar este procedimiento como una herramienta actoral para trabajar con diferentes materiales escénicos. Incluye ejemplos en los que se utiliza el texto dramático, y se alcanza una organicidad en el sonar, decir y hacer, gracias al trabajo con memorias. Este capítulo corona la cadena iniciada en el primer capítulo en el que la autora describe un largo proceso que va desde la toma de conciencia de la acción física, pasando por las estrategias para la creación y ejecución de gestos expresivos, hasta llegar a la integración de la totalidad de los elementos mente, cuerpo y material dramático. De esta

manera, el actor y la actriz se convierten en un canal a través del cual fluyen libremente sus intenciones, emociones, pensamientos, deseos, etc. y se inscriben en una red de conexiones físicas, manifestándose en movimiento y palabra, que hacen del actor o actriz, un ser orgánico, espontáneo, consciente y presente.

El libro además contiene una reflexión final, aclaratoria, en la que la autora enlaza los contenidos de los tres capítulos, y una sección de apéndices con el registro de su proceso: fotografías de sus cuadernos de trabajo y de las obras teatrales mencionadas.

La cantidad de material analizado es significativo, y los temas de movimiento consciente y expresividad actoral son tratados en toda su extensión y complejidad. Esto conduce a la autora a asociar múltiples ideas a través de saltos en múltiples direcciones. Lo que, a su vez, provoca que ciertas nociones parezcan antojadizas al no tener un argumento conciso. Cada concepto pareciera arrojar otros y abrir nuevas rutas, y cada etapa del proceso analizado se relaciona con las demás. Durante su lectura, por lo tanto, es probable sentirse confundido/a y no lograr comprender del todo el análisis propuesto. Es tremendamente difícil plasmar en un libro breve, una experiencia académica como la descrita por la autora, con todas sus capas y aristas; y de emprenderse dicha tarea, es conveniente tomar decisiones que favorezcan la síntesis y el orden. Esto significaría asumir que una experiencia compleja necesita ser simplificada para hacerla comunicable al lector o la lectora. Sin embargo, un lector o lectora con conocimientos en los temas que la autora analiza, o que haya vivenciado los conceptos mencionados, puede acercarse mejor a su comprensión.

Por su parte los apéndices del texto, a pesar de ser valiosos como evidencia del trabajo de registro de una experiencia creativa, no se conectan claramente con el análisis del capítulo al que corresponden, o no son relevantes para comprenderlo, pudiendo perder así su valor.

Afortunadamente, como alguien que tiene un acercamiento práctico a las temáticas del libro y comparte los intereses de la autora, puedo completar con mis propios conocimientos y orientarme dentro de la multiplicidad de ideas del texto, haciendo de la lectura una experiencia interesante y provechosa.

Más allá de estos posibles desaciertos en la escritura, el libro reseñado tiene grandes cualidades. En primer lugar, pone en valor el trabajo corporal del actor y la actriz. El texto logra dar evidencias del oficio actoral corporal como una disciplina consciente, constante, minuciosa y comprometida. Además, permite difundir la noción de actor-creador o actriz-creadora, potenciando la figura del artista escénico, ya no como alguien que representa la idea de alguien más (por ejemplo, de algún dramaturgo o dramaturga), sino como alguien que crea y construye sentido a partir de otros soportes, como el cuerpo. Más aún, el libro contribuye a la literatura nacional en torno al entrenamiento físico actoral, temática que ha sido históricamente dominada por artistas, directores y teóricos europeos.

En segundo lugar, el libro reseñado significa un aporte para todos y todas quienes nos dedicamos a la docencia en artes escénicas. La autora describe el ejercicio docente como una práctica activa, en constante reactualización metodológica. A través del texto, notamos cómo no solamente transmite contenidos, sino que los practica de manera humilde para mejorar su desempeño y servir verdaderamente a sus estudiantes. Utiliza las ideas de "aquí y ahora", de conciencia y de empatía como estrategias para comprender a sus estudiantes, y desarrollar maneras adecuadas de guiarle.

Soledad Henríquez se sitúa entonces como aprendiz y define la docencia como un aprendizaje. Cualquiera que se dedique a la docencia, y especialmente para quienes la ejercemos desde las artes escénicas, utilizar su enfoque puede ser un importante giro en nuestra práctica. Para quienes nos dedicamos a la docencia en movimiento y compartimos sus preguntas e intereses, el libro puede ser una herramienta. En él se pueden encontrar una gran cantidad de citas y reflexiones en torno a temáticas relativas al cuerpo expresivo, las que pueden apoyar procesos formativos y servir como bibliografía paralela a la práctica escénica. Me permitiré dar un ejemplo de lo anterior. Como actriz y docente en movimiento, me ha parecido sumamente sugerente que la autora mencione que el gesto, para ser expresivo, necesita de una intención, y que a su vez, esta intención será la que le permitirá al gesto dialogar al interior de la puesta en escena. Esta idea, entre muchas, me hace reconocer la importancia del impulso interno del actor o actriz en la creación de una acción, y cómo este puede conducir la generación de sentido en una composición mayor. Con esto, quisiera invitar al lector o lectora a buscar en el libro aquellos conceptos, frases e ideas que puedan parecerle sugerentes e inspiradoras para el desarrollo de sus clases.

