

Un sentido saludo y despedida al cumplirse mis 25 años con revista <i>Apuntes</i> / <i>María de la Luz Hurtado</i>	3
Editorial	5

I. 50 / 25: Revista *Apuntes*, tiempos de celebración

La consistencia de un legado / <i>Coca Duarte</i>	8
<i>Apuntes</i> : Modelo para armar el ambiente teatral / <i>Catherine Boyle</i>	10
La Gloria editorial / <i>Benjamín Galemiri</i>	14
<i>Apuntes</i> : Un ejercicio de la memoria / <i>Carola Oyarzún</i>	16
Yo seré el que escribe / <i>Juan Claudio Burgos</i>	18
Me saco mi sureño sombrero / <i>Roberto Matamala</i>	19
Así que pasen cincuenta años / <i>Eduardo Guerrero</i>	20

II. CREACIÓN

La obra de Murray Shafer	
El drama musical como agente restaurador de la religión en una sociedad secular / <i>Christopher Innes</i>	22
<i>Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto</i> de Juan Claudio Burgos	
Escrituras desde lo oscuro / <i>Juan Claudio Burgos</i>	31
<i>Ernesto</i> , de Manuela Infante y Teatro de Chile	
¿Qué puede ser más enrojecedor que sobreactuar la propia vida? / <i>Manuela Infante</i>	35
<i>Celebración</i> de Cristián Aravena y Teatro Público	
Tener algo que celebrar. Sobre <i>Celebración</i> de Teatro Público / <i>Fernanda Carvajal</i>	39
<i>El Once</i> de Juan Pablo Troncoso	
<i>El Once</i> , ejercicio de memoria para quemar las aulas / <i>Javiera Larraín</i>	50
<i>Pre</i> de Hugo Castillo Marchant	
<i>Pre</i> . Antes de / <i>Hugo Castillo Marchant</i>	55
Proyecto Bicentenario de la Compañía de Teatro La Puerta	
Reescritura y teatro / <i>Luis Ureta</i>	61
Lo insoportable. Sobre el proceso de escritura de <i>Páramo</i> / <i>Mauricio Barría</i>	66
Consideraciones en torno a <i>Hombre acosado por demonios ante un espejo</i> / <i>Rolando Jara</i>	71

III. TEXTO TEATRAL

Texto completo de *Hombre acosado por demonios ante un espejo* de Rolando Jara75

IV. DOSSIER Crítica de la crítica

La puesta en escena y la crítica dramática / *Patrice Pavis*..... 97

Ocho interrogantes en torno a la crítica de arte hoy / *María de la Luz Hurtado* 103

Qué crítica para qué teatro / *Mauricio Barría*..... 116

AACT. Hacia un arte de acción transdisciplinar / *Sergio Valenzuela Valdés* 122

Por una crítica inter y transdisciplinaria / *Soledad Lagos* 129

Teatro y sociedad, desde el diálogo de la docencia / *Consuelo Morel*..... 134

V. MEMORIAS

Paz Yrarrázaval: Mujer de Teatro, Mujer de Dios / *Consuelo Morel* 138

A la memoria de Paz Yrarrázaval / *Inés Stranger*..... 139

VI. RESEÑAS

Antología: dramaturgia chilena del 2000, nuevas escrituras, M. L. Hurtado,

V. Martínez eds. / *Mauricio Barría* 141

Antología: un siglo de dramaturgia chilena, M. L. Hurtado, M. Barría, comps. / *Cristián Opazo*..... 142

Teatro latinoamericano del siglo XX de Magaly Muguercia / *Patricio Rodríguez-Plaza*..... 146

VII. ACONTECIMIENTOS

Ramón Núñez Premio Nacional de Artes de la Representación 2009 / *Gabriel Contreras* 148

Proyecto Bicentenario Chile Actúa 2010 / *Gabriel Contreras*..... 150

Un sentido saludo y despedida al cumplirse mis 25 años con revista *Apuntes*

Es conmovedor para mí constatar que exactamente la mitad de la vida de Revista *Apuntes* de la Escuela de Teatro UC se ha desarrollado siendo yo su directora, cuando se cumple este 2010 medio siglo desde que fuera fundada en 1960 por quien considero uno de mis primeros maestros, don Eugenio Dittborn. Por cierto, esos 25 años corresponden también a una parte muy fructífera y plena de mi vida profesional como investigadora y crítica del teatro y de la cultura chilena, estando indisolublemente entrelazados estos quehaceres. Cómo pensar el teatro, sus hallazgos y problemas teóricos y metodológicos, el descubrimiento de nuevas autorías; cómo ir siguiendo el pulso a las transformaciones, emergencias, cruces y paradojas de lo teatral sin imaginar de inmediato cómo recogerlas en las páginas de *Apuntes*.

Al refundar *Apuntes* en 1986 junto a los entonces profesores de la Escuela de Teatro UC Raúl Osorio y Eduardo Guerrero, y a los todavía profesores y consejeros de la revista por 25 años, Ramón López y Consuelo Morel, siendo esta también su subdirectora en todo ese periodo, planeamos una revista que estuviera situada en dos ejes de proyección, en el tiempo y en el espacio.

En el tiempo, porque teníamos conciencia que en la medida que tuviésemos la capacidad de capturar el “hoy” del teatro en nuestra revista en toda su complejidad, variedad de tramas, agentes creativos, pensamientos y realizaciones, se iba a estar estampando, articulando en lenguaje escrito y visual los procesos dinámicos que se desarrollaban en ese tiempo preciso de lo teatral como lugar de síntesis y procesamiento artístico de lo social. Esas marcas dejadas en *Apuntes* de variados flujos móviles aspiraban a ser resistentes al tiempo, permitir al lector de ese y otros tiempos adentrarse en lo planteado allí en distintos momentos y criticar, polemizar, desarrollar, completar, inspirar, encauzar

el propio trabajo crítico y creativo a partir de ello. Se ha ido constituyendo así *Apuntes* en una fuente de acumulación dinámica; teje una red de textos, discursos y referencias que alcanzan al futuro: a esas generaciones que buscan raíces y fuentes para su trabajo, a esos investigadores necesitados de recuperar memoria para seguirla activando.

Su segundo eje está en el espacio porque, si bien *Apuntes* reconoce su base firme en la institución que la acoge y la genera, la Escuela de Teatro UC, no busca ser una revista autorreferida, sino una de y por el teatro en cuanto tal. Una realizada desde este punto focal que es Chile, cuya situacionalidad histórica, cultural, académica, creativa le es gravitante al momento de ir diagnosticando sus necesidades y demandas, de ubicar, contactar, incitar a quienes puedan aportar a satisfacerlas, estén donde estén ubicados dentro de los espacios de producción de arte y conocimiento —en esta u otra universidad, en el campo teatral universitario o independiente, en Chile, Latinoamérica o el mundo. Es en ese amplio espacio donde estos 38 números de *Apuntes* editados durante mi dirección han sido leídos, coleccionados, compartidos, usados por sus muchos y fieles lectores y por nuevos lectores que siempre van incorporándose a su lectura y consulta.

Esa experiencia transversal de *Apuntes* es la que me ha alimentado y la que he colaborado a alimentar en estos años, por cierto siempre apoyada por los Comités Editoriales nacionales e internacionales, invaluable en aportar a su orientación, revisión y a enmendar rumbos. Muchos de quienes han escrito con regularidad en *Apuntes* dan testimonio de ello en esta edición; otros han estado presentes en ella desde las bambalinas, como la diseñadora Vesna Sekulovic, incansable y creativo apoyo durante largos 20 años; la secretaria de *Apuntes* Patricia Hernández, casi 15 años siendo su puntal, así como los diferentes directivos de la Escuela de Teatro UC y sus administrativos que han colaborado en la gestión.

Apuntes me ha permitido así en este largo devenir ir generando lazos indelebles de amistad, confianza y reciprocidad con colegas, alumnos, artistas de las más variadas procedencias, edades, sensibilidades, estéticas, visiones de mundo y oficios. En suma, ha sido un trabajo colectivo en el que cada cual ha ido dejando sus huellas personales y perfilando autorías. Las genealogías están trazadas con transparencia en estas miles de páginas, cientos de autores, decenas de obras de teatro publicadas, en las muchas imágenes que capturan el efímero del teatro en los 38 números editados en este cuarto de siglo.

Dejo la dirección de la revista en la convicción profunda que este legado permanece y permanecerá vivo, y que quienes continúen con esta labor sabrán también acogerla con el amor, la entrega, el profesionalismo y la creatividad que requiere para seguir fructificando. Gracias a Dios y a todos los compañeros y amigos de *Apuntes* por los favores concedidos, y larga y fecunda vida para *Apuntes* y para el teatro.

María de la Luz Hurtado
24 de diciembre 2010

Lo más significativo de las celebraciones es que invitan a realizar balances. Se tiende a establecer un marcador, un punto de detención desde donde se revisa aquello que se ha realizado. *Apuntes* cumple 50 años y, como personas de teatro que somos, el ritual nos inspira y realizamos los gestos ceremoniales con entusiasmo. Celebramos que nuestra revista haya estado presente por un cuarto de nuestra historia como nación. Celebramos la perseverancia de quienes lo han hecho posible y, sobre todo, a María de la Luz Hurtado, quien cumple 25 años en su dirección. Y como todo ceremonial, invitamos a nuestros amigos a compartir con nosotros en este aniversario.

Es por ello que, además de nuestras secciones usuales, el Comité Editorial vislumbró dos ejes sobre los cuales distinguir la impronta de nuestra revista: primero, en nuestra sección especial 50/ 25: *Apuntes, tiempos de celebración*, invitamos a Catherine Boyle, Benjamín Galemiri, Carola Oyarzún, Roberto Matamala, Eduardo Guerrero y Juan Claudio Burgos –que colaboraron en *Apuntes* en recurrencias y periodos distintos–, a que reflexionaran sobre el significado que tuvo nuestra publicación tanto para su investigación personal como en el pensamiento crítico del teatro. Introduce esta sección mi mirada sobre la revista y sobre el sello de María de la Luz en su historia, como merecido homenaje, en los albores de su despedida de la dirección. Más adelante, y considerando que, en sus 50 años, *Apuntes* ha apostado por fortalecer la relación de la crítica y la práctica, y que los enfoques teóricos se han modificado y también multiplicado a lo largo del tiempo, nos pareció necesario realizar un ejercicio metarreflexivo en nuestro *dossier* denominado *Crítica de la crítica*.

Nuestra sección creación comienza con una primicia: el destacado teórico teatral Christopher Innes nos introduce a la obra del compositor y autor canadiense Murray Schafer –cuya práctica se instala en los límites de la especificidad teatral– para mostrarnos de qué forma su trabajo, al presentar ritos alusivos a diferentes religiones y mitologías en grandiosos paisajes naturales, busca unificar espiritualidad, performance y naturaleza. Luego, Juan Claudio Burgos nos habla del ejercicio de la escritura y de su relación compleja con lo real, refiriéndose, particularmente, a cómo la cualidad corporal que adquiere la palabra teatral justifica la acotación inicial de su obra *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto*, que este año se adjudicó el Premio Municipal de Literatura, de la Municipalidad de Santiago, en la categoría Teatro.

Tal como prometimos en el número anterior, continuamos dedicando un espacio a los montajes que elaboraron, desde su particular perspectiva, la celebración del Bicentenario de la Independencia de Chile. Manuela Infante, en su texto de creador, aborda su montaje *Ernesto* desde la paradoja surgida del estilo y contenido del texto de 1842 de Rafael Minvielle: la tensión entre cuerpo y discurso. Mediante la inclusión de testimonios de algunos de sus actores, la directora explora la propuesta del montaje que traduce esta problemática a la resistencia del cuerpo del actor a decir una palabra ajena. Fernanda Carvajal, por su parte, realiza un estudio minucioso de la estructura y recursos de la obra *Celebración*, de la joven compañía Teatro Público, deteniéndose en la contradictoria, extraoficial, fragmentada y política mirada de este montaje sobre diversos acontecimientos de nuestra historia. La apertura del espacio crítico de la revista a propuestas surgidas de nuevas generaciones, se completa con los artículos sobre *El once* de la compañía La Junta y *Pre* de Hugo Castillo. En el primero, Javiera Larraín analiza cómo esta obra, que trata de un grupo de escolares que tiene que disertar sobre el 11 de septiembre de 1973, elabora una perspectiva generacional sobre la memoria, una que busca deconstruir la historia para hacerla propia. En el segundo, el director del montaje revela las ideas y operaciones que dieron origen a esta particular obra, que invita al espectador a vivir una experiencia en espacios simultáneos y tiempo presente.

Finalizan la sección *Creación* tres textos dedicados al Proyecto Bicentenario de la compañía de teatro La Puerta. Luis Ureta revisa los antecedentes del concepto de reescritura y su aplicación en procedimientos escénicos en los montajes que conforman la trilogía; Mauricio Barría pone en cuestión aquello que se comprende por reescritura y se refiere a las zonas oscuras de *Amo y Señor* que exploró en la creación de su texto *Páramo*; y Rolando Jara nos expone aspectos fundamentales de su poética, al referirse a algunas de las constantes de su producción textual, y específicamente, a cómo se expresan en su obra *Hombre acosado por demonios ante un espejo*.

Es precisamente esta obra la que hemos elegido para su publicación en nuestra *Apuntes* 132. *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, reescritura de Rolando Jara de *Los invasores* de Egon Wolff, logra una actualización contundente de la obra que la inspira, proponiendo diversas hipótesis a la problemática de la invasión y generando a la vez un texto político y poético, de una ambigüedad sugerente y cargada de sentidos. Nos parece que la tercera y última obra del Proyecto Bicentenario de la compañía de teatro La Puerta, concluye con fuerza la reflexión que marcó la celebración bicentenaria con la creación de un texto original y autónomo y, a la vez, vinculado a nuestra tradición.

Como adelanté, nuestro *dossier* está dedicado a los modos en los que se hace la crítica, en un afán de comprender los mecanismos que operan tras esta labor y poner de manifiesto los desafíos que se le presentan. Las distinciones entre crítica periodística e investigación teórica universitaria son examinadas por Patrice Pavis, quien, además, delinea las nuevas tareas que los paradigmas contemporáneos de la puesta en escena le imponen a ambas. María de la Luz Hurtado nos plantea sus interrogantes en torno a la crítica, dilucidando el territorio epistemológico desde donde las ha respondido. Estas ocho preguntas –relativas

al crítico y su horizonte interpretativo, su relación con los constructos de poder, la explicitación de su identidad, su lenguaje y sus fundamentos valóricos, entre otros-, exploran la posibilidad de recuperar un lenguaje sobre el cuerpo y des-subyugar a los sujetos mediante la crítica, realizando operaciones de reconstitución ético-política o resignificando creaciones del pasado. Algunos procedimientos perturbadores para una recepción tradicional del teatro, son revisados por Mauricio Barría, quien propone, por lo pronto, repensar la crítica desde la noción de performatividad y proyecta la necesidad constante de una crítica autorreflexiva y autocrítica. Sergio Valenzuela, por su parte, propone la denominación AACT como arte de acción transdisciplinar, para nombrar las prácticas escénicas contemporáneas que, al cuestionar las bases disciplinares, se transforman en híbridos inclasificables.

La explicitación de los lugares de enunciación, los presupuestos y los mecanismos que subyacen del ejercicio crítico toman, en los artículos de Soledad Lagos y Consuelo Morel, un cariz más personal. Develando sus parámetros de análisis, ideología, materiales analíticos, así como vivencias fundamentales en su práctica crítica, Soledad Lagos da cuenta de su compromiso hacia el objeto de estudio que la apasiona, su trabajo crítico y los receptores de este. Por su parte, Consuelo Morel revisa su recorrido y referentes teóricos, otorgándoles a la docencia y a sus alumnos el crédito por la constante renovación de sus preguntas, lecturas e investigación.

Pensamos que al analizar el estado actual de la crítica y exponer las perspectivas teóricas que han adoptado, estos importantes investigadores teatrales dan cuenta de la labor tremendamente creativa, comprometida y tenaz que requiere la crítica y esperamos que investigadores y estudiantes se sientan inspirados a complejizar su quehacer con las preguntas que surgen de este apartado, aportando, aunque sea mínimamente, a la formación de nuevos críticos.

Y es aquí donde emerge uno de los temas transversales de este número de *Apuntes*: el constante movimiento de la teoría y práctica, las distancias y correspondencias entre ellas. Como nos adelantaron Innes, Castillo, Barría y Valenzuela, la práctica se instala cada vez más en los límites de la especificidad disciplinar o incorpora elementos de otras artes; como lo hicieron Hurtado, Lagos y Morel, la teoría elabora miradas cada vez más específicas pero a la vez más transdisciplinares, que arrojan nuevas luces sobre los objetos observados. Creemos que estos artículos contribuirán a la comprensión de que, si bien la relación entre arte e investigación puede ser considerada conflictiva, es indudable que existen vínculos cada vez más estrechos entre ellas: de un lado, la emergencia de nuevas prácticas plantea constantes desafíos a la investigación; del otro, la escena recibe, elabora y se apropia de la teoría.

Culminamos esta edición con la alegría de las celebraciones y la emoción de las despedidas. En lo personal, agradezco a María de la Luz Hurtado y Milena Grass por la confianza que han depositado en mí para quedar a cargo de la revista y me comprometo a emprender este cometido con dedicación, generosidad e imaginación.