En la misma línea, la progresión metodológica descrita en torno a la consciencia y la expresión es interesante, y puede ser de mucha utilidad para estructurar procesos formativos. En primer lugar, determina como necesario que el o la docente se ocupe de guiar al actor, actriz o estudiante hacia una toma de conciencia de su cuerpo. Esta es la habilidad fundamental que debiese adquirirse y sobre la cual se construirán las demás. Luego, se centra en qué gestos son aquellos que clasifican como expresivos y cómo generarlos. Es decir, se enfoca en la etapa de creación, una vez que se ha adquirido la consciencia corporal. Finalmente, se refiere a cómo, una vez adquirida la consciencia sensorial, conectada la mente con el cuerpo y generado el material corporal, puede otorgarse un sentido al trabajo, al buscar una conexión personal con el material.

Finalmente, *Movimiento consciente y expresividad en el trabajo actoral* es un libro que no solo contiene el registro de una investigación académica práctica, también transmite una vivencia profunda, misteriosa e inmaterial, y, me atrevo a decir, se trata posiblemente de la relación espiritual de una exploradora, mujer y actriz, con su cuerpo y la escena.

:: RESEÑA

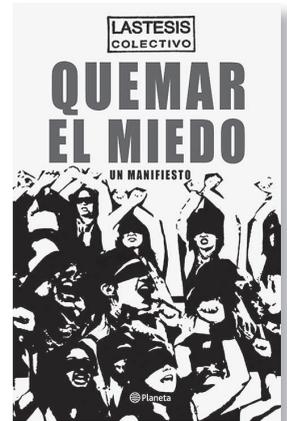
Lastesis Colectivo

Quemar el miedo. Un Manifiesto

Santiago: Editorial Planeta, 2021
136 pp.

Por Claudio Santana Bórquez

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
claudio.santana@upla.cl



Lastesis, colectivo interdisciplinario de mujeres, feminista y disidente, realiza en esta publicación su manifiesto. Se hicieron reconocidas en todo el mundo por la acción de *performance* denominada *Un violador en tu camino* (octubre 2019), que se transformó en un himno feminista mundial cantado en más de 52 países, mientras que el colectivo fue elegido dentro de las cien personas más influyentes de 2020 por la revista *Time*.

Quemar el miedo nos invita a palpar e impregnarnos de las diversas realidades que connotan el lugar vivencial y preciso desde donde se genera el pensamiento, la acción y objetivo de Lastesis. Este es un territorio imposible de soslayar hoy para todo devenir personal y subjetivo, así como también en la interacción social, política y económica. Una realidad que queda expuesta en la carne de las personas directamente atacadas e intervenidas por el capitalismo y el patriarcado, que oprimen principalmente a las mujeres y a todas quienes se identifican con ese género, y que también agrade a las comunidades LBTGQIA+.

Intentar realizar una reseña sobre un manifiesto es ingresar a un espacio donde la palabra y el discurso se reciben con gran vitalidad y vertiginosidad. A esta primera impresión se le añade el contenido del manifiesto que por su actualidad produce el efecto lupa en todos aquellos recovecos que se dan por sentados en el cotidiano, nuestros hábitos, costumbres y en la intimidad de cada quien.

A nuestro modo de ver es la cuerpo —el cuerpo— la que se instala aquí como lugar donde la subjetividad cobra un sentido de territorio que necesita una emancipación contra la normalidad hegemónica construida con la fuerza y dominio patriarcal y que a su vez se hermana con el capitalismo. En otras palabras, nadie puede pensarse indiferente o resuelto de frente a su identidad, su lugar y la posibilidad real de poner mayor armonía en nuestras relaciones interpersonales cuando los sistemas patriarcales y capitalistas, sobre todo aquellas acciones que operan de modo silencioso, no sean profundamente cuestionados y finalmente “quemados”.