La consistencia de un legado^{*}

Coca Duarte

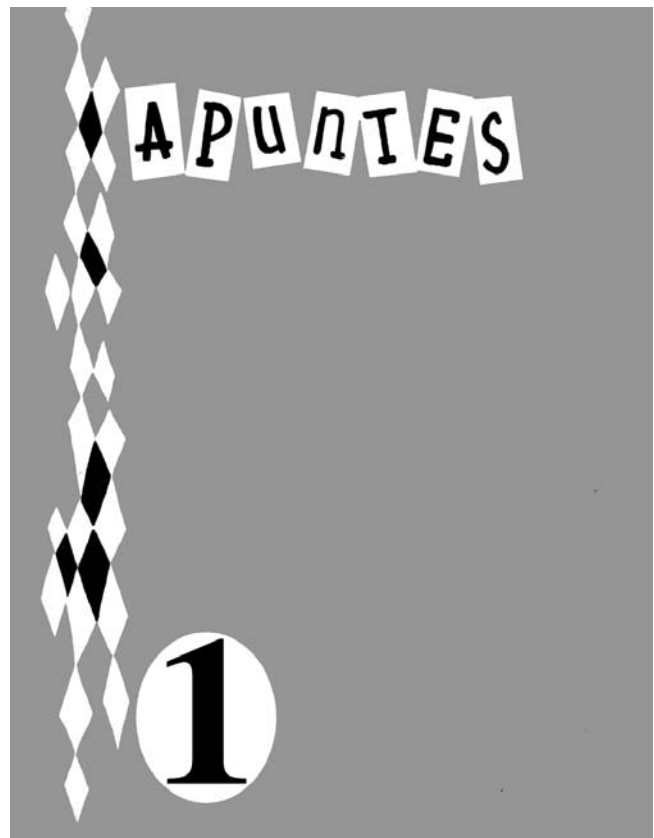
Dramaturga, académica UC y editora Revista *Apuntes*

Hablar de la celebración de *Apuntes* es hablar de varias celebraciones. Por un lado, la revista, desde 1960 —cuando surgió como una publicación mensual del Departamento de Propaganda y Relaciones Públicas del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica— hasta la fecha, celebra 50 años de existencia. Por otro, María de la Luz Hurtado cumple 25 años como directora de la misma. En estos años, ella no solo ha llevado adelante 38 números —incluyendo este—, sino que, además, ha sido editora de 34 textos chilenos que se han publicado en las páginas centrales de *Apuntes*. Para ello, ha contado con la colaboración de diversos investigadores y artistas de reconocida trayectoria¹, destacándose la labor de Consuelo Morel, que la ha acompañado en la subdirección de la revista durante todo su periodo, y Vesna Sekulovic, quien se ha hecho cargo del diseño por más de dos décadas.

Como editora de los dos últimos números de *Apuntes* y continuadora de la labor de la que ha sido directora y editora de esta revista por tanto tiempo, siento que, en este aniversario, es fundamental rendirles un homenaje a todos aquellos que conformaron el diálogo que hizo posible la publicación de esta revista, y en especial a María de la Luz Hurtado, no solo porque quiero celebrar su tan valioso aporte a la investigación y práctica teatral desde la trinchera de esta revista —entre otras—, sino porque además y con tristeza, soy testigo de su partida como líder de esta publicación.

^{*} Agradezco a María de la Luz Hurtado por compartir conmigo dos almuerzos-entrevistas, desde donde provienen la mayoría de estas reflexiones.

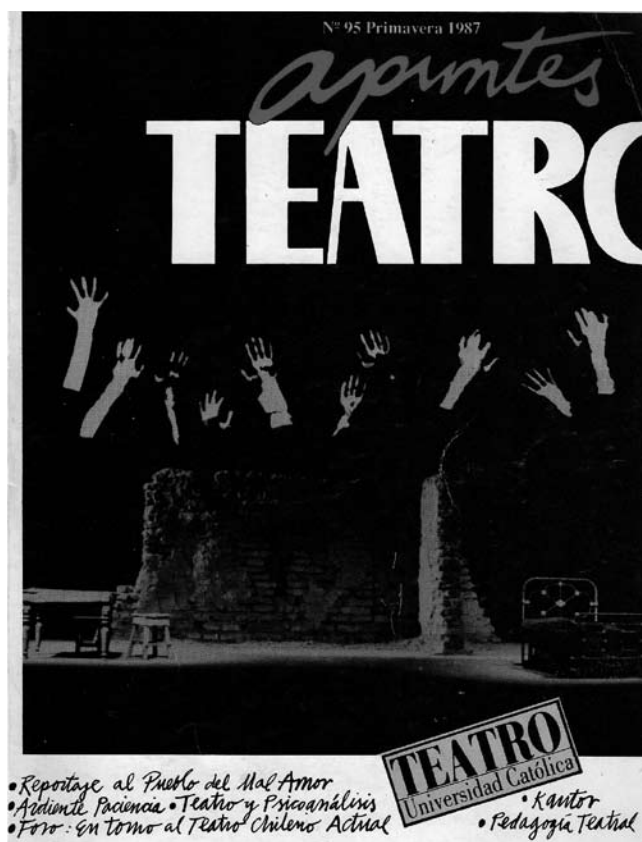
1. Inés Stranger, Milena Grass, Raúl Osorio, Eduardo Guerrero, Ramón López, Agustín Letelier y Héctor Noguera, por solo nombrar a algunos.



Para ello, intentaré, en este breve texto, dar testimonio del sello que ha quedado impreso en estos 38 números, de sus cambios principales y de los desafíos que quedan abiertos para el futuro.

Dejar una huella

Si entre 1960 y 1986 la revista había sufrido diversas modificaciones, pasando de un boletín en el que se difundían temas de enseñanza de la disciplina teatral y se comentaban y registraban tanto las actividades del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica; como los estrenos nacionales, a una revista anual que publicaba textos de teatro y resultados de investigaciones, no fue



sino hasta 1987 que *Apuntes* dio el giro que permitió que se convirtiera en la revista que conocemos hoy día².

No digo con esto que el germen de este cambio no estuviera contenido en las ediciones anteriores a la 95, pero la dedicación y continuidad de María de la Luz Hurtado permitieron construir una política editorial sostenida y contundente que, hasta entonces, no había sido del todo posible. De su experiencia de reflexión crítica con creadores –adquirida mediante su trabajo en CENECA³– recogió

la convicción de que la revista debía tener un espacio para la palabra del creador. De su formación sociológica y su posterior trabajo interdisciplinario, y junto con Raúl Osorio y Héctor Noguera, se concibió una revista en la que confluyeran las miradas de los diversos oficios y creatividades ligados al teatro (escenografía, vestuario, iluminación, actuación, dirección, dramaturgia...), y también los puntos de vista de otras disciplinas (historia, sociología, psicología...) que pudieran aportar a la comprensión del fenómeno teatral.

Con estas dos líneas principales se instaura un espacio de fértil discusión que se alimenta por una parte de los documentos donde el creador “explicita sus procesos, métodos y estéticas” (Hurtado 1); y por otra, de la escritura teórica que pone en tensión al creador y su obra con el “tejido cultural” que lo rodea. Al publicar textos de creador la revista acoge, valida y sistematiza un lenguaje en el que el creador escribe sobre su propio acto creativo y, tomando en cuenta lo efímero del fenómeno teatral, cada número se constituye como una memoria artística de su tiempo. No solo se pretende aportar al movimiento teatral desde el registro de estos documentos, sino que, además, desde una mirada crítica que sea capaz de hacer aflorar “las tramas que se ocultan bajo el trabajo creativo, esas que pueden estar ocultas incluso para el mismo creador” (Hurtado 9).

En ese sentido, el haber consignado durante 16 años, los estrenos de la temporada en una tabla al final de la revista⁴, es solo una muestra de cómo *Apuntes* se ha hecho cargo de dejar una huella, un archivo patrimonial que es un referente obligado para estudiantes, creadores teatrales e investigadores a la hora de estudiar el teatro chileno.

El pulso de los tiempos

Si se toma conciencia de la historicidad de los mecanismos reflexivos que han sido registrados en *Apuntes*

2. Para más detalles sobre estos cambios, remitirse a: Munizaga, Giselle, “Editorial”, en *Apuntes* N° especial, 1982, pp. 1-2; y Hurtado, María de la Luz, “Editorial”, en *Apuntes* N° 95, 1987, pp. 1-2, y “Editorial”, en *Apuntes* Especial 40 años N° 119-120, 2001, pp. 3-8.

3. En la ONG Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, y más

particularmente, en la serie “Modos de hacer y pensar el teatro en el Chile actual”, en la que trabajó junto a creadores del ICTUS, La Feria, TIT e Imagen.

4. Labor prolija que, sucesivamente, fue realizada por Eduardo Guerrero, Alberto Vega, Macarena Baeza y Francisca Bernardi.

y se distinguen los documentos en cuanto a su data, es posible establecer un recorrido en el pensamiento teatral chileno a través de la revista.

A medida que pasan los años, se adquiere otro lenguaje, se transmutan los modos de llevar a la palabra impresa aquello que se piensa. Por un lado, aparece una mayor valencia del teatro en términos investigativos; por otro, se abandona un lenguaje intuitivo que para algunos era más acogedor. Se pasa de transmitir un proyecto ideológico a un análisis parcializado de dispositivos creativos. Donde se cuestionaban los temas, se comienzan a cuestionar las estructuras. De poner las preguntas en la función social, se cuestiona la construcción de teatralidad. Las referencias conceptuales se amplían, mientras los oficios de los que escriben se reducen. Se abandona

y reinstaura el concepto de autor.

Apuntes, cuyo eje solía ser un espectáculo del Teatro de la Universidad Católica, se aboca a tomar “el pulso” del trabajo teatral “metropolitano” de su tiempo, “sus presupuestos estéticos, teóricos, antropológicos” (Hurtado 3, 4, 9). Aunque se identifica con ser una revista que nace de la institución, reafirma su vocación hacia la diversidad, abriéndose a tendencias creativas diversas y a la inclusión de nuevas generaciones.

Muchas cosas más deben haber sucedido⁵ y espero que sucedan muchas más aún. La creciente especialización de los lenguajes y la multiplicación de nuestros colabo-

5. Como, por ejemplo cuando, en su N° 128, *Apuntes* “se agranda, se densifica, se embellece...”, tal como lo señala María de la Luz Hurtado en la “Editorial” de ese mismo número (pp.2-3).

Apuntes: Modelo para armar el ambiente teatral

Catherine Boyle

King's College London

Revisión personal

Tomo al azar un número de *Apuntes* de mi colección. *Apuntes* N° 78, diciembre 1973 (Escuela de Artes de la Comunicación). Reviso el índice: “Alberto Blest Gana y el desarrollo del teatro chileno”, por Fernando Cuadra; “Lecciones Teatrales”, por Héctor Noguera y Raúl Osorio; “Temporada Teatral 1973” por Jorge Marchant Lazcano; y, en edición separada (que no poseo), el texto completo de *El jefe de familia*, de Alberto Blest Gana. Las páginas son amarillentas, el libro huele a biblioteca húmeda, la letra apenas se puede leer: es una joya y una fuente de información. En el artículo sobre la temporada teatral 1973, Jorge Marchant escribe, con admirable sutileza: “Un año teatral bastante alterado es el que termina” (29). Según el editorial de Eugenio Dittborn, con este número de la revista “se reinicia la publicación de nuestra revista

Apuntes que durante años dejó de informar”. De manera sencilla y directa, Eugenio Dittborn articula lo que llegará a ser la persistente razón de ser de la revista:

Nunca, sin embargo, hemos estado lejos de quienes debemos servir: los grupos teatrales aficionados, los que desean conocer el arte y la técnica del teatro y no pueden asistir a clases de arte dramático, los colegios, liceos, sindicatos, centros comunales y cualquiera que ame el teatro; estaremos siempre al lado de cualquiera que ame el teatro y para guiarlo en su ejercicio (1).

La inclusión de una obra de Blest Gana cumple con la tarea de presentar y revisar “escuelas y tendencias del teatro chileno”. Y Dittborn termina diciendo que la revista ha vuelto “para seguir siendo útil al teatro chileno, para servir a quienes lo hacen, para dejar constancia. Les pedimos que hagamos una tarea común entre todos: editores y lectores” (2).

radores nos exigen mecanismos cada vez más imparciales, minuciosos y expeditos de selección de artículos. Las modificaciones profundas en nuestros sistemas de comunicación ponen en cuestión los sistemas de distribución de información y pensamiento tradicionales. Los clichés sobre el Internet, la navegación, la disponibilidad y democratización del dominio de los contenidos no son del todo infundados y nos arrojan nuevos desafíos. Nuestra forma de participar de estos diálogos, redes e intercambios sin perder nuestra identidad es lo que me inquieta hoy día.

Vuelvo al principio, a la constatación de que no se puede hablar de la revista *Apuntes* sin hablar de María de la Luz Hurtado. Visualizo su trabajo como un regalo, como una entrega personal de inmensa generosidad y

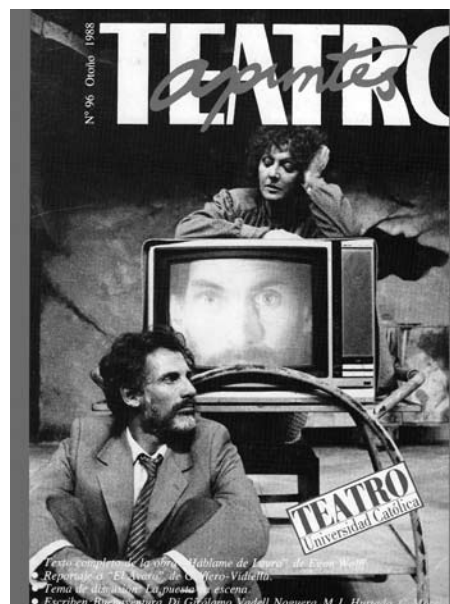
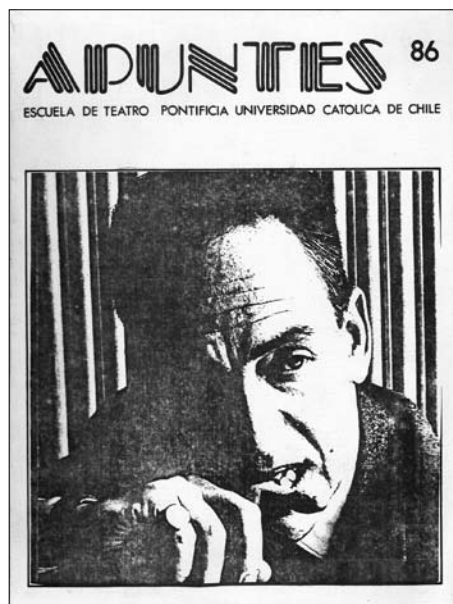
arrollo. Soy capaz —en mi corta experiencia— de dimensionar la multiplicidad de ámbitos donde este se mueve: desde la orfebrería de releer y releer cientos de páginas en busca de una coma, de una letra, de un error de tipeo que rasgue el sentido, pasando por las conversaciones apasionadas sobre los estrenos con el Comité Editorial, por la capacidad de convocar, convencer e incentivar a los autores, hasta el diagnóstico de los temas que flotan en el aire para proponer un tema central. Hay muchos escenarios más y de seguro alguno tuvo sus tragos amargos, pero creo que no me equivoco al decir que María de la Luz debe estar muy contenta con la consistencia de su legado.

Nosotros ciertamente lo estamos. ●

Tomo un número que aparece en otro formato: *Apuntes* N° 88, octubre 1981 (Escuela de Teatro). Paz Yrarrázaval habla del “permanente objetivo en sus 22 años de existencia: difundir las obras de dramaturgos chilenos y mantener vivas las inquietudes de las personas que se dedican al teatro en sus diversas disciplinas” (3). El dramaturgo cuya obra se presenta y estudia es Egon Wolff, con *Espejismos*. Se destaca —de nuevo y todavía— el objetivo de ocupar un rol central en el desarrollo del teatro, de la dramaturgia, de la actividad teatral a todos los niveles y de “reflexionar y buscar un mundo mejor” (4). Otro número, 103 primavera-otoño de 1991-92, explora en la poesía “como preocupación central en el medio teatral chileno” en palabras de María de la Luz Hurtado (3), y junto con un extracto de la icónica traducción de Nicanor Parra de *King Lear*, se encuentra las ya constantes contextualizaciones y valoraciones del montaje, interrogándolo desde una serie de puntos de vista, incluyendo el



análisis de la poesía, la puesta en escena y reflexiones teóricas. El resultado es un documento clave para el entendimiento del rol de Shakespeare en el teatro chileno y el desafío de montar una de sus obras maestras. Finalmente, el N° 129 (2007) da otro giro a la propuesta de *Apuntes* con un cambio de formato y la inclusión de trabajos que evidencian discursos y lenguajes en emergencia. El objetivo es “adentrarse en la escena chilena actual. Revisitar la historia desde nuevas dramaturgias” (2). El dramaturgo estudiado es Ramón Griffero. Lo nuevo es también lo constante; con la progresiva introducción de nuevos lenguajes teatrales y teóricos, la revista amplía su oferta y las lecturas reconocidas del teatro se codean con nuevas lecturas de lo performativo: el teatro se hace parte de las múltiples maneras en que se da a conocer y se hace reconocer el individuo y la sociedad. Estas lecturas de la historia y la historicidad, de los signos que nos rodean y que producimos, nos enseñan

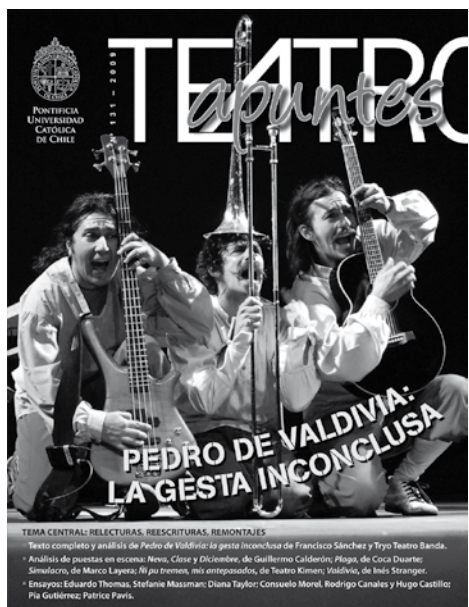


los vínculos a veces invisibles entre las diversas maneras de vivir en la sociedad. El teatro es el arte que destila físicamente este actuar cotidiano. Y *Apuntes* quiere ser parte de un debate constante que interrogue la cotidianidad puesta en escena en todas sus formas.

Lo que me llamó la atención desde el primer momento en mi lectura de *Apuntes* es lo que Eugenio Dittborn postula y que llega a ser la constante de su producción: “ser útiles”; “dejar constancia”; presentar y cuestionar el canon teatral chileno; servir a los que aman el teatro. En *Apuntes*, el teatro siempre se posiciona en un campo cultural amplio. Inserta en el “ambiente teatral” la creación, que fue una de las metas propulsoras más importantes de los creadores de los primeros teatros universitarios; así, la revista viene a ser un ejemplo de cómo crear las condiciones para la creación, desarrollo y cuestionamiento de la cultura teatral (y así, por supuesto, de su contexto). La dedicación al estudio “en redondo” de obras nuevas, montajes recientes, teatro y dramaturgia internacionales realizado a través de comentarios y estudios de distintas índoles, implica un continuo compromiso con diversas maneras de entender la producción artística. De esta forma, *Apuntes* ha ido desarrollando, a través de los años, una conversación larga en torno al quehacer teatral y su intervención en el mundo que lo rodea y del cual es parte integral.