El manifiesto se divide en siete partes: 1. Nos roban todo menos la rabia; 2. Patriarcado y capital es alianza criminal; 3. Mi cuerpo no será más el sostén capitalista; 4. Juntas abortamos; 5. Bajo el disfraz del amor; 6. El potencial transformador de la performance; 7. El estado opresor (1312). A las que se suman una introducción “Nosotras”, una sección llamada “Una pequeña aclaración conceptual antes de continuar”, y “Juntas”, que cierra la publicación.

El discurso del manifiesto resulta directo, evidentemente no es el lugar para los eufemismos acostumbrado en los medios de comunicación o en la vida diaria, porque acá las situaciones descritas llevan su nombre y se afrontan con una posición clara y reveladora.

Casi todos los capítulos van precedidos por fragmentos de textos que fueron usados en distintas performances de Lastesis, lo que enriquece mucho la continuidad y sentido del total de la obra porque nos recuerda quiénes hablan y a quién se habla. Por otro lado, nos despierta la curiosidad de si este libro contiene en sí misma un grado de performatividad en la lectura.

Las palabras se mueven a un ritmo álgido y concreto. Se camina por peldaños macizos donde podemos mirar y espejarnos en las muchas y distintas circunstancias cuando la opresión patriarcal ejerce su dominio. Al mismo tiempo, y para quienes hayan presenciado la *performance Un violador en tu camino*, sentirán en el imaginario las voces de las multitudinarias convocatorias para aquella intervención, y que continúan realizándose alrededor del mundo. Justo ahora, al momento de la escritura de esta reseña, Lastesis se encuentran de gira en Europa interviniendo los espacios públicos acompañándose por miles de mujeres.

Sin ir más lejos, la portada del libro contiene una imagen de un grabado o esténcil en muy alto contraste que muestra una de estas convocatorias para *Un violador en tu camino*. Podemos ver mujeres agrupadas en colectivo con vendas en los ojos, brazos cruzados por sobre las cabezas, manos empuñadas, bocas abiertas gritando y dientes apretados. Esta misma imagen se replica en la solapa trasera.

Parece un manifiesto no solo para ser leído, sino para ser performado y compartido, ya que por su porte y peso resulta muy transportable. Su tamaño es similar al de un cuaderno de anotaciones, invita a subrayarlo y a hacer notas personales en los bordes de las páginas interiores, porque estas son de un material sencillo, amigable y escribibles.

La fotografía del colectivo aparece en la contraportada, a todo color. Las cuatro integrantes están sentadas sobre una baranda ancha de cemento en un espacio público en algún sector de los cerros del puerto de Valparaíso, desde donde se ve parte de la bahía en un soleado y despejado día. Cada una lleva puesto el característico vestuario tipo jardinera colorada y todas están mirando hacia el objetivo de la cámara. Bajo esta imagen, en rojo, viene impreso “Y la culpa no era mía, ni donde estaba ni como vestía” que es el coro y motivo sustancial en su *performance*. A continuación, con letras rojas y más grandes viene “El violador eres tú”.

Cada cierre de capítulo contiene una página que los separa, en donde la consigna “Quemar el miedo” se repite hasta colmarla. Solamente una de estas repeticiones va en negro. A su vez, las enunciaciones de cada uno de los siete capítulos viene en páginas negras con un tipo de letra bien grande y pixelada y la bajada de título está estampada con un tipo de letra que simula un brochazo de pintura sobre una pared o lienzo.

El manifiesto instala la rabia como movilización inicial: “Nos roban todo menos la rabia”. Las emociones no son acalladas sino validadas. Las sensaciones personales, las subjetividades, tienen un espacio de cobijo. Y así el orden del argumento va atravesando las capas cutáneas de la cuerpo personal y llega a la capa social y política, donde las decisiones jerárquicas encadenan la cuerpo a la producción capitalista, o bien limitan las decisiones sobre la propia carne cuando esta debe por obligación obedecer a un Estado patriarcal y misógino.

La *performance* como transformación es planteada en el capítulo seis. Ciertamente es transformación y me pregunto si la lectura de este manifiesto produce el encuentro entre un yo dominado y otro yo que quiere descubrirse en plenitud de ser como siente que debe ser sin ataduras heredadas.

El miedo descrito a lo largo de muchos pasajes, aquel que ha sentido una mujer (cis o no) o una persona de la comunidad LBTGQIA+, nunca un hombre nacido hombre y crecido cisgénero, va a poder comprenderlo, porque es probable que jamás haya sentido aquella amenaza, vulnerabilidad y desprotección real en su entorno. Desde esa situación es que el mismo libro y orden del relato nos lleva a concluir en un “Juntas”, “Juntas quemamos el miedo”.

Quemar el miedo se publicó a tres años de la ola feminista, dos años de la revuelta social y a un año del inicio de la pandemia. Probablemente su discurso y performatividad potencial contenga las demandas transversales de la ola feminista y también las vitales exigencias por una vida digna en Chile, que la situación de pandemia y cuarentenas vino a ratificar. Actualmente se escribe una nueva constitución para Chile y la Convención Constitucional es paritaria, pero nuestro sistema neoliberal extremo alimenta el conservadurismo radical que perpetúa la violencia directa y simbólica contra las mujeres (cis o no) y las comunidades LBTGQIA+, es por esto que la lectura y estudio con este libro testimonial, en la forma que más nos guste para trabajarlo (leerlo para sí, para otras personas, performarlo, etc.) es gravitante hoy por hoy en el sentido que el mismo manifiesto describe, “el firme convencimiento de que, si el mundo fuera feminista, podríamos estar más cerca de un real Estado de bienestar, de amor, de protección y de solidaridad”.

:: RESEÑA CURRICULAR AUTORES

:: Reseña curricular autores

Inés Stranger

istrange@uc.cl

Dramaturga, guionista, doctora en Estudios Teatrales en la Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 y profesora titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile desde 2008. Es autora de obras que han sido llevadas a escenas, traducidas y publicadas en diferentes idiomas: *Cariño Malo*, *Malinche*, *Tálamo*, *Valdivia*, *La Monja Alférez*, *Úrsula Suárez* son las más conocidas. Entre sus últimas publicaciones están los libros *La réinvention de la forme scénique dans le théâtre chilien durant la transition politique* (Editions Complicités, París, 2020); *Cuaderno de dramaturgia: teoría, técnica y ejercicios* (Editorial Frontera Sur, Santiago, 2011); *Cariño malo, Malinche, Tálamo* (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2007). La dramaturgia es su tema, su práctica y su manera de ver el mundo. Cree que un texto teatral informa sobre el imaginario cultural del momento en que fue creado. Ha dictado cursos y talleres a nivel de pregrado y posgrado en diferentes contextos universitarios. Ha sido formadora de muchos jóvenes dramaturgos y dramaturgas.

Lorena Saavedra González

maria.saavedra@upla.cl

Investigadora teatral, docente y actriz. Doctora © en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (Beca Conicyt). Magíster en Artes, por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actriz y licenciada en arte escénico de la Universidad de Playa Ancha. Académica del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Playa Ancha. Editora de la *Revista Artescena*. Ha realizado investigaciones y participado en congresos teatrales tanto nacionales como internacionales, además de escribir artículos para diversas revistas especializadas. Junto a Verónica Sentis ha desarrollado una extensa investigación sobre la historia teatral de Valparaíso, cuyo resultado está disponible en el sitio www.historiadelteatroenvalparaíso.com. Integrante del Núcleo de Investigación y Creación Escénica. Coautora del libro *Evidencias, las otras dramaturgias* (Oxímoron, 2021).

Pía Gutiérrez

plgutier@uc.cl

Doctora en Literatura e integrante de proyecto Arde (www.proyectoarde.org), colectivo interdisciplinario que fomenta la creación de archivos digitales, tanto artísticos como culturales, desde una lógica comunitaria. Trabaja como profesora de la Facultad de Letras y la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado de proyectos de archivo tanto li-

terarios como teatrales (Archivo Manuel Rojas, Archivo Isidora Aguirre, entre otros) y ha escrito sobre los problemas del acceso a la información en las artes, las lógicas de archivo y su vínculo con el arte contemporáneo en Chile y América Latina.

Soledad Figueroa Rodríguez

soledad.figueroa@uacademia.cl

soledad.figueroa@uv.cl

Actriz, investigadora, docente universitaria, performer vocal y dramaturga. Licenciada en Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile; minor en Historia Contemporánea y magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales de la misma universidad. Ha participado en congresos, foros y simposios en Argentina, Colombia, Cuba, Chile y Estados Unidos. Codirectora de CAPRA Arte Colectivo. Miembro de LAVOCE; Voice and Speech Trainers Association, y Agitaciones comunes en (re) sonancia. Dramaturga de *La cosa* (concurso Delirios en Cautiverio del Teatro Nacional Chileno 2020); directora y dramaturga de *Federico, todos los muertos* y *Federico, la luna ha desaparecido*; y codirectora de *Anatomía de una cabra* de CAPRA Arte Colectivo. Ha experimentado en prácticas y estudios de filosofía vocal Roy Hart con Linda Wise, Enrique Pardo y Daniela García de Pantheatre France. Desde 2013 se desempeña como docente en diversas instituciones teatrales, en áreas como voz, canto e historia del teatro chileno y universal. Sus últimas publicaciones han sido el libro *Espérame en el cielo, corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI* (2017, en coautoría con Javiera Larraín George); el artículo "Un cuadrado de zarzuela: circulación y prensa en la construcción social del género chico en Chile (siglos XIX-XX)" (*Revista Apuntes de Teatro*, 2017); y el artículo "La mirada del otro. Percepción y recepción en la época del género chico en Chile" (*Revista Artescena*, 2018).