Mi primer encuentro con *Apuntes* tiene que haber

sido en 1985, año en que pasé meses en la pequeña biblioteca de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica en el Campus Oriente, revisando libros, artículos de prensa, reseñas, afiches –todo lo que encontraba– para una investigación sobre el teatro chileno. Mi empeño en ese momento era entender la producción teatral chilena, cada vez más fascinada por la creación consciente de un ambiente teatral y la inserción del teatro en múltiples aspectos de lo nacional. La lectura y el estudio de *Apuntes* fueron claves, no solo en términos de la información histórica, sino también en términos de la formación de una metodología para el estudio cultural de la producción artística. Con este trabajo sobre el teatro chileno aprendí, de manera concreta y no solamente teórica, que la producción cultural es múltiple y para entender bien cualquier texto (por ejemplo), hay que entender la multiplicidad del producto final, multiplicidad que se esconde detrás de la linealidad de la palabra en la página. Una investigación sobre el teatro chileno bajo la dictadura, por ejemplo, tiene a la fuerza que abarcar la realidad contingente y pensar la producción cultural en el contexto de un Estado represivo. Pero, si el momento histórico es determinante, hay otros aspectos que no cambian: el acceso de grupos sin medios económicos; la difusión de las obras a zonas geográficamente remotas; los eternos problemas de financiamiento. Todos son elementos que afectan las posibilidades de hacer teatro



y de crear un teatro nacional. Hablando del teatro bajo la dictadura, un estudio que se basa en la conciencia de la complejidad del contexto y la realidad del deseo de comunicación y representación desmiente la apariencia de un apagón cultural: testimonia las maneras de representar en el teatro las realidades del tiempo, la constante búsqueda de lenguajes escénicos y textuales capaces de testimoniar el momento. Al entender las condiciones de producción, se entienden los giros históricos que rigen el quehacer teatral. Con un modelo de estudio que se basa en la exploración meticulosa de todos los elementos del montaje de cada obra se puede apreciar el desafío constante de la creación. Lo que importa es la atención a los detalles del contexto cultural, social, económico, político, histórico, intelectual, creativo; entender cómo estos elementos se negocian en el camino al momento efímero de la puesta en escena y el encuentro con el público. El pequeño recuento que he hecho de varios números de *Apuntes* tomados al azar demuestra cómo la revista ha creado una conciencia del devenir de la obra teatral, cómo ha ido mostrando el desarrollo del oficio teatral en Chile, cómo ha ido creando lenguajes para la reflexión y análisis, y cómo la práctica teatral ha sido la base de todo. La elección de ciertas palabras, los sobreentendidos, el anuncio de nuevos lenguajes teatrales y analíticos –estas son las claves que revelan la inserción de la revista en la historia del país.

Pero, sobre todo, *Apuntes* es parte de mi pasión por la palabra como base y germen del teatro, y de mi fascinación por la magia de convertir líneas de palabras en movimiento, comunicación, emoción, vida. Mi trabajo en la traducción teatral se basa en la necesidad de comunicar entre culturas, de estar aquí y allá, de imaginar la posibilidad de la movilización de la imaginación, de historias, de experiencias entre lenguajes y vivencias que, al parecer, no tienen nada en común. Este trabajo de traducción se basa en el conocimiento profundo del lenguaje y sus profundidades. En un reflejo constante de la creación del original, la traducción significa la cosecha de significados múltiples de la palabra para convertirlos en otra palabra en otro idioma, y luego en una serie de palabras, en líneas listas para refractarse de nuevo en una serie de significados que surgirán del actor, director, público. Este sembrar y cosechar tiene otro espejo en el proceso del ensayo teatral. La traducción –y el estudio cultural e historiográfico– pone de relieve la multiplicidad que se esconde detrás de cada signo. Uno de los roles de una revista como *Apuntes* es el de funcionar como fuente de información, orientación, discurso y análisis, todo lo cual llega, por ejemplo (y hablando de mi experiencia), a formar el conocimiento subterráneo de la traductora. Permanecerá invisible porque yace bajo la superficie de la palabra elegida –y se suele suponer que una buena traducción nunca revelará las huellas de esta búsqueda de la palabra adecuada–, pero es importante porque en cada palabra se esconde la riqueza de su fecundidad expresiva. O sea, lo constante en mi relación con *Apuntes* ha sido el afán por entrar en idiomas expresivos, entenderlos, comunicarlos y –dentro de las dificultades, crisis y desafíos enormes de hacer teatro en un centro internacional para el teatro– recrear estos idiomas en inglés para que las obras encuentren vida nueva con públicos nuevos. En este trabajo de traducción y análisis cultural está todo lo que asimilé en mi aprendizaje con *Apuntes*. Ojalá que haya hecho “tarea común” con Eugenio Dittborn y los que lo siguieron en la redacción de la revista, entre los cuales se encuentra María de la Luz Hurtado, quien me ha guiado desde la primera vez que entré en su oficina, como gringa tímida, en un Chile terremoteado donde se vivía “un año bastante alterado”. Gracias. ●

La gloria editorial

Benjamín Galemiri

Dramaturgo

Siempre he andado detrás de los galardones y reconocimientos. Desde mi infancia traiguenina hasta hoy.

Esta obsesión seguramente me viene de la época en que me daban premios en la Alianza Francesa, los mismos que mi padre me volvía a entregar como si fueran de él.

Desde entonces ya tenía claro lo de la gloria artística; envidiaba a los cineastas o escritores mediáticos, pero que tuvieran como único norte lo artístico. El Olimpo de mis ambiciones era una ciudad tipo platónica gobernada solo por artistas. De niño comencé a identificar a esa clase de héroes, hasta que una vez vi una portada de la apabullante revista *Time* en la que aparecía mi tío Woody Allen. Yo también quería estar en esa revista. ¿Por qué no podría tener ese reconocimiento, esa gloria editorial?

Muchos años después, *Apuntes* me daría en el gusto. Un número dedicado a mi obra.

Y uno de mis textos publicado adentro. También se me dio en ese gusto.

Antes del éxtasis: publicación de esbozos de opiniones y una biografía falsa.

¡Que más quería yo!

¡Al poco tiempo, más quería yo!

Un número especial, del que fui agraciado, y que responde a mis anhelos de infancia; el Especial Galemiri más publicación de megaobra, así como fue el especial Godard en el *Cahiers du Cinema*, el edén para un ególatra soportable.

De alguna manera, miraba la revista *Apuntes*, como siempre miré y admiré a la revista francesa de cine *Cahiers du Cinema*.

Para mí, la revista *Apuntes*, como buena revista fetiche, tiene varios puntos de contacto con la francesa *Cahiers du Cinema*. Ambas revistas son lo que los franceses llaman "intello", es decir, revista para intelectuales. Ambas tienen íconos culturales muy definitorios como



persistencia en el tiempo, política de autores-columnistas, tope de la vanguardia, mirada teórica de cruce, crítica de punta y *dossier* temáticos de avanzada, lo que no está nada de mal en estos escuálidos tiempos.

Durante 50 años *Apuntes* ha venido satisfaciendo el ego de los teatristas chilenos.

Todos quieren estar presentes.

La búsqueda de la eternidad teatral, pero con calidad. No se puede disimular la vanidad.

Pero tampoco se puede disimular el deseo de ser analizado con intensidad por especialistas, búsqueda insaciable como dramaturgo.

En este camino de obscuridad ser esclarecido de vez en cuando potencia la fundación de nuevos mundos escriturales, con sus leyes y reglas propias, y dimensiona la exacta magnitud de las obras escritas, que te lleva nuevamente desde la meditación académica hacia la inspiración pura. Pero es justamente esta pugna la que hace nacer este camino creativo.

Para mí, que siempre he tomado este oficio más con humor que con seriedad, una mirada comparativa de mis textos me ha servido para encontrar el rigor allí donde no lo hay.

Como autor de obras no académicas, ser analizado por la academia es una fina ironía, que seguramente

funciona en su contradicción. Mis obras nacen del caos y permanecen en territorio desconocido, y muy convenientes milagros hacen que sean entendidas y aplaudidas. Sin duda el espectador es capaz de lecturas submarinas muy profundas y se permite seguir el hilo de las tramas con fortaleza interna y espíritu de desafío. He ahí el espíritu de contradicción con el que avanzo a lo largo de mi carrera, y es ese fenómeno del que se hace cargo *Apuntes*.

Tomo el teatro como un hecho lúdico. A veces serio, otras cómico.

Lo que parte como un juego, se transforma, en la revista *Apuntes*, en un terreno de meditación de alto vuelo.

Pero ¿como no perder la inocencia escritural cuando ya sabes que serás analizado?

Es este terreno el que mantiene la frescura del autor, escribiendo siempre libre de las ataduras académicas y dichoso como un niño frente a su material.

Los autores lúdicos gozamos mucho el acto de la creación, pero agradecemos que el académico se encargue de ordenar el caos. Creo mucho en la política del libre albedrío escritural y la constatación de una literatura de plena libertad de conciencia, pero al mismo tiempo necesito mucho hacer de este gran juego de las palabras un vaciamiento hacia el ordenamiento literario y artístico.

Esa podría ser la labor de *Apuntes*.

Si uno necesita datos sobre la historia del teatro chileno, ahí los va a encontrar.

Pero formar parte de esos datos de la historia del teatro chileno es una bella respuesta a mis quimeras de infancia.

Cuando María de la Luz Hurtado me propuso hacer un Especial Galemiri por dentro se agitaron todas mis ansias de eternidad. Y al ponerlas en un análisis obra tras obra algo mostraban lo que yo sentía como dramaturgo, mi costado novelista, es decir autor de un solo tema con sus variaciones. Era la perfecta oportunidad para ver mi obra como una sola obra y su búsqueda de origen en lo que yo llamo escrituras edípicas o paternas.

Teniendo como sustrato temático la infancia, llevado a una visión de poder paternal o uso de herramientas dramaturgias, era justamente ese el momento indicado

para resolver otra de mis ansias y misterios originarios, que finalmente este número especial iba a responder a la pregunta del patético Galemiri internacional, que era lo que yo había buscado desde niño, y ahora *Apuntes* me permitía constatar.

El trabajo que hizo *Apuntes* con el número especial produjo diversos y contradictorios efectos en mí, o variantes grados de influencia; quizá uno de ellos fue cuando enfrentó comparativamente mis textos con los montajes y eso dio como resultado una química muy profunda y beneficiosa para mi escritura, yo diría nutritiva hasta el día de hoy, pero sobre todo cuando enfrentó mi escritura a su propio modelo fundacional.

Apuntes se hizo también cargo de los hermeneutas de mis textos, es decir de los directores que interpretaron y pusieron en escena mis obras.

He tenido la suerte de trabajar con artistas de primera calidad que han permitido a mis obras florecer más allá de lo que yo esperaba. Raúl Ruiz, Adel Hakim, Raúl Osorio, por citar algunos, y con quienes he encontrado una afinidad artística inmensa. Ese cruce estético de primera calidad ha permitido que mis textos se universalicen y extiendan fuera de Chile.

Este recorrido iniciático contiene ese algo de que uno sabe que lo que está trabajando artísticamente tiene un gran oído en *Apuntes*.

Esto genera un tipo de trabajo hermanable, y que profundiza en los objetivos propuestos con el paso del tiempo.

Comienzan a surgir las pistas de la propia creación, a través de la colisión intelectual de los especialistas con tu propia obra, y nace así, una especie de libro de ruta en el que se puede seguir el camino pero también salir de él.

Este verdadero crucigrama de la propia creación no se detiene ni se resuelve en un número especial. Entre tanto, nuevas obras han planteado sus nuevas preguntas.

Espero ansiosamente y sin disimulo que en algunos años más *Apuntes* haga un segundo Especial Galemiri; para eso estoy haciendo los méritos necesarios.

Por el momento, la gloria editorial está concedida. El problema es que es adictiva y nunca suficiente. ●

Apuntes: Un ejercicio de la memoria

Carola Oyarzún L.

Profesora, Facultad de Letras UC.
Investigadora teatral

Las revistas académicas y culturales que se mantienen en el tiempo son pocas, ya que en muchos casos el origen de ellas es la expresión de algún momento y estímulo muy específicos que posteriormente pierden su sentido. *Apuntes* traspasó esa instancia que, sin duda, estuvo marcada por los efectos de la renovación del teatro chileno con la partida de los teatros universitarios en la década del 40, su desarrollo posterior y frutos autorales. La revista *Apuntes* logró dar continuidad a sus objetivos originales: “[...] acercarse más a todos los movimientos escénicos que hay en el país, deseoso de estrechar lazos de amistad y buscar el contacto amigable y directo con artistas, directores y técnicos” (Dittborn en Hurtado 4), y se fue transformando en uno de los principales referentes del quehacer teatral nacional e internacional.

Las secciones de *Apuntes* con sus cambios e innovaciones a lo largo de su recorrido han permitido abordar el teatro desde muchos ángulos, haciéndose cargo de la complejidad de su cadena creativa: la relación autor y texto, por un lado, y la puesta en escena con su dinámica propia entre director, actuación, escenografía, iluminación, música, producción y público, por otro. Cada área incluida en la revista —práctica, teoría, investigación, metodología teatral— responde a temas indispensables para conocer el estado de las artes en lo que respecta al teatro.

Las críticas y reseñas teatrales publicadas en los diarios chilenos son pocas; suelen desaparecer junto con las noticias y su labor de organizar e interpretar el espectáculo es acotada tan solo a la columna de un medio de comunicación escrito. De ahí la importancia de una

“La revista, espacio de cruce, pelea con el presente. Lo interroga, no puede desprenderse de él, y eso porque más que una tarea individual es un acto colectivo” (Rocca 4).

revista especializada, porque sus espacios amplían el análisis y contienen más perspectivas. En este sentido, las múltiples voces que han tenido cabida en *Apuntes* la hacen un verdadero modelo de discusión y diálogo sobre los más variados temas que el teatro convoca como expresión artística, colectiva, social y cultural.

Apuntes ha sido un instrumento activo de cooperación en la difusión de autores, grupos y artistas; ha tenido un papel fundamental en la recuperación de figuras, en la legitimación de nuevos lenguajes escritos y escénicos y en la valoración y revaloración del teatro en Chile. Así lo refleja la colección de números especiales dedicados a compañías, homenajes a artistas, autores y directores, números temáticos tales como el de la relación del teatro chileno con el de Francia y Alemania, y muchos más. Esta revista, además, ha reconocido eventos teatrales de enorme trascendencia: Festival de Teatro de las Naciones, Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, Festival de Dramaturgia Femenina, Muestra de Dramaturgia Nacional y Festival de Teatro Santiago a Mil, entre otros, de los que ha dejado una reflexión y registro de enorme valor.

La política de *Apuntes* de publicar un texto dramático inédito en cada número ha significado asumir un rol que ha llenado grandes vacíos en el campo de la edición de textos dramáticos chilenos. Si consideramos que “el teatro es el hijo bastardo de la literatura” —lo que explica en parte la problemática inherente al género, la de su publicación—, la revista, en un afán por preservar la escritura dramática, ha asumido esta tarea.

Dada la inmediatez y lo efímero del teatro, la revista deja las huellas del acontecer teatral de cinco décadas y, por tanto, representa un documento del campo teatral y sus vínculos con la cultura local y universal. A la hora de recoger la actividad del teatro chileno y de otras latitudes a lo largo de medio siglo, serán las páginas de *Apuntes* una referencia invaluable para reconstruir la historia: por la información de los repertorios en distintos momentos; la aparición y desaparición de teatros y grupos; las tendencias dramáticas y escénicas; el desarrollo y fases de creación teatral; los vínculos con otros países; los variados enfoques teóricos, críticos y multidisciplinarios, los avances de la investigación y la riqueza fotográfica que ofrece cada número.

El lugar de *Apuntes* en el panorama teatral de Chile, la resistencia ante contextos difíciles, su continuidad, su naturaleza tanto académica como de difusión, su extensa red de colaboradores, la hacen una privilegiada fuente de estudios, reseñas, monografías, datos completos de cada temporada, en fin, un amplio y exclusivo material que opera, según Beatriz Sarlo, como un “Banco de prueba o laboratorio de ideas”.

Agradezco especialmente la primera invitación a escribir para el número de *Apuntes* 97, el año 1988. Hasta ese entonces, esta revista había sido para mí una fuente bibliográfica crucial en mi formación como estudiante. A esa primera colaboración con un artículo sobre *La viuda de Apablaza* de Luco Cruchaga, siguieron muchas otras; cada una ha significado un nuevo desafío: aportar a la reflexión y discusión de nuestro teatro.

¡Felicitaciones en este aniversario número cincuenta para todos quienes han liderado este proyecto; en especial, a María de la Luz Hurtado por el compromiso con la verdadera función de una revista y su constante renovación y sintonía con todas las manifestaciones teatrales: un ejercicio sostenido de la memoria de medio siglo de teatro en Chile y el mundo! ●

Bibliografía

- Rocca, Pablo. “Por qué y para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, *Hispanérica: Revista de Literatura* 33, N° 99, 2004. 3-19.
- Hurtado, María de la Luz. “Editorial”, *Revista Apuntes* 119-120, número especial aniversario 40, 2001.



Yo seré el que escribe

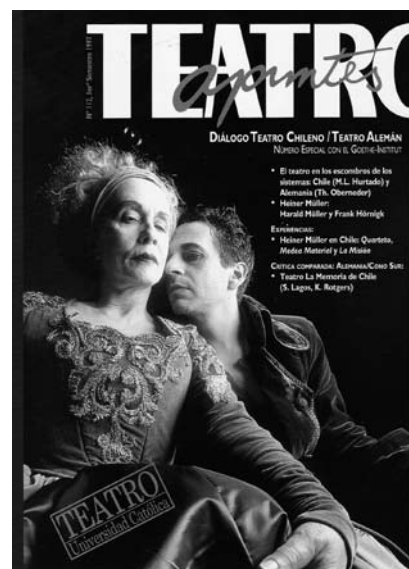
Juan Claudio Burgos

Dramaturgo

1. y he escrito entre otras cosas: *sobre el oficio ... / hacia la escritura ... / construcción de un discurso trágico ... / indagación sobre lo trágico / dramaturgia joven ... / el pliegue y el monólogo ... / dramaturgia iberoamericana ... / asedios a lo real / transatlántico ... / hombre ...*, entre otras cosas..., todo publicado en REVISTA APUNTES, le digo a Sartre, a Jean Paul Sartre.
2. Si queremos comprender lo que es ahora y lo que escribe tenemos que remontarnos a esa elección original, me grita Sartre desde su voluminoso prólogo a las obras completas de Genet, que nunca se publicaron.
3. Digo, y le reitero, *yo seré el que escribe*. Y me responde con una hoja en blanco. Esta frase es toda una declaración de principios, me dice. Debí haber dicho o pensado algo parecido, hace bastantes años, Jean Genet, cuando aún era un adolescente, continúa. Genet habría dicho o pensado algo así como *yo seré ladrón, porque el mundo así me nombró*. La construc-

ción de la frase es completamente apócrifa, señala, porque los términos no debieron ser los mismos. Sin embargo hay en ella una fuerza de voluntad irrefrenable que determina su ser. De este acto de nombrarse nació *Príncipe de los Ladrones* y *Poeta*. De ese nombre nace su creación, su oficio. He ahí el génesis de su poesía dramática. El dramaturgo devino en un ser de escritura propia. Entre ladrón y escritor hay, en el caso de Genet, reciprocidad. El acto creativo es siempre subversión. La tríada *seré el ladrón /seré el que escribe / será subversivo*, son cualidades complementarias: el cuerpo social o el cuerpo sobre el que se escribe, el cuerpo individual, el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura, me dice.