Pablo Cisternas Alarcón

pablocisternas@uchile.cl

Es investigador teatral, y se ha desempeñado en distintos roles en el ámbito de la creación. De formación sociólogo, con estudios en actuación y diplomado en Visualización de Datos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile. Actualmente es investigador del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo, miembro de Cía. de Subsuelo, integrante de Colectivo Interdicta y profesor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Es miembro de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas. Sus líneas de investigación abordan metodologías de investigación en artes, el vínculo de prácticas escénicas y nuevos medios, gestión y producción teatral, visualización de procesos creativos en artes escénicas, y activismos en el Chile actual. Entre sus publicaciones destaca: *Gestión de compañías teatrales: diagnósticos y Desafíos* (2013); *El Género en escena: relaciones en la práctica de Teatro en Chile* (2017); *De Manifiesto: expresiones ciudadanas a un año del estallido social* (2020); y *Cadáver Exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile* (2020).

Tania Novoa

t.novoa.g@gmail.com

Actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Artes con mención dirección teatral de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado en diferentes roles de la producción, pedagogía e investigación escénica. Su principal interés artístico es la exploración sobre el potencial de la interacción de la escena con los espectadores. En 2016 publicó su tesis de magíster sobre la participación de los espectadores ante el simulacro del error en una puesta en escena. En 2017 codirigió el montaje *Hombres Trabajando*, experiencia teatral participativa sobre la relación entre el trabajo y el desarrollo existencial en un flujo social capitalista. Actualmente investiga sobre procesos creativos en artes escénicas nacionales y sus vínculos con los nuevos medios.

Montserrat Estévez Calderón

monserrat.estevez@uv.cl

monserrat.estevez@gmail.com

Es actriz, licenciada en actuación teatral de la Universidad Finis Terrae (2001). Magíster en Artes con Mención en Pedagogía Teatral de la Universidad Mayor (2007) y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2021). Se ha desarrollado como actriz y docente tanto en educación profesional formal como en encuadres no profesionales. Alguno de sus últimos trabajos como actriz son *Junto al lago negro* de la dramaturga alemana Dea Loher, *Prefiero que me coman los perros*, escrita por Carla Zúñiga y *Una pensión en Yungai* de Leonardo González en el marco de la Muestra de Dramaturgia Nacional Chilena, todas dirigidas por Jesús Urqueta; *Allende*, *Noche de Septiembre*, escrita por Luis Barrales y dirigida por Pablo Casals; *Trovarsi* dirigida Aliocha de la Sotta a partir del texto de Luigi Pirandello; y *Los invasores* de Egon Wolff, dirigida por Pablo Casals. Además, desde los inicios de su vida profesional, se ha desarrollado en forma paralela como gestora de numerosos proyectos escénicos.

Desde 2015 es docente en la línea de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, donde también ejerció labores como coordinadora del Área de Creación entre 2017 y 2019. Desde 2011 es docente en la Escuela de Teatro del Instituto profesional Aiep, donde ha impartido diferentes cursos.

Como investigadora está interesada en problemas relacionados con escenificaciones de las violencias en la puesta en escena. Es miembro fundadora de Red Escénica Investigadores y Creadores Independientes con quienes desarrolla el proyecto de investigación Volver sobre el Realismo: una investigación genealógica, estética y técnica para el SXXI (Fondart 2021).

Claudia Echenique S.

cechenis@uc.cl

Claudia Echenique, actriz (Pontificia Universidad Católica, 1985), directora teatral (PUC, 1991), magíster en pensamiento contemporáneo (Universidad Diego Portales, 2010), y doctora en Artes

(Universidade Estadual de Campinas, 2014). Es directora teatral de las compañías Shakespeare & Co. y del Colectivo Obras Públicas, con quienes publicó su trabajo de teatro callejero en el libro *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro* (Lom, 2018). Ha estrenado más de treinta obras durante su trayectoria, especializándose en temas de violencia y derechos humanos. A partir de su investigación crea el género perfo conferencia, dirigiendo y estrenando, de su autoría, *Mujeres Violentas* (2011), *Hombre Violento* (2013) y *Shakespeare nuestro contemporáneo* (2016). Es académica de la Facultad de Artes, Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica, donde se desempeña como profesora de dirección y actuación en teatro clásico y teatro contemporáneo.

Jonathan Aravena B.

jfaraven@uc.cl

Dramaturgo. Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, licenciado en Estética de la misma institución y actor titulado del Instituto Profesional Teatro La Casa de Fernando Cuadra. Se desempeña como investigador en el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC y como coordinador de Investigación y Extensión del Archivo de la Facultad de Artes UC. Ha participado en talleres y seminarios junto a los dramaturgos Juan Radrigán, Alejandro Tantanian, Gabriel Calderón e Inés Stranger, y el realizador documental Patricio Guzmán. Ha trabajado como gestor de artes escénicas para la I. Municipalidad de Conchalí, como profesor del ahora desaparecido Instituto Profesional Teatro La Casa y colaborado en distintos proyectos de educación popular y artística en las regiones Metropolitana, de Valparaíso, O'Higgins y El Maule. Como dramaturgo ha estrenado cuatro obras: *El Operador*, *Trópico de Santiago*, *Los perros de la constitución* y *Estrellar, una historia celeste*, en esta última, en el rol de investigador y dramaturgista en un texto de autoría colectiva.

Bernardita Abarca Barboza

bernardita.abarca@gmail.com

Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile, estudios realizados con beca Conicyt. Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, estudios realizados con beca Fondart. Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades de la misma casa de estudios. Junto a sus estudios de pregrado obtuvo el Certificado Académico en Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es académica en la Universidad Alberto Hurtado, donde imparte cursos sobre teoría e historia del arte. También es editora de la revista *Apuntes de Teatro* de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y, anteriormente, realizó la coordinación editorial de la revista *Cátedra de Artes* del posgrado en Artes de la misma institución. Se desempeñó como investigadora para el sitio web Artistas Visuales Chilenos del Museo Nacional de Bellas Artes. Sus investigaciones personales, publicaciones y presentaciones en seminarios y congresos se orientan hacia las relaciones entre arte, política y espacio público.

Cristian Flores Rebolledo

fl.cristian@gmail.com

Actor, director y dramaturgo, formado en la Universidad de Chile (2003-2006). Máster en Teatro y Artes Escénicas (2015) y actualmente es doctorando de la Universidad Complutense de Madrid, donde desarrolla una investigación en torno a una cartografía del teatro político chileno.

En 2008 forma su primera compañía Teatro Errante, con la que puso el foco en un teatro popular. En 2013 escribe *Yo maté a Pinochet*, obra con la que inicia su trabajo con Teatro Los Barbudos, una nueva exploración escénica que profundiza aspectos más políticos del universo popular, y una depuración de su lenguaje autoral como dramaturgo y director. Con esta obra logró visibilización nacional e internacional como creador, presentándose en festivales y salas en Madrid, Bilbao, San Sebastián, Biarritz, Lyon, Montpellier, Buenos Aires, Treinta y tres (Uruguay). Sus últimos dos trabajos *El País sin Duelo* (2018) y *El Hombre que Devoraba a las Palomas* (Fondart 2021) han sido creados en colaboración con Theatre La Vignette y presentados en el festival internacional Printemps des Comédiens, Francia.

Como actor ha destacado en obras como *La Remolienda* (2007) del Teatro Nacional Chileno; *El Olivo* (2009) y *Fulgor* (2016) de Teatro Niño Proletario; *Casco Azul* (2017) de Teatro Amplio; *Ka Kiñe-Ka kiñe* (2018) de Teatro a lo Mapuche; *Yo Maté a Pinochet* (2013) y *El Hombre que Devoraba a las Palomas* (2021) de Teatro Los Barbudos, entre otras. En cine protagonizó la película *Joselito* (2014) de Bárbara Pestán Florás.

Federico Zurita Hecht

federico.zurita.hecht@gmail.com

Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae. Licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad Alberto Hurtado. Doctor en Literatura por la Universidad de Chile. Autor de diversos artículos sobre la producción dramática y teatral chilena. Autor del libro *Expulsión de la casa, dramas históricos chilenos 1920-2020* (Ediciones Universidad Finis Terrae, 2021). También es autor del libro de cuentos *El asalto al universo* (Eloy, 2012), las novelas *Lo Insondable* (La Pollera, 2015; Eduvim, 2018), *Nostalgia de la madre muerta* (La Pollera, 2020) y los dramas *Se preguntan por la muerte de Clitemnestra* (Cía La Porcina, 2011), *Apocalipsis a la hora de comer* (Cía Pehelagarto, 2015) y *Una temporada en Puerto Azola* (Cía. Pehelagarto, 2018).

Juan Pablo Troncoso Ch.

jptronco@gmail.com

Actor y dramaturgo. Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Forma parte de las compañías La Junta y Colectivo Zoológico. Es integrante de la Red Independiente de Creación e Investigación Escénica (ICI). Fue parte del Programa Internacional de Dramaturgia de The Royal Court Theatre. Actualmente es docente en las Escuelas de Teatro de la Universidad de Valparaíso y UNIACC.