4. La intención es acto cuando se vuelve palabra y visibiliza una realidad inédita. La esencia se mancha de accidentes. Aparece el cuerpo de aquello que era solo pensamiento. Y la escritura se va afianzando en



la escritura. Se decanta algo que hasta entonces no existía. Delicadamente aflora lo desconocido, que ni siquiera el autor sospecha. Ese nuevo ser emerge de manera natural, como verdadero organismo.

5. La significación de lo humano, lo que se convierte en objeto con sentido y que pasa a formar parte del mundo colectivo y del mundo personal de un creador, se asienta y logra cierta coherencia que algunos llaman *estilo*. La materia va encajando en una línea de sentido, que le va siendo propia cada vez con mayor justeza, y que no corresponde a ningún otro objeto, porque solo le pertenece o nace desde ese objeto que va formando, como si lo creado, en este caso lo escrito, tuviera un orden propio, rasgos que permiten que el objeto adquiera coherencia. La materia, como todo lo vivo, se funda autopoieticamente, gana envergadura, cuerpo, definición, como un árbol cuando comienza a echar sombra sobre la tierra.
6. Este mundo que es propio, particular y que pertenece al ámbito de la creación dramática o de la escritura dramática, se configura en el transcurrir, deviene ser particular, propio, específico, alcanza rasgos de lo genuino. Escribir es un proceso constante de resignificación. A veces querría ser una silla, pienso, pero no soy más que ser humano, es decir, paseos, caminatas y vuelta a empezar, conversaciones inconclusas, actos fallidos, permanentes ciclos de mutación, vacíos y cada vez más silencios, todo lo que soy y lo que seré. Y le repito, *cómo querría ser una silla... pero no es más que ser humano*, me vuelve a gritar Sartre.
7. HE NOMBRADO y he sido nombrado, he dicho y he sido dicho, he escrito y se ha escrito sobre lo que escribo, he sido objeto y sujeto del acto de escribir. Gracias a este acto de nombrar y de ser nombrado he ido transformando esta facilidad, ahora cada vez más escasa, o esta dificultad, cada vez más frecuente, en oficio. He ido convirtiendo la palabra en objeto de construcción ¿dramática?, ¿escénica?,

Me saco mi sureño sombrero

(aun a riesgo que se me moje la pelá)

Roberto Matamala Elorz

INTROITO Mejores procesadores de texto que el mío harán encomio de los magníficos **Apuntes de Teatro**, dando sazón a sus razones y razones a su sazón. **DESDE DÓNDE** Por lo tanto, lo que puedo aportar es la visión del marginal, de aquel que la geografía aparta del diario trajín del teatro santiaguino. **VALDIVIA** Valdivia ha mantenido, humilde pero constantemente, teatro universitario e independiente desde fines de los sesenta (**MAESTROS** Heine Mix, Rubén Sotocomil, Juan Guzmán Améstica, Jaime Silva, Hernán Poblete, Lina Ladrón de Guevara, Óscar Stuardo, me saco el sombrero), pasando por los horrisonos días de fines del 73 cuando creamos junto a Luis Ariel Guzmán y un grupo de amigas y amigos el teatro de bolsillo (o de garaje) y de supervivencia **LA RUEDA** La Rueda, con 53 acomodaciones para recibir público de martes a domingo, hasta hoy cuando nos estamos internando por los ríspidos caminos de la investigación y ahí siempre ahí ¡seremos porfiados los teatristas! Siempre aguaitando de reajo lo que por la metrópolis pasaba *Apuntes* vía *Apuntes* dixit **SALUDO** salud salud los 50 años de esta revista **POR QUÉ** ¡Qué pregunta! Porque ha significado crítica, poética y antología del teatro chileno del último medio siglo (nadamenoschupatesa), y tomó el tren al sur informando a los marginados geográficos, que a bocanadas recogíamos y seguimos el teatro rearmado revisitado reescrito refundado **¿Y? Y QUE TIENE ESE EQUIPAZO DE TRABAJO** ¡Querís más! **ABRAZO Y ORO PA LAS 50 VELAS.** ●

¿objetual? ¿todas y ninguna a la vez? La palabra es materia que despierta en mí proximidad con lo humano. La palabra es fuente de territorialización, de configuración de un espacio privado desde donde me digo y soy dicho. La palabra es herramienta que me permite reemplazar el mundo visible por otro, comprender que soy fortuito, casual; descubrir que en mi oficio resuenan pulsiones trágicas cuando entro en la escritura.

8. Ese ir y venir ha operado en mí una metamorfosis en el ser y en el lenguaje, en el que escribe y en lo escrito. He iniciado un camino que supongo llevará a algún sitio: espacio personal, un desván donde

habito más de lo necesario y descubro que juego con residuos de memoria. Ejerciendo mi capacidad de decisión digo que solo sé que *yo seré el que escribe*. No quiero otra cosa, porque gracias a este acto me es posible descender hasta el fondo de mí mismo y descubrir un lenguaje interior que me permite entrar en los hombres, en la naturaleza, y en mi propio ser. Sólo ejerciendo en plena libertad el acto de nombrar puedo casi tocar la transparencia turbia de las significaciones humanas.

9. Disponer de un lugar donde escribir es necesario como es necesario un lugar para el sueño. Espacio mental de donde emergen los cuerpos con que yo

Así que pasen cincuenta años

Eduardo Guerrero del Río

Director Escuela de Teatro
Universidad Finis Terrae

La celebración de los cincuenta años de la revista *Apuntes*, sin duda, es un hecho de suma importancia en el ámbito cultural y teatral de nuestro país. No es fácil mantenerse durante cincuenta años con una publicación de esta naturaleza. Que lo digan, dentro de un espectro más amplio y variado, tantas publicaciones de periódicos y revistas que han ido quedando a la vera del camino. Más aún, en un momento en que la cultura cada vez tiene menos espacios para su difusión. Hablo de cultura, no de subcultura, que es lo predominante por estos días aciagos en donde la reflexión y el intercambio de ideas de un cierto nivel no es lo que prevalece ni mucho menos.

Como docente, investigador y crítico teatral, una

publicación como la de la revista *Apuntes* se ha constituido –a través de los años– en una necesaria fuente de información. En algún momento, en lo particular, tuve una vinculación más directa, participando incluso en algunos números. Mal que mal, durante mucho tiempo, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica me acogió dentro de los suyos. Eso se agradece, como también la existencia de espacios que nos permitan opinar sobre la realidad teatral. Y que permitan a tanta gente –sobre todo a nuestros alumnos– a interiorizarse sobre las múltiples y diversas apreciaciones en torno al desarrollo del arte escénico.

Quienes deseamos difundir la actividad teatral a toda costa sabemos la titánica tarea que significa editar y publicar una revista de teatro. Por lo mismo, son escasas

dramaturgo construyo el entramado que el espectador dibujará en su cabeza. Construyo un lugar propio, un *cuarto privado* donde desenrollar el hilo del pensamiento, que me permita decir por ejemplo que mi oficio es una especie de viaje hacia paisajes esenciales, donde hay un hombre que expresa sus ideas a través del lenguaje de la infancia, entre otros aciertos o desaciertos. En este *cuarto privado*, que es habitación donde me encierro he sido nombrado o he llegado, luego de enredarme o desenredarme en el hilo del pensamiento, a darme un nombre yo mismo, reescribiendo o repasando lo propio.

10. Tengo muchas habitaciones privadas como infinitas

(casi nulas) las publicaciones de este tipo, no sólo en Chile, sino que también en el resto del mundo. En este contexto, desde nuestra trinchera en la *Revista Teatrae* (de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae), con solo once números publicados a la fecha y diez años de existencia, observamos con beneplácito ser junto con *Apuntes* las dos revistas teatrales chilenas, de carácter universitario, que dan cuenta del desarrollo del teatro tanto en Chile como en el resto del mundo. En su momento, hubo muchos que, más que apoyar la iniciativa de salir a la luz con una revista especializada en teatro en una universidad privada como la nuestra, hicieron resonar las trompetas de la mediocridad. Pasó con nosotros. Supongo que también pasó con *Apuntes*. O tal vez no. Por eso, estos cincuenta años de permanencia es un tapabocas para los que se contentan en considerar la cultura como un producto *light* sazonado por el faranduleo exacerbante.

A través de estas breves líneas, quiero felicitar a María de la Luz Hurtado y a todo su equipo por estos cincuenta años y, sobre todo, por ayudar a contribuir a engrandecer el pensamiento y reflexión en torno a este quehacer que es parte de nuestras utópicas existencias. Hoy y siempre, seguimos y seguiremos cabalgando. ●

son las galerías de la biblioteca de Babel, o tal vez, tengo solo una que replico cuando necesito un espacio desde donde *comprender el mundo*. Una de estas habitaciones de creación, el *cuarto privado* que me ha permitido entrar y salir, enredarme y desenredarme, con mi permanente monólogo, por casi más de diez años, es REVISTA APUNTES, habitación que me ha dado una larga e interminable conversación y punto de encuentro con mis otros compañeros de oficio. En ese *cuarto privado* he tenido libertad para escribir, pensar, conversar, escuchar, entender y entender-me con los otros, una habitación que ha marcado el origen y el crecimiento de mi oficio.

11. Las conversaciones que he mantenido en REVISTA APUNTES, a través de la publicación de textos teatrales, de reflexiones sobre la dramaturgia, de disertaciones sobre asuntos teóricos y prácticos de la escena y de la escritura para la escena, han permitido configurar de manera cada vez más rotunda las apuestas estéticas de una generación de nuevas voces de la dramaturgia de *entre siglo*. REVISTA APUNTES se ha convertido en un verdadero libro del *Génesis* de estos nuevos autores, entre los cuales me inscribo. Autores que todos o casi todos conocen. Aquellos nacidos a la escena en la última década del siglo XX y que ahora, diez años después, comienzan ser objeto de escritura crítica, teórica y nuevo referente de la escena chilena y latinoamericana de comienzos del siglo XXI.

12. En las páginas de REVISTA APUNTES están todos los nombres, todas las cifras de más de cuatro generaciones de creadores chilenos, latinoamericanos, europeos. Si quiero entender lo que son mis padres, lo que serán mis hijos, lo que soy yo, hay que volver a la huella, reamar el *gestus* que provocó el desastre o la maravilla, le digo a Sartre. Él calla y luego de unos segundos me dice rotundo: *Si quiere comprender lo que es ahora y lo que escribe tiene que remontarse a esa elección original...* (pausa)... *déjeme leer algunas páginas de Revista Apuntes y le diré quién es*, concluye. ●

La obra de Murray Schafer

El drama musical como agente restaurador de la religión en una sociedad secular

Christopher Innes

Titular de investigación canadiense en performance y cultura
York University, Toronto, Canadá

Cuando un acontecimiento performático se ubica fuera de la arena del edificio teatral, se ponen en cuestión los límites de la especificidad teatral. Asimismo, en estos tiempos donde prima lo secular, un teatro centrado en la religión, pero que rechaza toda base teológica convencional, se ubica automáticamente fuera de las fronteras de la disciplina. Por otra parte, una práctica teatral que se desplaza fuera del género dramático generalmente aceptado para basarse en la ópera, desafía también la especificidad disciplinar. Todas estas condiciones están presentes simultáneamente en la obra del compositor y autor canadiense R. Murray Schafer. Debido a la investigación de materiales originales, la escritura de sus propios guiones y la composición de la música que constituye su principal medio de expresión, su estilo teatral es sumamente personal e individual. Solo sus dos primeros trabajos (ambos pertenecientes al mismo ciclo de obras) fueron representados en un teatro –uno en el festival Stratford Shakespeare en Ontario y el otro en la Compañía de Ópera Canadiense en Toronto– y esa divergencia en los lugares de presentación ya demuestra la dificultad para encasillar su trabajo en categorías dadas *a priori*. Todas sus otras obras han sido representadas en espacios muy diferentes y específicamente no teatrales, en marcos temporales no tradicionales: desde

una performance al amanecer en un lago de una reserva natural canadiense, pasando por una representación que comenzaba al atardecer y terminaba al amanecer en el Centro de la Ciencia de Ontario, hasta una experiencia performática “tribal” de una semana de duración en una boscosa área canadiense. La obra de Schafer, entonces, no corresponde ni a los requisitos habituales del drama, ni, de hecho, a la ópera; y, si bien he elegido el término “drama musical” para describir su trabajo (tomándolo prestado de Wagner, cuyo trabajo en el siglo XIX resulta análogo en ciertos sentidos), y aunque este término sea impreciso en sí mismo, su falta de especificidad como tal indica algunas de las dificultades que conlleva el estudio sistemático de Schafer.

De hecho, el intento por analizar sus textos multidisciplinarios implica plantearse una amplia variedad de preguntas, que caen fuera del foco habitual de los estudios teatrales y que incluyen cuestiones antropológicas, medioambientales y teológicas. Algunos de los temas más obvios que surgen de estas preguntas son: el papel del ritual en la representación; el significado de las convenciones: dramáticas, teatrales o teológicas; la yuxtaposición o contraste entre una experiencia espiritual auténtica y la performance basada en el simulacro; la suspensión voluntaria de la incredulidad, propia del

la Prostituta de Babilonia. En el clímax (según la descripción de Schafer): “Hordas de cantantes y hablantes, tanto los que se salvarán como los que serán destruidos, surgen bajo el canto y la danza jubilosa de los ángeles y los presbíteros que rodean el Trono del Cielo” (*Music Dramas*). El texto de la Parte 2, “Credo”, consiste en doce Invocaciones basadas en las palabras ‘*Lord God is Universe*’, adaptadas del filósofo medieval Giordano Bruno. De tono tranquilo y reflexivo –en fuerte contraste con la “Visión de Juan”–, el “Credo” fue compuesto para 12 coros mixtos, que Schafer nombra siguiendo las doce piedras preciosas con que están hechos los cimientos de la nueva Jerusalén, como se las describe en el *Libro de las Revelaciones*, especificando que: “Idealmente, los coros deberían estar ubicados en un gran círculo alrededor del público” (*Music Dramas*).

Mientras *Apocalipsis* parece reflejar, en la superficie, los tropos cristianos más comunes, las fuentes no son canónicas y la relación de los intérpretes con el público (particularmente en la Parte 2) es inversa a la que se da en el teatro con un escenario central. Elementos similares se observan en otra obra reciente: *La Cruzada de los Niños*, representada en un teatro con múltiples escenarios en una bodega de Toronto en el 2009. Con un coro angelical ubicado en butacas situadas en altura, los espectadores seguían a los personajes (y a los músicos de la orquesta) de “estación” en “estación” convirtiéndose ellos mismos tanto en testigos como en participantes de la acción –en la forma de peregrinos errantes. Algunas escenas (la Corte real y un Burdel, ambos interpretados bajo la dirección del cineasta Tim Albery, en términos impresionantemente contemporáneos) presentan una condena sumamente seductora de la sociedad moderna corrupta, materialista y hedonista, en fuerte contraste con las escenas de la vida en el desierto (representadas mediante iluminación y danza simbólica). Los niños (interpretados en esta producción por el Coro de Niños de la Compañía de Ópera Canadiense) nos llevan con ellos en su viaje a Jerusalén, hasta llegar al mar, donde, tras ser obligados a tratar de nadar el resto del camino para evitar la matanza y la esclavitud, todos terminan ahogados. Esta muerte masiva es interpretada como una pérdida comunitaria de la fe: si todos hubieran seguido a

su líder con una fe absoluta, habrían alcanzado la Tierra Santa. Sin embargo en la coda, vemos a los niños alzarse como espíritus que van hacia un cielo que los espera.

Si bien en ambas obras el foco está puesto en la Muerte y la Resurrección, que –junto con cierta imaginación apocalíptica– es exactamente el mismo foco de Schafer en casi todas sus obras estrenadas, las obras no contienen específicamente ninguna referencia cristiana. Compuestas y estrenadas en un período de más de 30 años, todas sus piezas forman una sola unidad artística, que comprende la obra teatral más ambiciosa de Schafer, lo que ha definido en muchos sentidos toda su vida musical: el Ciclo *Patria*, que comenzó a componer en 1966 y en el cual sigue trabajando.

Drama musical épico que supera con creces la escala de Wagner, *Patria* es una historia mixta sobre el tema de la muerte y la resurrección, con 12 secciones separadas, que duran desde poco menos de una hora y media (el *Prólogo*) hasta 11 horas (RA) o bien toda una semana –siete días con sus respectivas noches (el *Epílogo*). De igual forma, los repartos varían de 1 cantante y 12 bailarines (*Réquiem para una Joven Fiestera*) a más de 150 personas en escena. Y, si alguna vez se representara en su totalidad, sin intermedios, el tiempo total del ciclo *Patria* completo llegaría a 1 semana, 2 días y 5 horas y media. Sumamente poco ortodoxos en la forma, sus episodios están diseñados para ser representados en locaciones específicas fuera de los teatros convencionales –generalmente al aire libre o en espacios de naturaleza virgen– y fuera de marcos temporales comunes: empiezan a medianoche (*El Teatro Negro de Hermes Trismegisto*) o van desde la puesta de sol hasta el amanecer (RA)⁴.

Al mismo tiempo –como lo indica el título de varios episodios–, el foco es fuertemente religioso, pero las mitologías en las cuales se basa Schafer son diversas y excluyen la cristiana. Incluso el *Apocalipsis* proviene de una fuente apócrifa. En *Patria*, la figura central está tomada de una leyenda de la Grecia antigua: la sacer-

4. Los primeros episodios en ser representados fueron puestos en escena por instituciones teatrales canadienses de primera línea: la Compañía de Ópera de Canadá y el Festival de Stratford (que, tal como su homónimo en Inglaterra, se especializa en la obra de Shakespeare).

dotisa del Dios Toro de Creta, el Minotauro, Ariadna –que reaparece bajo diferentes rostros en todo el Ciclo–, mientras que otros episodios tratan sobre la mitología del antiguo Egipto (RA) o China durante la dinastía T'ang (618-907: *El palacio del Fénix Bermellón*).