Manuel Donoso Hernández
manueldonosoh@gmail.com

Actor, titulado en la Escuela de Teatro Imagen de Gustavo Meza e Intérprete en flauta dulce, dedicado especialmente a la música antigua por la Universidad de Chile. También es licenciado en Educación, mención Profesor de Educación Musical por la Universidad Bolivariana de Chile y musicoterapeuta, diplomado por la Universidad de Chile. Se ha desempeñado profesionalmente como profesor de educación musical en el Liceo Clotario Blest Riffo y de Expresión Teatral, en la Escuela Especial Coocende; así como profesor de Expresión Artística en el Jardín Infantil Rayun Down.

Ignacia Agüero
iiaguero@uc.cl

Es egresada de la carrera de Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y magíster en Entrenamiento Físico para Actores y Performance de la Universidad de Kent, Reino Unido. Ha profundizado sus estudios en talleres, encuentros y seminarios relativos al cuerpo y la actuación, entre los que destacan Puente de los Vientos, impartido por Iben Nagel Rasmussen del Odin Teatret; El Arte Secreto del Actor conducido por Eugenio Barba y Julia Varley; y la 15ª sesión de la Escuela Internacional de Antropología Teatral. Se desempeña como actriz y docente en entrenamiento actoral y movimiento. Actualmente imparte clases de conciencia corporal y movimiento en la Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica, además de clases y talleres vinculados al cuerpo y la expresión corporal en centros y escuelas informales. Forma parte de Cía Limitada como una de sus directoras y actrices, promoviendo la investigación corporal de la compañía. Recientemente codirigió el montaje *Caracol*, potenciando la creación de material corporal en la puesta en escena. Se interesa desde toda su trayectoria en la práctica como investigación.

Claudio Santana Bórquez
claudio.santana@upla.cl

Actor, director, investigador y académico de la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso. Desde 2010 dirige el proyecto *Performer Persona Project (PPP)* con quienes ha desarrollado un campo de práctica dedicada al proceso vivo de la persona en acción por medio de variados encuentros de trabajo comunitarios, performances y publicaciones. Actualmente, dirige la investigación teórico-práctica titulada *Sobre simple práctica performativa, 10 años del Performer Persona Project* (Fondart Investigación en Artes Escénicas 2020), que tendrá como resultado una publicación escrita y audiovisual de la sistematización de lo que llama “nuestro propio modo de hacer lo que hacemos”.

:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

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

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

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

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

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

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes —desde el actor o *performer* al espectador—, se nutre de diversas

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

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

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

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

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

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

Revista *Apuntes de Teatro*

Escuela de Teatro - Facultad de Artes - Pontificia Universidad Católica de Chile

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

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

Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.

- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo este no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.
- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos dependerá de cada caso, y puede extenderse hasta seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utiliza el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, deben ir en itálicas (cursivas) y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

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

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

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

Sara Rojo afirma que... (23).

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

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

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

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

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

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

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

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

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

- También es necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la debe poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11).

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

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

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

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

3. Libro de autor desconocido:

Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto):

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. Artículo en una compilación:

Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semitext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. Artículo en revista académica:

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

8. Reseña, comentario o crítica:

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

9. Introducción, prefacio o prólogo:

Barros Arana. Introducción. *Cautiverio feliz y la razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Nénez de Pineda y Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.

10. Traducción:

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.

11. Tesis:

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

12. Ponencia o disertación:

Grass, Milena. "*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón 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.

13. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 de mayo de 2009.

14. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEAC-TÚA, 2010. Web. 11 de abril de 2011.

"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 de noviembre de 2013.

15. Texto dramático:

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso. Calderón, Guillermo. *Diciembre*. s/e., [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 150 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Suscripción Revista *Apuntes de Teatro*

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES \$	NORTE- AMÉRICA US\$	CENTRO- AMÉRICA US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 146	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 146 y 145 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 146, 145 y 144 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el Nº 99 al Nº 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 141	5.200	6.500	22	23	24
COLECCIÓN DE LIBROS			VALOR UNITARIO		
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

ADJUNTO PAGO

CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago

NOMBRE SUSCRIPTOR

DIRECCIÓN

TELÉFONO

ENVIAR ESTE CUPÓN A:

Escuela de Teatro UC, Revista *Apuntes de Teatro*
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta Nº 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

APUNTES

de TEATRO

- 104 ¡Cierra esa boca, Conchita! *de José Pineda*
107 Dédalos en el vientre de la bestia *de Marco Antonio de la Parra*
El guante de hierro *de Jorge Díaz*
108 Las siete vidas del Tony Caluga *de Andrés del Bosque*
109 La pequeña historia de Chile *de Marco Antonio de la Parra*
110 La catedral de la luz *de Pablo Álvarez*
111 El desquite *de Roberto Parra*
112 Quarteto, Medea material y La misión (fragmentos) *de Heiner Müller*
113 El Che que amo *de Oscar Castro*
114 Lllámame, no te arrepentirás *de Francisca Bernardi*
Tango *de Ana María Harcha*
Asesinato en la calle Illinois *de Lucía de la Maza*
115 Fantasmas borrachos *de Juan Radrigán*
116 Gemelos *de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof*
117 Una casa vacía *de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda*
118 Creencias desempleadas *de Mauricio Navarrete*
Aysén de nieve y sangre *de René Rojas*
119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? *de Cristián Soto*
121 Trauma *de Alexis Moreno*
122 Especial *de Andrés Pérez*
123/124 Trasatlántico o la fuga de Europa *de Juan Claudio Burgos*
Kinder *de Francisca Bernardi y Ana María Harcha*
Color de hormiga *de Lucía de la Maza*
125 El transcurrir *de Valeria Radrigán*
Amargo *de Andrea Franco*
Perséfone *de Andrea García*
126/127 Fantasmas de parafina *de Eduardo Pavez*
HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO *de Juan Claudio Burgos*
Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero *de Alejandra Moffat*
Vida de otros *de Ana López*
128 El neo-proceso *de Benjamín Galemiri*
129 Fin del eclipse *de Ramón Griffero*
130 H.P. (Hans Pozo) *de Luis Barrales*
131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa *de Francisco Sánchez*
132 Hombre acosado por demonios ante un espejo *de Rolando Jara*
134 Las analfabetas *de Pablo Paredes*
136 La reunión *de Trinidad González*
138 Limítrofe, la pastora del sol *de Bosco Cayo*
140 Los millonarios *de Alexis Moreno*
141 La flor al paso *de Leyla Selman*
142 GALAXIA-SUR realista *de José Miguel Neira*
143 Bola de sebo *de Astrid Quintana Fuentealba*
144 El propósito de los pájaros *de Alberto Olguín y Carlos González*
145 Usted está aquí *de Rodrigo Canales Contreras*

Editorial

INÉS STRANGER

Presentación crítica: Lo político del teatro y lo simbólico de la realidad

INVESTIGACIÓN

LORENA SAAVEDRA GONZÁLEZ

El malestar en el teatro: aproximaciones al conflicto Estado-pueblo mapuche en *Ñi Pu Treman* y *Los millonarios*

PÍA GUTIÉRREZ

Cuerpos *otros*: sobre la tensión migrante/extranjero y algunos ejemplos de su representación en el teatro chileno reciente

SOLEDAD FIGUEROA RODRÍGUEZ

Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: *Granada e Informe de una mujer que arde*

PABLO CISTERNAS ALARCÓN Y TANIA NOVOA

Recorrer y hacer memoria: interacción entre territorio y públicos a través de dispositivos mediales

MONTSERRAT ESTÉVEZ CALDERÓN

Tú amaras, no entender el chiste

ANNE GARCÍA-ROMERO

Un nuevo amanecer: la justicia transicional de género en *El amarillo sol de tus cabellos largos* de Carla Zúñiga

CLAUDIA ECHENIQUE S.

El Colectivo Obras Públicas y su apuesta por la conciencia emocionada

JONATHAN ARAVENA B.

Teatro y proceso constituyente en Chile: tres obras

BERNARDITA ABARCA BARBOZA

Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago de Chile

TEXTO TEATRAL

CRISTIAN FLORES REBOLLEDO

Yo maté a Pinochet

DOCUMENTOS

CRISTIAN FLORES REBOLLEDO

Apuntes sobre el proceso creativo de *Yo Maté a Pinochet*

FEDERICO ZURITA HECHT

Narrar que no hemos podido actuar: historia de la violencia política en *Yo maté a Pinochet* de Cristian Flores Rebollo

JUAN PABLO TRONCOSO CH.

Violencia política y memoria(s) en *Yo maté a Pinochet*

RESEÑAS

CENTRO CULTURAL GABRIELA MISTRAL

Colección Dramaturgias GAM, por Manuel Donoso Hernández.

MARÍA SOLEDAD HENRÍQUEZ

Movimiento, conciencia y expresividad en el trabajo actoral, por Ignacia Agüero.

LASTESIS COLECTIVO

Quemar el miedo. Un manifiesto, por Claudio Santana Bórquez.