La trilogía que abre el Ciclo –*Patria 1, 2 y 3*– presenta la alienación sin raíces y el materialismo vacuo de la vida occidental contemporánea en el contexto de la degradación medioambiental –sea esta por el incontenible crecimiento urbano o por el calentamiento global–, y se levanta como una demostración de la necesidad urgente de volver a los valores religiosos. Todo termina en la muerte. En *Hombre Lobo*, el héroe es un inmigrante desplazado que no logra conectarse con su nueva sociedad y toma a un niño de rehén, para terminar apuñalándose. En *Réquiem para una Joven Fiestera*, la figura de Ariadna –ahora una drogadicta, encerrada en un asilo mental– pasa por experiencias alucinatorias, que culminan en una secuencia de sueños donde la cantante, como el espíritu de Ariadna, vaga por una plataforma circular con sus siete yos esquizoides –cuerpos que yacen con los pies apuntando hacia adentro como una estrella. Es esta obra, la figura de Ariadna es la que muere a través del suicidio. *Patria 3: El Mayor Espectáculo* ocurre en una gran feria de variedades puesta en escena en un gran campo de césped abierto, rodeado por una reja alta e iluminado por cuelgas de ampollitas de colores, con múltiples escenarios sobre plataformas y casetas, en las que las diferentes figuras presentan sus números como artistas de feria. Los espectadores son las personas que visitan la feria –se les ofrecen entradas para diferentes espectáculos y entran en el juego de los mercachifles– y aquí las figuras del Hombre Lobo y Ariadna vuelven a aparecer como público-voluntarios, subidos al escenario por dos magos en competencia –al Lobo lo desaparecen y a Ariadna, la cortan por la mitad. Su prometida resurrección al final de la función nocturna es desbancada por la entrada de un monstruo que destruye la feria. Schafer describe a este “Enemigo” como un monstruo que representa la tecnología, en particular la electricidad –que el autor caracteriza como una fuerza casi espiritual que alimenta la fe en un secularismo material–, cuya voz, abominablemente amplificada, es acompañada por ruidos

R. Murray Schafer

El ciclo *Patria* 1966 hasta el presente

Patria: Prólogo. Compuesto en 1981 Lago Heart Ontario 1981, Banff 1985; Soprano solista, presentador/actor, 2 coros mixtos, 4 actores, 4 bailarines y 20 canoístas.

Patria 1: Hombre Lobo. Compuesto en 1966-1974 Compañía de Ópera Canadiense 1987; 31 actores / cantantes solistas y coro de 32 personas.

Patria 2: Réquiem para una Joven Fiestera. Compuesto en 1966-1972 Festival de Stratford 1972; 1 cantante solista y 12 actores/bailarines.

Patria 3: El Mayor Espectáculo. Compuesto en 1977-1987 Festival de Peterborough 1987; 150 actores, cantantes, bailarines, músicos y participantes del carnaval.

Patria 4: El Teatro Negro de Hermes Trismegisto. Compuesto en 1982 Liège (Bélgica) 1989; Contratenor, 2 sopranos, niño soprano, mezzo-soprano, tenor, bajo, coro mixto y 11 actores/bailarines.

Patria 5: La Corona de Ariadna. Compuesto en 1982 Toronto 1991; 17 actores, más cortesanos, soldados, sacerdotisas, trabajadores, niñas de mano y coro mixto de 32 voces, arpa y orquesta.

Patria 6: RA. Compuesto en 1982 Centro de la Ciencia de Ontario 1983; 25 cantantes solistas, más actores y bailarines; coro de voces masculino y orquesta.

Patria 7: Asterión – Una Hierofanía Patafísica (en preparación).

Patria 8: El Palacio del Fénix Bermellón. Compuesto en 1999-2000 Wolverson Hills Ontario 2000; actor, 5 cantantes, coro, muñecos, cuarteto de tai chi, más arqueros, dragones, pájaros acuáticos (nadadores) y orquesta.

Patria 9: El Bosque Encantado. Compuesto en 1993 Windslow Farm, Ontario 1994; soprano solista, mezzo-soprano, tenor, bajo, 3 barítonos, 9 actores, coro de niñas, coro de niños mixto, más 20 bailarines (en el programa figuran 115 personas) y músicos.

Patria 10: El Espíritu del Jardín. Compuesto en 1995-1996 Winnipeg 2001; 150 actores, cantantes, bailarín, músico y jardineros, coro de niños, coro mixto más participantes del público.

Patria: Epílogo – Y Lobo Heredará la Luna. Compuesto en 1983 Haliburton Forest – anualmente desde 1988 en adelante; 64 adultos más jóvenes y niños – Drama ritual de una semana de duración.

electrónicos. La violencia de esta aparición “destruye todo el sistema, luces, amplificadores, las instalaciones, de modo tal que el espectáculo termina en la oscuridad con un par de trompetas solitarias que tocan sus últimas notas en el terreno desierto”. (Schafer *Patria* 127) Schafer describe este apocalipsis electrónico “como la venganza de todos los dioses contra las fuerzas que han eliminado su veneración del mundo moderno” (*Patria* 127). Y enumera los dioses antiguos, conjurados (en forma farsesca) en la feria y desterrados por la tecnología: Baal, el dios de la naturaleza sumerio, cuyo culto celebraba su muerte y resurrección como un rito de fertilidad anual; Mitra, el “Dios de las Almas” en la mitología persa y zoroástrica; junto con profetas tales como Buda, la encarnación india de la iluminación espiritual; Apolonio, el gran geómetra griego, o Hermes Trismegisto, el mítico fundador de la alquimia medieval.

Los episodios siguientes buscan específicamente restaurar el sentido de lo numinoso, de lo divino, reviviendo los rituales de las deidades paganas desaparecidas –en particular aquellos rituales dedicados a la resurrección después de la muerte– comenzando por *El Teatro Negro de Hermes Trismegisto*.



Theodore Gentry como Hermes Trismegistos, Festival de Liege 1989. (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

Hermes Trismegisto⁵ es el supuesto autor del *Corpus Hermeticum* (traducido del árabe al latín en el siglo VIII): el texto en que se funda la alquimia medieval –y la puesta en escena representa simbólicamente el rito alquímico de transmutar el plomo en oro en lo que se llamó “Matrimonio Químico”. Tal como señala Schafer, los alquimistas entendían los minerales como aspectos de la personalidad humana, de modo que la meta de la alquimia era la purificación espiritual.

Para elevarnos, descendemos. Para alcanzar la luz, nos movemos hacia la oscuridad y fuera de este pozo el fuego despliega personalidades provenientes de nuestro propio inconsciente... Melusina, Mercurio, Ariadna, Lobo [y] el León Verde [que luchan uno contra otro hasta la muerte], el Sol, la Luna y finalmente el Niño Divino [el resultado de un “Matrimonio Químico” exitoso]. (Schafer *Patria* 137)

El Teatro Negro... es un punto de no retorno transicional, un episodio liminal del Ciclo y despliega claramente las cualidades que Schafer deliberadamente introduce en su trabajo. Es explícitamente hermético –en otras palabras: abstruso, oscuro, mágico. Está diseñado para afectar al público a un nivel subliminal. Y también resulta conscientemente arcano: incorpora conocimientos secretos y prohibidos (uno de los ciclos de canciones de Schafer se titula “Arcana”). Además, ejemplifica el formato no convencional del arte de Schafer, desde el nivel más básico como lo es la partitura musical, lo cual se puede ver en casi cualquier página de sus partituras.

La notación musical se funde con una imagen que representa la figura de Melusina –la figura principal de la seducción sexual, imaginada (en el folclor francés) como una sirena con cola de pez. Titulada “Preguntas de Medianoche” y puntuada como “MUY DRAMÁTICA”, la orquestación incluye instrumentos extremadamente inusuales como un Árbol de Campanas Japonesas, mientras Melusina canta un texto que es puro sonido: una suerte de melodía preverbal, típica del teatro de Schafer.

Este episodio transicional es seguido por tres obras que representan diferentes versiones religiosas de la resurrección después de la muerte: *La Corona de Ariadna*, que presenta el mito original; *RA*, que vuelve a poner en

5. Siendo Hermes el nombre griego del dios egipcio Tot; y Trismegisto, “tres veces grande”.

Partitura, *Patria 4: El Teatro Negro de Hermes Trismegistos* (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

escena el paso de la puesta de sol al amanecer del dios egipcio a través de su muerte y resurrección, y *El Palacio del Fenix Bermellón*, donde un lago de dragones produce en forma milagrosa un pájaro que se alza por sobre las cenizas como “la fuente de todas las inspiraciones, de la mortalidad y la inmortalidad” (Schafer *Patria* 216).

En RA, el público está limitado a los “iniciados” (participantes consagrados en una ceremonia religiosa) –y las intenciones rituales quedan claras en la partitura musical (en página siguiente):

En la imagen, el texto de Schafer en medio de la partitura establece que “es importante que los iniciados sean incorporados en esta escena, sean devorados por ella más que se encuentren como meros observadores”. El público se convierte en un elemento integral del ritual.

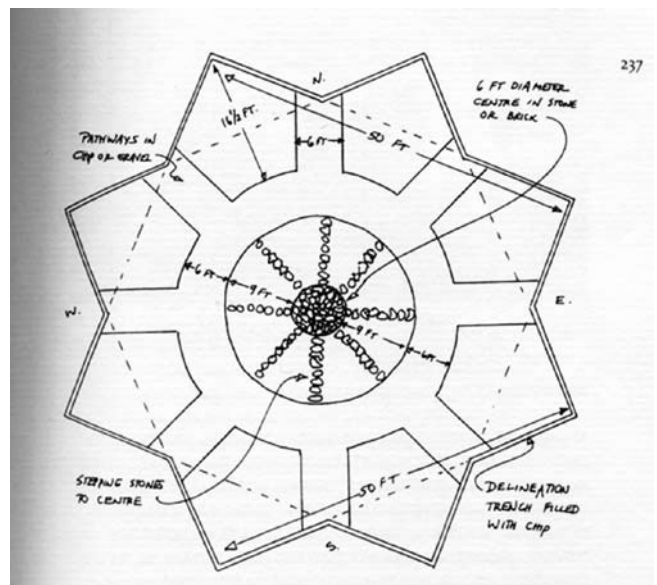
La leyenda china es presentada como una función de muñecos, mientras que el mito griego original de Ariadna es mostrado como un drama danzado acompañado por un texto en la forma más antigua del idioma griego. Schafer ve al Minotauro, como “un prototipo del demonio”, pero también como “una de las figuras ambiguas del inconsciente”, mientras que el héroe griego Teseo –que mata al Minotauro y encuentra la salida del laberinto con la ayuda de Ariadna– encarna el tema de todo el Ciclo. Según Schafer:

Para poder levantarse, el héroe debe descender primero a la oscuridad, al océano o al laberinto, allí debe encontrarse frente a frente con su antagonista mortal. Es una tarea que todos debemos enfrentar en algún punto de este milagroso viaje llamado vida. (Patria 158)

Partitura, RA: la Procesión (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

Después de estos episodios, tomados de las religiones antiguas, viene un retorno a la naturaleza y a los ciclos del año, con un par de episodios más: *El Bosque Encantado* y *El Espíritu del Jardín*. El objetivo del primero es expresar un ideal de la naturaleza en que el público / los participantes / los intérpretes (todos los cuales se encuentran estrechamente relacionados) “descubren los lazos con el ambiente natural que no habían sentido antes o que habían olvidado” (*Patria* 221). Exactamente el mismo objetivo que motiva el segundo, un doble festival estacional, donde el escenario es un verdadero jardín en forma de Mandala con un “espacio actoral” en el centro.

En este espacio, se le pide al público que prepare, plante y cuide los cultivos y flores por toda una estación desde la Plantación Primavera en abril (la primera performance ritual altamente formalizada) hasta la Fiesta



Mandala: *El Espíritu del Jardín*, reproducido de *Patria: The Complete Cycle*, p.237 (Imagen reproducida con la autorización de R. Murray Schafer).

de la Cosecha, celebrada el día de Halloween (el 31 de octubre –en conjunción con el ritual del fuego del año nuevo celta). Todo el episodio tiene como función específica: servir de “Propaganda para la Naturaleza” y para la reintroducción de los “Biorritmos de la Naturaleza” en vez de las rutinas del “mundo mecánico” (*Patria* 236, 235). Las ceremonias del arado, la plantación y el regadío son presididas por las figuras de *RA* y *Hermes Trismegisto*, y la ceremonia de la cosecha está dada por la quema ritual de efigies de madera que representan demonios, seguida por un banquete para los participantes, hecho con los productos del jardín.

Enmarcan estos 10 episodios un *Prólogo* y un *Epílogo*. Estos no solo engloban todos los elementos temáticos, sino que también expresan el mito esencial de todo el Ciclo, que proviene de una leyenda de los indios de Norteamérica –aunque, de hecho, la leyenda no es en absoluto auténtica, ya que fue creada por el propio Schafer, sí contiene ecos de la mitología india típica– y las performances están diseñadas para propiciar la religión popular con la Naturaleza y un acontecimiento medioambiental. Subtitulados *La Princesa de las Estrellas* y *Y Lobo Heredará la Luna*, estos episodios inicial y final unen los conflictos cósmicos con las estaciones del año, en medio de los bosques canadienses –que es lo más cercano a un contexto natural, no tocado por el hombre, que uno pueda encontrar en cualquier parte del mundo moderno. Estas dos piezas-marco ofrecen un impactante ejemplo de la forma en que todos los episodios del Ciclo han sido concebidos para ambientes particulares y para momentos específicos del día.

El *Prólogo* requiere que los espectadores se reúnan a la orilla de un lago alrededor de una hora antes del amanecer; allí son guiados a través de senderos en medio del bosque y en la oscuridad por asistentes encapuchados con antorchas encendidas. Se supone que esta “iniciación” hace un traslape de la realidad del público con la línea de la historia, que empieza durante la noche, cuando la Princesa de las Estrellas cae a la Tierra en forma de cometa. La historia es cantada a los espectadores por la figura de un chamán (interpretado originalmente por el poeta canadiense B. P. Nichol), situado en una canoa y que los llama desde el lago. En la –supuesta– leyenda

india, el resplandor de la Princesa atemoriza al Lobo, cuyos aullidos a la Luna la atrajeron y causaron su caída. Al huir desfavorido, el Lobo golpea a la Princesa, quien se acerca al lago para lavar sus heridas y es arrastrada a sus profundidades por un monstruo: el Enemigo de Tres Cuernos. En la oscuridad, la voz de la Princesa se oye desde la orilla más lejana del lago. Justo antes de la primera luz de la mañana, los Pájaros del Amanecer aparecen en el lago –cantantes en canoas, con cada bote cubierto por enormes alas de pájaros y cabezas con picos–, respondiendo a la llamada del Lobo para buscar a la Princesa desaparecida. Todas las figuras corresponden a cantantes con máscaras corporales y alas, a bordo de las canoas donde reman cantantes de coro, que se suman a los otros coros. El Lobo lucha con el Enemigo –dos canoas: una cubierta por una figura de lobo, la otra con un grotesco dragón con tres picos que se asoman por su cabeza gigante– hasta que aparece el disco solar. Este les ordena a los pájaros que guarden silencio, al lago le exige que se congele hasta que la Princesa sea encontrada de nuevo y al Lobo le manda que la busque.

Mientras va cantando sus órdenes, el sol ascendente golpea la montaña tras el lago, tal como momentos antes está proyectado que los cantantes despierten a los verdaderos pájaros del bosque en el destello previo al amanecer: esta unión de la representación con el mundo natural es uno de los aspectos de su arte que Schafer etiqueta como “ambiental”. Superposiciones similares se encuentran en varios otros dramas musicales del Ciclo: en especial en *El Bosque Encantado*, donde los músicos son niños que tocan pitos imitando las canciones de los pájaros que escuchan a su alrededor (así como tambores y *didgeridoos*). Concebido para ser representado a finales del verano, en el clímax, después de la puesta de sol, la figura de la Madre Tierra es colocada en un gran claro, con la esperanza de que la aurora boreal aparezca en el cielo sobre ella –y, de hecho, en al menos una de las representaciones, el brillo fulgurante de las Luces del Norte coronaron su cabeza. Esta obra tiene por función específica constituirse en una performance comunitaria, donde el público (adulto) es guiado –y se le pide que cuide– a los intérpretes-niños; siendo llevados de la mano por un niño cada uno, se les enseña una canción para

acompañar a los niños-cantantes en el drama musical, y se los incentiva a gruñir y gritar para ayudar a derrotar al “Enemigo”, esta vez en la forma de “Thunderstone”. La formación de comunidades humanas y la comunión con la Naturaleza es específicamente un intento por “remitologizar la Tierra” y, por ende, por contrarrestar o incluso revertir el daño ecológico infligido por la sociedad industrial (Schafer *Patria* 227).

Este es el tema dominante que atraviesa todo el trío final del Ciclo: *El Bosque Encantado*, *El Espíritu Encantado* y el *Epílogo*. Y la recuperación de la ecología natural va junto con la resurrección de la humanidad de la muerte en vida de la sociedad urbana materialista contemporánea, redimida a través del ejemplo del Hombre Lobo y Ariadna. Tal como lo describe Schafer, “El motivo unificador de las obras de *Patria* es el viaje de Lobo a través de los muchos laberintos de la vida en busca del poder espiritual que pueda liberarlo y al mismo tiempo transfigurarlos” (Schafer *Patria* 103). Este poder espiritual se encarna en la Princesa, que toma la forma de Ariadna –y que es redimida en el epílogo, *Y Lobo Heredará la Luna*. A diferencia de otros episodios, esta es una creación colaborativa –bajo la dirección de Schafer–, de un grupo de artistas aficionados y profesionales que se ha expandido a través de 18 años de cinco personas a un colectivo de unas 75 personas, y que se reúne en la reserva natural de Haliburton (Canadá) cada año. Divididos en ocho “clanes” identificados por un tótem animal, pasan toda una semana juntos en la reserva. Cada clan desarrolla un drama a través de rituales diarios, basados en diferentes aspectos del tema global: la redención de Lobo, el ascenso de la Princesa

de vuelta a las Estrellas; y todos se reúnen el día final para representar juntos en una procesión comunitaria. No hay ningún espectador. Todos los participantes son efectivamente iniciados: creadores al mismo tiempo que participantes, así como espectadores del trabajo de los otros clanes –y el motivo básico para estar allí, para más del 60% de los participantes, es la integración del arte y la naturaleza con el potencial para el desarrollo espiritual. Tal como escribió elocuentemente uno de los postulantes: “Me llama participar en *Y Lobo Heredará la Luna* por su sentido de resonancia con la naturaleza y la regeneración espiritual. Me llama por su búsqueda mítica” (Crossman cit. en Waterman 148).

En última instancia el retirarse del espectáculo público implica que la única posibilidad de reintroducir la espiritualidad en el drama se da a través del efecto que se produce en los intérpretes mismos, como iniciados, actuando y creando de hecho su propia redención. Schafer también sugiere a veces que pudiera existir un elemento de magia simpática en el simbolismo, a través de la cual cada cambio individual pudiera resonar a través de todo el sistema. Y, en el Ciclo, el hilo (con el cual Ariadna guía a Teseo fuera del Laberinto en la antigua Creta) es identificado con la música: la línea de la melodía que hace avanzar a la figura de Lobo a través de los episodios. De esta manera, la religión y el arte se funden. Y si bien Schafer defiende la reafirmación del Teatro como una “Hierofanía. El retorno del drama sagrado: dioses y la naturaleza” (*Patria* 164), a fin de cuentas su obra puede verse menos como el drama de la religión que como la religión del Arte. ●

Traducción de Milena Grass.

Bibliografía

Music Dramas. Recurso electrónico, disponible en: <http://www.patria.org/arcana/arcadrama.html>
Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1997.

_____. *Patria: The Complete Cycle*. Toronto: Coach House Books, 2002.
Waterman, Ellen. “R. Murray Schafer’s *And Wolf Shall Inherit the Moon: The Nexus of Ideal and Real Wilderness*”. *Journal of Canadian Studies*, Vol. 33, No. 2, 1998. 139-151.

Escrituras desde lo oscuro

o breves palabras para explicar la siguiente acotación o parte de ella:
*se escucha música de cueca, unos cantos y unos aplausos, luego hay silencio
 y solo se escucha la voz de un hombre de unos cincuenta años, solo la voz,
 que abre el texto Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto.*

Juan Claudio Burgos

Pedagogo y dramaturgo, titulado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Gran parte de su dramaturgia ha sido estrenada en la Muestra de Dramaturgia Nacional. Además de haber sido publicada parcialmente, su escritura ha sido distinguida con diversos premios.

El ejercicio

La escritura nace de un ejercicio muy simple: reconstruir a través del trazado, del dibujo de lugares, de inflexiones íntimas, de gestos que son físicos, de cortes de aire con los brazos, de puro movimiento, de separación de espacios, de trazos de los que emergen lugares y palabras que van asentándose y que emergen en vacío, como si vivieran en medio de lo oscuro, y en ellas, en las palabras, comienza el dibujo de un cuerpo, manos, pisadas, ojos, giros de cabeza.

La escritura construye como construye un cuerpo, empieza siendo cuerpo, y se defiende como lo hace un ser vivo y al final del ejercicio no queda otra cosa más que eso, un organismo fracturado, y en medio de esas fracturas aparece lo cotidiano, lo de todos los días, las hechuras, los remiendos, todo aquello que me interesa decir.

Sigo a Haneke cuando dice que *la imagen corta la fantasía. La imagen enseña lo que se ve. Es la realidad entre comillas, es realidad fabricada. El sonido es como las palabras y al revés, las palabras son como el sonido. Se provoca la fantasía. Es más eficaz el sonido que la imagen. La imagen está trucada.*



Cristián Malta, archivo CNCA

La palabra es capaz de operar traslados, giros, vueltas, retrocesos, avances, subidas y bajadas, movimiento permanente. Puede tratarse sólo de una economía de medios, sentido común, evidencia, etcétera. No creo que sea así.

Lo real

La fragmentación es la única forma de abordar la realidad de una manera honesta. La suma de fragmentos, pequeños estratos de sentido, es lo que permite ejecutar la acción de elegir y trabajar luego de la elección con la propia experiencia. Es ahí cuando la maquinaria intelectual del espectador o del que escucha o del que solo ve, comienza a operar.

No me interesa mostrar un tipo de verdad que es a la postre un producto de consumo. No me interesa transformar la realidad en un bien de consumo, aceptable, digerible. No me interesa el producto fabricado solo para la entretención.

Lo real o lo verdadero siempre es algo un tanto oscuro. Lo misterioso o lo real no se puede mostrar. Aparece en los espacios, en los huecos, en los desperdicios, en los cortes del relato, en las bolsas de basura que vuelan por las calles de Valparaíso, mientras los funcionarios caminan con pancartas hacia el edificio vacío del Congreso... etc. Es necesario entrar en esos espacios oscuros, en esos vacíos, en esos aparentes estratos de sentido roto y hacer concreto el espíritu o lo real.

El lenguaje siempre alude mejor o peor a la realidad. Hay un grupo de palabras que son extrañas o indiferentes a lo real. Son aquellas que construyen un lenguaje grandilocuente, que son todas aquellas palabras que caben dentro de esta definición. El lenguaje grandilocuente es un desencuentro con lo real, es tratar de hablar de la realidad utilizando palabras que han perdido toda relación con ella: es un lenguaje fallido, porque echa a perder lo real, lo descompone, lo dobla, deja de ser único. Este accidente del lenguaje, eludir lo real, dejarlo escapar, es el caso general, es lo que ocurre habitualmente; en cambio, lo extraño, lo raro, la llamada fortuna del lenguaje, es evocar lo real.

Prefiero la extrañeza: por eso busco los espacios por donde asoma lo que quiero que asome; está, por ejemplo en los no recuerdo de mi voz monologante, en las frases de lirismo, en el borroneo de sentido que es un intento para

que el contenido de realidad que estalla en la cabeza, en los ojos, en la memoria, en los momentos vacíos, en las caminatas sin sentido, se acerque a la palabra. No hay otro modo de operar desde la escritura.

Casi siempre este encuentro –muy pocas veces afortunado, y casi siempre fallido con lo real– se transforma en una sola voz, que intenta decir lo que suelo no escuchar en algunas de las voces dialogantes del resto del teatro que escucho. ¿Es su esencia la voz humana, la del teatro? Esa voz solitaria y en oscuro se transforma en cuerpo, en materia:

*la calle donde fui envejeciendo y vi crecer a mis hijos,
era un lugar alejado de la ciudad, un lugar alejado de todo,
parece que la vida estaba en otro lugar,
o la vida a la que quería pertenecer estaba en otro lugar,
siempre miraba hacia otros lugares,
donde la gente vivía mejor o vivía de otro modo,
era un modo de vida distinto, todos estaban al otro lado de la ciudad,
todo vivía al otro lado de la ciudad, venían aquí porque había una obligación,
como cuando uno va al cementerio a visitar a los pobres muertos,
éramos los pobres muertos de la ciudad, porque la vida estaba en otros lugares,
un país y una vida dividida siempre entre los que tenían vida
y los que sobrevivían a la vida (Burgos 152).*

Cuando escribo, me pregunto por la utilidad de lo que escribo; ¿Es sólo un artefacto que promueve el goce estético? ¿Es algo más que eso? Y si es algo más que eso, ¿qué es eso algo más? ¿Es un documento histórico? ¿Es un registro? ¿Es un trozo de memoria? ¿Qué es lo que es? ¿Es un artificio que derrumba las estructuras teatrales? ¿Es una forma ambigua, peligrosa, sospechosa? ¿Poco teatro, mucha literatura? ¿Qué es poco teatro? ¿De qué otra materia se puede hacer el teatro si no es con literatura? ¿Escribir con literatura que es escribir con palabra donde asoma la melodía de la vida, según Celine? ¿Escribir con literatura que rehúye la grandilocuencia, y que permite que asomen el horror del objeto idiota que es lo real, idiota porque no tiene otro sentido, porque es uno y carece de dobles, y que solo aparece porque existe, porque está ahí, según Rosset?

Me parece afortunado cuando un texto crece a partir del *encuentro afortunado con el lenguaje* (literatura). Hay en esa materia realidad idiota, única, y como todo lo vivo, crece autopoiéticamente, defendiéndose de las amenazas de la temida grandilocuencia. El cuerpo que tengo entre los dedos cuando escribo o que veo o escucho muy pocas veces en escena, porque los *encuentros afortunados con el lenguaje* (literatura) casi siempre son cubiertos por gestos simulacrales, viven gestos, manos, ojos, marcas, ángulos que solo aparecen en un objeto real. Allí es donde ocurre el flujo, inflexiones y cadencias, música, música compuesta por la voz, el más frágil y verídico instrumento que suena sobre la tierra.

Dime siempre la verdad es imposibilidad ontológica; nadie puede saber la verdad de nadie; quizás lo único es lo que queda de nosotros, parcial, ambiguo, ajeno, contradictorio, quizás es lo que hacemos, es la huella.

yo sé bien que nadie, ninguna persona en este mundo, puede saber qué cosa es nuestra vida sino (excepto) nosotros mismos. la bella vida nuestra es tan imperceptible, tan delicada, por llena de imponderables, que casi no es posible verla. es posible solamente vivirla, gracias a dios (Mistral 9).

Llegados a este punto tengo algunas certezas, muy pocas.



Cristián Matta, archivo CNCA

Roberto Poblete.

*Lo real, según Roberto Bolaño:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me

pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es lo verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacé, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente. Y después se desata la tormenta de mierda (Bolaño 149-150). ●

Roberto Poblete.



Cristián Matta, archivo CNCA

Bibliografía

- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama. 7ª edición, 2009.
- Burgos, Juan Claudio. "Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto". En VV.AA. *Antología de Teatro Chileno*

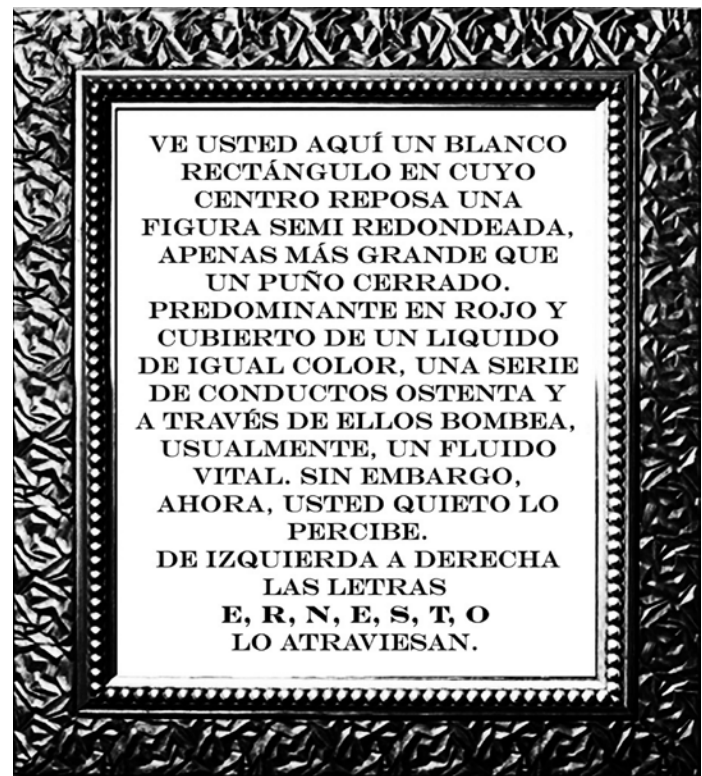
- Contemporáneo*. Selección de María de la Luz Hurtado y Vivian Martínez Tabares. Prólogo María de la Luz Hurtado. La Habana: Editorial La Honda, Casa de las Américas, 2009.
- Mistral, Gabriela. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Edición y prólogo de Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: B. Random House Mondadori, 2009.

¿Qué puede ser más enrojecedor que sobreactuar la propia vida?

Manuela Infante

Licenciada en Artes de la Universidad de Chile y Magíster en Análisis Cultural de la Universidad de Ámsterdam. Trabajando como directora y dramaturga ha montado con su compañía Teatro de Chile las obras *Prat* (2001), *Juana* (2003), *Narciso* (2005), *Rey Planta* (2006) *Cristo* (2007), *Ernesto* (2010) y *Multicancha* (2010). Todas financiadas por el FONDART. *El montaje Fin* (2008) es producido y estrenado en Italia. Tres de sus obras han sido publicadas por editoriales en Chile y el extranjero. *Narciso* obtuvo dos premios Altazor (Dramaturgia, Dirección) el año 2006. Actualmente, se desempeña también como docente en distintas escuelas de teatro en Chile.

Escucho, no, tu *Coté acá nada*, tú estás atrapada en 1800. Me río, escucho que los otros se ríen también. Pienso: atrapada en 1800. Pienso: suena como el nombre de una película, en realidad suena como la traducción al español del nombre de una película, una chistosa. Me imagino a mí misma actuando en una película chistosa, me imagino dentro de una máquina del tiempo, me imagino aterrizando en un salón, con mi ropa de ensayo y la gente mirándome raro. Sonríe, pero por dentro pienso: ¡Que obvio! Escucho a Jose decir “Escucho el ruido de algo que se cae al suelo”. Escucho a la Nico decir “Escuché un ruido”, pienso, ahora vienen un montón de textos y yo no tengo ninguno. Pienso: me carga no tener texto, pero está bien, soy la única que sigue en 1800. Atrapada en 1800, pienso. Vuelvo a sonreír. Automáticamente me paro de la silla, me alejo un poco de la mesa donde estamos sentados aprendiéndonos los textos. Miro por la ventana y vuelvo a pensar, atrapada en 1800, pienso que siempre quise actuar con uno de esos vestidos grandes, cinturita de avispa, súper escotados. Me imagino forrada en uno de esos vestidos, con un ruedo tan grande que podría ponerse un vaso sobre él y no se caería. Me imagino apretada en uno de esos vestidos, actuando. Me imagino que me sienta, que estoy tirada en un sillón de 1800, que el sillón casi no se ve por lo grande que es mi vestido, me imagino que debajo de mi vestido hay miles y miles de capas, y que mi pelo de 1800 tiene miles y miles de rulos. Entonces pienso que me acuerdo de la Manu diciendo, oye, me encargaron hacer una obra de 1800 y pienso que me acuerdo que me imaginé vestida así y que me puse un poco feliz por un segundo y después pienso que me acuerdo que miré a la Manu y pensé, no, nica. Cero posibilidad.



Afiche de la obra *Ernesto*, de Manuela Infante y Teatro de Chile.

Hay solo una forma en que se me ha hecho concebible que un actor o actriz pueda decir un texto escrito por otro en un escenario sin que un resabio de humillación se asome –aun cuando casi imperceptiblemente en el caso de los grandes– por las partes del cuerpo que no saben que están representando, digamos una articulación, un ligamento, un diente o una pestaña. Son esas partes del cuerpo las que se encargan siempre, y como si fuese mandato de su naturaleza, de dejar al descubierto la palabra ajena. Y por mucho que trabajemos, el cuerpo se resiste, con las armas que tiene a su alcance, se resiste. Las cuerdas vocales no terminan nunca de amansarse del todo, las consonantes se nos presentan tiasas y las vocales parecieran llevar consigo miles de armónicos con mensajes escondidos, contradictorios, revertidos. Unas vocales que gritan “¡Esto no es mi voz!” por debajo de “Diego, ¿eres tú? Cómo pude desconocerte, estás tan viejo”. No he podido nunca dejar de ver con espanto la resistencia del cuerpo a una palabra ajena, y antes aún, la extraña disociación conceptual que nos permite siquiera creer que la palabra y el cuerpo pueden llegar a divorciarse de tal modo. No puede imprimirse el texto sobre el cuerpo sin que se astille tanto la realidad como la ficción. No puede imprimirse una idea de país sobre una tierra sin que se agriete tanto el país ideal como la tierra. Siempre he preferido partir trabajando con lo que hay. Esto es, primero escuchando, no escribiendo.

Es por esto que la dramaturgia me ha merecido siempre una rebeldía pueril. Ha motivado en mí nada más que proyectos de atentados, gestos que seguro aparecen como excesivos e innecesarios. *Ernesto* es uno

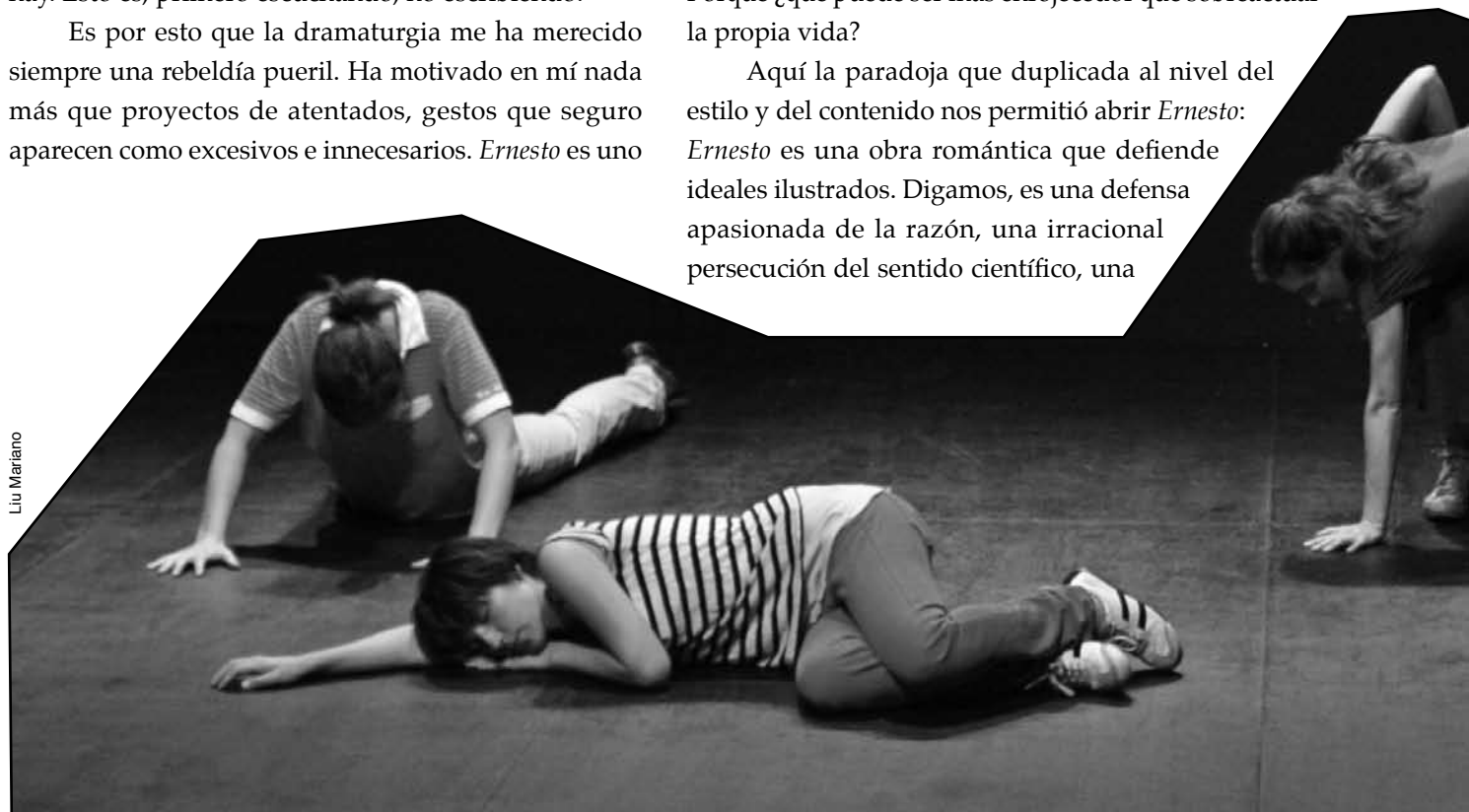
de ellos. Pero, *Ernesto* traía esta rebeldía impresa en sus páginas desde 1842.

Ernesto, de Rafael Minvielle, fue estrenada en el Teatro Santiago en octubre de 1842, y es considerada por muchos como una de las obras emblemáticas y precursoras de la línea romántica en la dramaturgia nacional.

Su protagonista, Ernesto, es un joven soldado español que, habiendo sido enviado a Hispanoamérica a contener por la fuerza la insurrección de las colonias, abandona las filas realistas, viaja a Chile y, encendido por la utopía liberal, combate a favor de la independencia americana. Tiempo más tarde regresa a su tierra natal, con la ilusión de reencontrarse con su familia y casarse con su amada Camila, su prima y prometida desde la infancia. Sin embargo, en España, Ernesto es considerado un traidor y Camila, obediente del mandato de su padre, debe renunciar a su matrimonio con él.

Ernesto es un texto romántico, de eso no hay duda; los padecimientos de su protagonista son oscuros y profundamente rebeldes; sin embargo, a diferencia de otros personajes románticos, Ernesto queda extrañamente expuesto; aquello que le vale la vida parece ser solucionable de manera sencilla y sus revolcones adoloridos parecen excesos de juventud o pataletas mimadas incluso ante los ojos de sus amigos más cercanos. ¿Qué pone a nuestro héroe romántico en tan vergonzosa situación? Porque ¿qué puede ser más enrojecedor que sobreactuar la propia vida?

Aquí la paradoja que duplicada al nivel del estilo y del contenido nos permitió abrir *Ernesto*: *Ernesto* es una obra romántica que defiende ideales ilustrados. Digamos, es una defensa apasionada de la razón, una irracional persecución del sentido científico, una



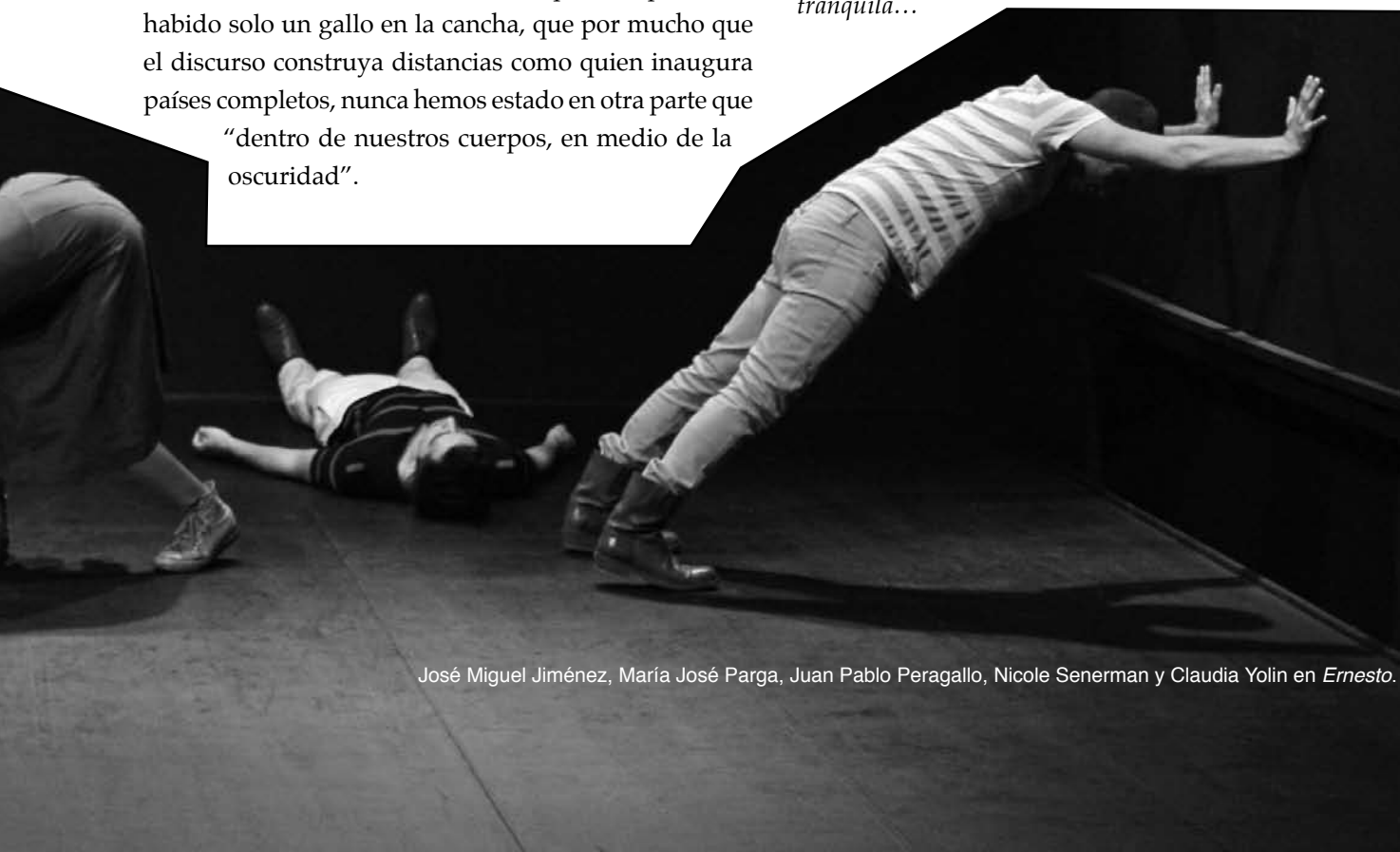
defensa argumentada del amor. Descontrol y control, emoción y razón, cuerpo y discurso se contienen al tiempo que se desconocen, se defienden al tiempo que se repelen, intentan convivir en un cuerpo que –ahora no es de extrañar– se revuelca más de la cuenta, y como no... con tal batalla teniendo lugar en su interior.

No somos historiadores, eso creo lo hemos dejado en claro ya. No pretendemos levantar afirmaciones grandilocuentes, ni intentar ofrecer una mirada al Bicentenario, porque si hay algo que queda en evidencia es que mirar el Bicentenario es una imposibilidad, sería como mirarse la frente o quizás la espalda. Pero cuánto sentido hizo, a la luz de nuestra humilde investigación histórica, la idea de que se batían el discurso y el cuerpo, tal como se batía una idea de nación foránea, recogida e implementada vía el discurso, la escritura, los decretos, las constituciones, los signos patrios todavía vacíos y un cuerpo que le antecedió; un cuerpo actuante, aconteciente, sintiente, un cuerpo iletrado, mestizo, híbrido. Entonces, y repitiendo obedientemente el gesto, sometimos el cuerpo al discurso, los echamos a batallar sobre el escenario como gallos hasta que uno botara al otro, o quizás hasta que uno nos llevara directo al otro para que cuando volviéramos la cabeza de apostar por uno u otro nos diéramos cuenta de que siempre había habido solo un gallo en la cancha, que por mucho que el discurso construya distancias como quien inaugura países completos, nunca hemos estado en otra parte que “dentro de nuestros cuerpos, en medio de la oscuridad”.

Construimos una nueva estructura dramática, que llevaba a los actores, cada vez más profundamente, a internarse vía su imaginación por escenas sostenidas solo en la palabra. El juego tenía dos leyes: una, que toda frase debía iniciarse con “pienso” “siento” o “digo”; otra, que mientras más imaginarias las escenas, más quieto debía estar el cuerpo, porque la única forma de levantar una escena imaginaria es aquietar todo lo que en la realidad se le resiste, partiendo por el espacio y el propio cuerpo. Así petrificamos los cuerpos y oscurecimos la sala para intentar sobreponerle a todo lo que efectivamente era, había, estaba, un espacio nuevo, imaginario, inaugurado en el decir, de modo que cada palabra gestaba lo que decía nombrar, dibujando en el discurso un plano de realidad compartido por actores y espectadores solo en la imaginación de cada uno. Por cierto, compartido, ni en lo mas mínimo.

Llevo aproximadamente 25 minutos inmóvil con mi cabeza apoyada en un de las murallas del escenario de la sala Sergio Aguirre de la U. de Chile.

Llevamos aproximadamente 15 minutos de un apagón que va a durar 25 minutos, cuando de pronto escucho una respiración descontrolada. Es una espectadora que tiene fobia a la oscuridad. Escucho que otra espectadora le dice: tranquila, tranquila...



En ese minuto pienso: no entiendo lo que está pasando, me dan ganas de darme vuelta hacia el público y tener una imagen de lo que está sucediendo, pero pienso: ¡No! Debo quedarme quieto, eso es lo que debo hacer, debo quedarme quieto, quieto, inmóvil, de eso se trata, de describir verbalmente lo que pienso, lo que hago, lo que digo y lo que siento, de eso se trata Ernesto, de la teoría, de la hipótesis de un país, de que llevamos doscientos años de hipótesis; pero lo que en realidad pienso, lo que en realidad siento, y lo que en realidad no hago en este caso no lo puedo decir porque lo que tengo que decir está escrito en un texto donde dice lo que pienso, hago, digo y siento. Siento ganas de darme vuelta pero pienso: ¡No! Y como pienso: ¡No!, no lo hago. Entonces imagino que mis orejas crecen hasta adquirir un volumen anormal, y siento que mi corazón se aprieta como

cuando se estruja un estropajo lleno de agua y tierra. Siento mi impulso de querer mirar y darme vuelta y pienso: ¡No! Me imagino que crecen mis orejas, que ya tan grandes se transforman en brazos y las puntas de ellas en manos para decirle a través de unas caricias con las yemas de esos otros dedos: tranquila, tranquila. Estoy pensando esto cuando escucho: tranquila, tranquila...

Respiro, y siento que entra el aire y pienso: ¡mierda! ¿me estoy moviendo? y pienso: ¡sí! me estoy moviendo, pero no me preocupo porque el movimiento del aire no se ve, a no ser que el frío lo dibuje, como tampoco se ve todo esto que he pensado y no he dicho, como tampoco se ve el ridículo que hago con estas orejas sobrehumanas, como tampoco se ve nada en este momento porque estamos en el minuto 15 de un apagón que va a durar 25. Siento que entra el aire en mi cuerpo, siento que mi cuerpo está duro y siento como si el aire rebotara rápidamente y pienso: Mi cuerpo está duro, imagino: que es como si fuera un solo músculo, y pienso: esto no es lo que debería estar sintiendo Ernesto en este momento. Entonces imagino que la punta de mis dedos se giran hacia adentro de mi cuerpo, como cuando se da vuelta un guante y mis dedos empiezan a viajar por dentro de mis brazos, doblan por los codos, doblan por los hombros, entran por entremedio de mis costillas y le dicen con caricias a mi corazón: tranquilo, tranquilo. Estoy pensando esto cuando escucho que alguien dice: tranquila, tranquila.

Escucho que alguien cruza la puerta de la sala.

El proyecto independentista chileno y americano estuvo impulsado por ideas liberales e ilustradas recogidas de procesos sociales y culturales foráneos. Este proyecto de nación “moderna” se construyó fundamentalmente mediante –y en– el discurso, desplegando todo el poder de la palabra como edificadora de la realidad. Un discurso que construye –cuando imagina– un nuevo país independiente, que, así mismo, nunca dejará de parecernos en parte imaginario, en parte dependiente.

Si la palabra no surge del cuerpo como necesidad, estamos ante un teatro del peor. Si un proyecto de sociedad no surge, de igual forma, del territorio como necesidad, estamos también ante un teatro del peor, pero con un agravante: es la realidad. ●



Ernesto

Dramaturgia: Manuela Infante / Teatro de Chile,
basado en la obra de Rafael Minvielle (1842)

Dirección: Manuela Infante

Elenco: José Miguel Jiménez

María José Parga

Juan Pablo Peragallo

Nicole Senerman

Claudia Yolín

Diseño integral: Claudia Yolín

Tener algo que celebrar

Sobre Celebración de Teatro Público

Fernanda Carvajal

Socióloga, Maestría en Comunicación y Cultura (c). Es coautora del libro *Nomadismos y Ensamblajes, Compañías teatrales en Chile, 1990-2008*. Actualmente dicta el curso Sociología del Teatro en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica.

Este texto está dedicado a la obra *Celebración* de Teatro Público¹, estrenada el 14 agosto de 2010 en la sala La Vitrina. En el año del Bicentenario, Teatro Público escoge la palabra celebración (a secas) como nombre de su obra, y la resalta desprendiéndola de su lugar en la cronología de fechas donde parecía estar fija, para mirar hacia atrás y preguntarse qué es lo que hay que celebrar. Celebración es una palabra que contiene tanto el pretexto del festejo como el ejercicio de conmemoración, de recordar o evocar un acontecimiento o persona con otros, públicamente, con solemnidad. Es esta segunda hebra la que retoma Teatro Público, para introducir una serie de discursos e interrogantes en torno al relato histórico que converge en la celebración del Bicentenario. Y más precisamente, para tematizar aquello que deja ver y aquello que oculta la historia escrita, aquella que hemos recibido y leído desde nuestros primeros años

escolares, y a partir de la cual hemos vuelto inteligible una idea de Chile, una idea de Patria.

Celebración es una obra que cita y resignifica recursos teatrales de la tradición teatral que puede trazarse desde Erwin Piscator a Bertolt Brecht, recuperándolos en su vertiente más politizada, de un modo que resulta marginal en la escena teatral local. El divergente balance que se hace sobre la herencia que nos deja el teatro de estos autores, se arraiga en el argumento de que el mundo al que se dirigían se ha transformado de manera radical. Así, por ejemplo, Jacques Ranciere apunta cómo la efectividad del distanciamiento brechtiano, que suponía el choque entre elementos heterogéneos como recurso para producir un tipo de extrañeza “que debía disolverse en la comprensión de sus razones” (Ranciere 68), es decir en el acto de “tomar conciencia”, se nutría de la evidencia de un mundo disensual, es decir, sobre un diagnóstico de las sociedades europeas industriales, que las comprendía como atravesadas por la división de clases y condiciones de explotación de la clase trabajadora². Aquellas condiciones han sido reemplazadas, en

1. Teatro Público es una compañía que comienza sus actividades el año 2006. Está conformado por la directora Patricia Artés, el dramaturgo Cristián Aravena y los actores Javiera Zeme, Martín Muñoz, Cristián Lagreze, Cecilia Acuña, Marcela Gueny, David González y Alejandro Miranda. Entre sus obras está *Desdicha obrera* (2007) y *Merisismas Peñi* (2008). Aunque lo aquí expuesto cae bajo mi única responsabilidad, agradezco a Patricia Artés las conversaciones que sostuvimos y el material fotográfico y audiovisual sobre *Celebración*.

2. “La distancia entre los fines del arte crítico y sus formas reales de eficacia ha sido soportable mientras el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que suponía que él

el contexto actual de globalización económica, por una visión homogénea del mundo regida por la obtusa panorámica del consenso. Así, aunque “esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja no obstante sin efecto” (68), pues puede contribuir a modificar la cartografía de lo perceptible y lo pensable, a crear nuevas formas de distanciar o experimentar lo dado, el problema sería que no puede ser ya concebida como una “transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (69).

En general, los recursos de esta tradición del teatro, tales como el recitado/disertación, la cita y utilización de documentos, la retórica de la denuncia y la contra-información, suelen ser valorizadas en nuestro medio escénico como retóricas demasiado literales, o bien se las rotula de obsoletas, arcaicas. En este sentido, me parece sugerente resaltar el (posible) anacronismo de *Celebración* como una marca y constatación de su diferencia y su divergencia, tanto respecto a los cánones de las estéticas teatrales vigentes, como respecto a las temporalidades hegemónicas que sustentan los criterios de validación teatral³.

Sin valorizarlo *a priori* (más adelante veremos algunos puntos de tensión en relación con los riesgos de esta vocación por el trabajo con contenidos explícitos), creo que este interés por un teatro que se propone enunciar un discurso directo, está relacionado con el giro más generalizado y transversal a distintas disciplinas artísticas⁴,

favorecía eran por sí mismos lo bastante potentes para sostenerlo. Pero aparece al desnudo desde que ese sistema perdió su evidencia y aquellas formas, su potencia” (Ranciere 69).

3. Debo la alusión a la categoría de lo anacrónico, al texto de Jaime Vindel citado en este artículo; y a Cristián Gómez Moya, quien ha utilizado el concepto de “anacronismos disidentes” para pensar ciertas experiencias de conceptualismo latinoamericano de los sesenta.
4. Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real*, fue quien primero sistematizó este giro en relación con el arte contemporáneo. Una de las tesis del autor es que se genera una ruptura “con el modelo textualista de los años setenta, así como con el cinismo convencionalista de los ochenta. En la estela de una crisis del signo artístico, estas tendencias señalan un pronunciado giro hacia lo corporal y lo social, a lo abyecto y a lo específico para un sitio. Partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma del trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del significante y de lo simbólico,

que busca “liberar a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y de este modo poder intervenir sobre ella” (Sánchez 7). Entre algunas de sus consecuencias, este giro revela el interés por un retorno al referente⁵, más allá de su transmutación en simulacro y virtualización. Es decir, más allá de la conversión de la “realidad” en signo, en imagen, que encuentra su más compleja expresión en la producción de imágenes y simulacros de los medios de comunicación y entretenimiento⁶. Como ha apuntado Sánchez, para el caso del teatro, este giro viene acompañado, a su vez, de “la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social” (7). Aunque es necesario abordar estas transformaciones de un modo más específico para el contexto chileno y latinoamericano, este modo de recobrar una politicidad para el teatro, se torna significativo en una obra como *Celebración*. Ello nos permite comenzar a indagar, en la cualidad de estas inflexiones, que aparecen también en otras obras estrenadas en los últimos tiempos⁷. A continuación y tras estas observaciones preliminares, nos detendremos en los procedimientos teatrales que *Celebración* pone en juego, para preguntarnos, al mismo tiempo, sobre las relaciones entre teatro y política que esta obra puede habilitar.

pues, *asistimos a un giro hacia lo real por un lado y a un giro hacia el referente por el otro*. Y estos giros comportaron diferentes retornos, diferentes genealogías del arte y la teoría” (126).

5. Cabe distinguir sucintamente, aquí los complejos conceptos de “realidad”, “referente”, “real”. Mientras que el primero alude al ambigua idea de “la realidad tal como es vivida”, el segundo corresponde más bien a categoría semiótica que alude al objeto “tangible”, “existente” de un signo. El concepto de “lo real” es una categoría lacaniana que indica, dicho de manera simple, lo no representable ni simbolizable.
6. Para Sánchez, un proceso similar se habría dado en el arte de principios del siglo XX, como el dadaísmo o el teatro del absurdo, cuando se constata la impotencia de la palabra para aprehender una realidad que no se dejaba conceptualizar. El reclamo por un “retorno al referente” se habría dado, en los años 30, a partir, justamente, de manifestaciones artísticas como la nueva objetividad y el teatro épico. Comparando ambos ciclos, señala Sánchez: “La sospecha hacia la palabra habría sido sustituida por la sospecha hacia la imagen compleja de los medios espectaculares de comunicación y entretenimiento. El convencimiento de que esos medios no restituían la realidad quedaba neutralizado por la fascinación que sus construcciones de realidad producían” (Sánchez 6).
7. Pienso en algunas obras de Teatro Versión Oficial, como (*L*) *La oficina*, 2008; o *Chola colérica*, 2010, de la Compañía Indómitas del Sur, por mencionar algunas.

Celebración

Dramaturgia: Cristián Aravena y Teatro Público
 Dirección: Patricia Artés
 Elenco: Cecilia Acuña, Marcelo Arcos, Cristián Lagreze,
 Martín Muñoz y Javiera Zeme
 Diseño: Marcela Gueny y David González
 Música: Alejandro Miranda y Kevin Payá
 Producción: Cristián Aravena y Patricia Artés

Susana Cáceres Quiñones



Microtesis históricas

La primera escena de *Celebración* comienza con la sala en penumbras (señalando como punto de partida el costado invisible de nuestra historia) y un actor que inicia una disertación, en la que nos habla sobre distintas formas de representar y entender la historia. Su exposición, apoyada por el uso de una linterna y un pizarrón, comienza con el esquema de la historia como una línea recta que avanza hacia delante: se trataría de la representación oficial de la historia. La luz precaria de la linterna, una precariedad que tendrá consistencia en todos los elementos escénicos de la obra, es la que permite comenzar a tornar visible lo invisible: a través de dibujos y figuritas de papel, este esquema lineal se va desarticulando, se va poblando de pequeñas siluetas humanas en papel rojo que buscan hacer perceptibles a los actores recortados del relato oficial, de líneas curvas y verticales que aluden a distintas temporalidades que entran en conflicto con la rectitud de la línea, la interrumpen y la saturan, como un modo de producir un diagrama que dé visibilidad a los antagonismos y

convulsiones sociales antes descartados. El disertante se pregunta por aquello que no vemos, por la sangre y las muertes no recordadas, invisibles. Es necesario, dice el actor, salirse de la gran línea de la historia, para poder ver aquello que aún no podemos ver.

Este primer fragmento, que plantea una visión histórica a partir de la discontinuidad y la interrupción, encuentra resonancia en la propia estructura de la obra, que elige los recursos propios del montaje, entendido no como una composición de estilo que se pliega sobre sí, sino como *construcción de formas y práctica discursiva*, como una herramienta para pensar críticamente, en la línea en que cierta vanguardia artística lo ha ejercitado⁸. *Celebración* tiene entonces una estructura compuesta por 15 fragmentos, que intentan escenificar, a partir distintos

8. No me refiero solo al lugar privilegiado que tuvo el montaje como recurso narrativo en el propio teatro de Brecht y Piscator, sino también a la tradición del fotomontaje en Hearshfield, Klucis o Rodchenko, o como señala Expósito en el texto citado, el caso argentino de Tucumán Arde, el teatro de Heiner Müller o el cine de Alexander Kluge.

dispositivos escénicos y actorales, microtesis históricas, estructuradas sobre contradicciones entre las versiones oficiales/extraoficiales de distintos acontecimientos de nuestra historia, sobre discursos tensionados al interior del movimiento popular, o bien sobre complicidades entre discurso económico y discurso político.

El ensamble de estas piezas escénicas da cuenta del proceso de montaje, que aquí entendemos en términos del “ejercicio de reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado *que resalta su discontinuidad estructural*, destruyendo cierta ilusión de autocoherencia y unidad de la forma y del discurso *sin renunciar por ello a la producción de sentido*, cosas cuya colisión merecen ser *pensadas* en un conjunto que a través de sí *remite a otro lugar*” (Expósito 4). El choque entre las tensiones que porta un fragmento escénico y otro, según mi lectura, aludiría en *Celebración* a ese otro lugar que podría llegar a ser la Patria extrañada aún invisible, por-venir. Cuando el actor de la primera escena finaliza su exposición, en efecto, lo deja entrever en sus palabras: “Esto es entonces, un pequeño intento de justicia *hacia lo que es posible* en esta breve suspensión de nuestro tiempo lineal; vernos, no a ellos, sino a nosotros, ahora” (C)⁹.

Pero recorramos los distintos episodios y recursos escénicos de la obra. Un primer elemento por mencionar es la música, compuesta por Alejandro Miranda y Kevin Payá especialmente para la obra, que va creando distintas atmósferas y contrapuntos emocionales con lo que sucede en escena. Por otra parte, algunos cuadros recurren a la cita de documentos históricos. Es el caso del discurso que da cuenta de las voces oficiales en torno a la celebración del Centenario, que es seguido de la escena donde una actriz lee un fragmento de *Ricos y Pobres* de Luis Emilio Recabarren, para recuperar las resonancias de una de las voces que se posicionaron polémicamente en aquel contexto.

Junto a registros más argumentativos, se añade el dispositivo del juego. Éste aparece en el cuadro donde vemos a tres actores jugando a “*La gran capital*”, un juego de mesa que puede verse como una reiteración lúdica de las conductas y valores del mundo capitalista, y que en la

escena es utilizado para tematizar el “cambio de las reglas del juego” como posibilidad del cambio de las leyes que rigen el orden social, una alusión indirecta al lazo entre la Constitución de 1980 y la penetración del neoliberalismo en la sociedad chilena. También se recurre al juego en el cuadro donde vemos a un niño que dramatiza con soldaditos de plástico, la guerra entre el “ejército chileno” y el “ejército marxista”, donde interviene un segundo personaje que rebate la versión que explica el golpe de Estado de 1973 bajo la figura de la guerra entre dos bandos.

Además, se incluyen cuadros ficcionalizados de carácter realista. El primero de ellos muestra, en el preámbulo de la celebración del Centenario, a un grupo de personajes identificables con el mundo del trabajador popular, para quienes el día de aquella celebración es un día más de trabajo. Se escenifica así la tensión, al interior de este universo, entre aquellos que cuestionan que haya algo que festejar en el Centenario de la patria puesto que se trata de la celebración de y para unos pocos; y por otra parte, aquella postura que defiende la dignidad del trabajo y la posibilidad de otra celebración, que configura a su vez la posibilidad de una otra patria.

También en este registro realista hay un cuadro que muestra la conversación cotidiana de una pareja, que busca escenificar el rol pasivo, conservador y relegado a lo privado, que suele atribuírsele a la mujer en los discursos sobre luchas populares, y que va acompañado de un comentario distanciado de la actriz:

...al parecer en el telón de fondo, pero sin ellas, los hombres que forjaron el camino del movimiento popular, no hubiesen comido, ni dormido, ni peleado, y sin ellas, nosotras, probablemente no estudiaríamos, no votaríamos, ni siquiera nos preguntaríamos, por nuestra condición, por nuestra propia existencia (C).

Sin embargo, aquel silenciamiento del rol de la mujer, que el distanciamiento de la actriz busca explicitar, no termina de ser tensionado o contrarrestado del todo con otras figuras o roles asumidos por las mujeres en el terreno de la política y lo público¹⁰.

La actuación realista también interviene en el cuadro sobre la Matanza de Puerto Pampa Irigoín (Puerto Montt

9. Las citas al texto dramático de la obra fueron transcritas del registro audiovisual de la misma y serán referidas con una letra ce mayúscula del siguiente modo: (C).

10 El estudio reciente de Cherry Zalaquett, “Chilenas en Armas” (Catalonia, 2009) puede verse como una contribución para ampliar esta discusión, al menos en el período dictatorial.

1969), aunque este cuadro es intervenido con otros dispositivos de distanciamiento como una voz narrativa *en off*: la disertación de una de las actrices, el uso de los pizarrones y el audio que cita el archivo de un informe noticioso radial, para contrarrestar la versión oficial y extraoficial en torno a aquella toma pacífica de terrenos deshabitados efectuada por 90 familias, que terminó con la muerte de diez pobladores. La escena tematiza a su vez los modos como advertimos / omitimos la continuidad de la violencia política estatal, señalando el asesinato de Eduardo Frei Montalva por la dictadura, como caso que ha adquirido notoriedad pública, junto a los nombres de los pobladores de la toma de Pampa Irigoin, asesinados por las fuerzas policiales, sujetos anónimos que no resuenan en nuestra memoria. También se introduce una cita contemporánea a una declaración de la ex presidenta Michelle Bachelet: “cuando alguien dispara contra un carabinero, dispara contra Chile” (C). Se tensiona así una fórmula que pone en operación la identificación de determinados sujetos con la totalidad-país, o la totalidad-patria (carabinero-Chile), produciendo marcadas exclusiones¹¹, que cuestionan la figura de la patria como una totalidad reconciliada e idéntica a sí misma.

Borrar y reescribir

Quisiera detenerme en este punto del recorrido descriptivo de la obra, pues ya hemos podido revisar distintas escenas y recursos como la disertación, la cita de documentos, la utilización de pizarras, todos ellos elementos que resaltan la dimensión discursiva y argumentativa del montaje y que han sido leídos por la crítica, en términos de una inclinación didáctica del montaje, por ejemplo, como “la escenificación de la teatralidad de la educación” (Hidalgo). La enunciación pedagógica, en efecto, está presente en la obra y con preponderancia. Sin embargo, pienso que si estos elementos se direccionan exclusivamente hacia una concepción pedagógica del arte, se tornan problemáticos, pues tienden a reiterar un modelo de eficacia comunicativa que es afín a un ideal

11. De ahí que uno de los actores pregunte: “¿y cuando alguien dispara contra un trabajador, está disparando contra Chile?” (C).

de transparencia que no hace sino revelar una marca de poder. En este modelo de comunicación los espectadores pueden quedar situados en el lugar de “consumidores pasivos de significados que son evidentes por sí mismos” (Vindel 45), o como “receptores especulares de los propósitos del emisor” (45)¹².

Frente a estas problemáticas, pienso que una obra como *Celebración* también puede ser entendida desde otro lugar, como un ejercicio de construcción y montaje, en el sentido que lo definimos arriba, como un *dispositivo que contribuye simultáneamente a la creación de formas y a la práctica discursiva*. El montaje, tan heredero como la inclinación didáctica, del teatro de Brecht y Piscator, permite a su vez mostrar que “la incorporación de la composición formal o incluso de la ficción al tratamiento visual y narrativo de “la realidad” no tiene por qué acabar ocultándola” (Sánchez 7). *Celebración* puede entonces ser entendida como un ejercicio de pensamiento formulado en primera persona plural (pues la obra presupone un sujeto de enunciación colectiva, la construcción de un “nosotros”¹³), que se expone al espectador para que componga su propia “práctica discursiva” con los elementos del montaje al que se enfrenta. Quiero decir que la estructura discontinua de la obra no permite presuponer tan nítidamente “la eficacia de la comunicación” o “la transmisión de lo idéntico”, pues los intervalos y colisiones entre un cuadro escénico y otro, o al interior de una misma escena, entre discurso y recursos escénicos,

12. En esta línea, y como apuntamos al principio, Jacques Ranciere también cuestiona la eficacia de la comunicación. Para este autor, es necesario mantener la distancia de la obra, entendiendo que la obra “no es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (21). La oposición actividad/pasividad —superpuesta a las posiciones del actor/espectador— no sería una oposición lógica entre términos bien definidos; antes bien, estas oposiciones “definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones” (19). Para Ranciere, ya desde el comienzo el espectador actúa; desde su posición distante, es un intérprete activo en la medida en que asocia, cuestiona, rechaza, compara, etc.

13. Podemos apuntar que la distinción nosotros/ellos, una de las distinciones fundantes de la política, presupone un territorio de adversarios contrario a la lógica superadora de las diferencias propias de las políticas de consenso.

entre palabra y cuerpo, lleva implícita la posibilidad de un sujeto-espectador que es llamado a la construcción singular de sentido.

En esta misma dirección, creo que también se torna necesario generar un corrimiento de aquellas lecturas que situarían a *Celebración* bajo la categoría “teatro político”, toda vez que el rótulo de lo político, como adjetivo, tiende a reducirse a una cuestión de contenido o referencia, o donde lo teatral aparezca subordinado o adquiriendo un lugar ilustrativo, decorativo, respecto de ciertos discursos o prácticas de intervención política. Antes de restringir las dimensiones de análisis a la categoría de “teatro político” me interesa introducir la pregunta por la relación entre teatro y política, las tensiones y contaminaciones entre uno y otra.

Al pensar las conexiones y divergencias que habitan la relación entre arte y política, la psicoanalista brasileña Sueley Rolnik ha introducido la distinción entre macro y micropolítica. Si bien ambas buscan enfrentar las tensiones de la vida humana donde esta se encuentra interrumpida o debilitada, así como destrabar el movimiento vital de sus obstrucciones y afirmar las fuerzas inventivas de transformación (Rolnik); sin embargo, enfrentan distintos órdenes de tensiones.

La macropolítica, donde se situaría la intervención militante, alude a los conflictos de la cartografía de la realidad visible y decible, las contiendas de clase, de raza, de religión, de género u otras, de modo que apuntaría al plano de las estratificaciones que ordenan y distribuyen sujetos y objetos, las relaciones entre estos y sus modos de representación. La micropolítica, donde se inscribiría la acción artística, implica en cambio un tipo de reacción sobre la realidad que interviene en diagrama de lo real sensible, es decir, que trabaja en el plano de las sensaciones e intensidades, sobre aquello que aún permanece en el plano de lo invisible y lo indecible. De este modo, la micropolítica opera en el plano de las formas sensibles, no concebidas como la forma por la forma, separada del mundo, sino intuitas como una intensidad capaz de extrañarnos y contagiarnos: “cuanto más precisa es la forma, más pulsante es su cualidad intensiva y mayor su poder de insertarse en el entorno” (Rolnik 11). Cuando dicha inclusión ocurre hace existir una política



de subjetivación. Esta política de subjetivación —que se separaría de la tradicional concientización macropolítica validada por la nitidez (ideal) de la representación de los contenidos—, podría quizá “proliferar y generar nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social, en ruptura con las referencias dominantes” (Rolnik 11).

Señalábamos que podíamos pensar la obra *Celebración* como ejercicio de montaje en el sentido de la imaginación de nuevas formas y la posibilidad de reflexión práctica¹⁴. Por un lado, se trata de una obra que trabaja sobre la escenificación de significados nítidos, que pertenecerían más bien al orden de la discursividad macropolítica (la retórica de la exposición de argumentos, la denuncia y

14. Quizá una obra como *Celebración* podría ser considerada como un dispositivo situado “entre” las categorías de “teatro” y “ensayo”.



Susana Cáceres Quiñones

Marcelo Arcos y Cristián Lagreze en *Celebración*.

las preguntas que circulan en la obra). Pero al mismo tiempo, trabaja un plano micropolítico a nivel de las formas. Y esto implica que la obra no solo opera llevando a la conciencia aquello que la forma logra tensar (en este caso, como veremos en seguida, la borradura y reescritura de la historia), su cara visible, representacional, sino también “la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo” (Rolnik 11).

Uno de los elementos que, a mi modo de ver, logra activar de un modo revelador una micropolítica de la forma, son las pizarras. En *Celebración*, las pizarras asumen la función del cartel brechtiano, del soporte que busca transmitir contenidos directos, idealmente nítidos. Pero la pizarra no aparece solo como una superficie de escritura

o dibujo idónea para una recepción colectiva inmediata, uso que a su vez adquiere comúnmente en la transmisión pedagógica tradicional. Las pizarras también articulan espacios, arman objetos, activan situaciones. El “signo pizarra” adquiere movilidad, de tal forma que las pizarras operan a la vez conteniendo y negando la pretensión de verdad de lo pedagógico. El mismo dispositivo “emisor” de la comunicación pedagógica, la superficie a través de la que se nos transmite en la escuela el relato histórico oficial como verdad, es aquí extrañado. Se arranca la pizarra de la inmovilidad arquitectónica del aula, y con ello, de la disposición y convención de aprendizaje del sistema-aula, para fragmentarla, manipularla y hacerla crear nuevas formas en escena.

Justamente es en el fragmento escénico sobre el movimiento estudiantil, sobre aquellos actores sociales que aluden más directamente a la educación, donde las pizarras dejan de ser utilizadas como superficie de escritura (su principal función en el espacio pedagógico), para pasar a conformar situaciones escénicas. Así, al referir al movimiento secundario en los años de dictadura, las pizarras como soporte escenográfico y gráfico, indican doblemente *como estructura y como dibujo*, la barricada y el carro lanza aguas de las fuerzas policiales. A su vez, el rayado “NO+” sobre uno de los pizarrones al fondo del escenario, aparece como cita a una intervención realizada el año 1983 por el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.)¹⁵. El rayado “NO+” surge ante la necesidad de renovar las consignas de la izquierda, como un dispositivo participativo y que opera como signo articulador de deseos antes que como la conjugación discursivo-ideológica de una consigna política. Ese “NO+” callejero, contestario, activante, es trasladado posteriormente al contexto del plebiscito como signo del desencanto y de la vuelta de espaldas al movimiento social por parte de aquellos que anudaron los pactos de transición democrática.

Así, además de articular situaciones, la pizarra

15. Colectivo interdisciplinario surgido en 1979, conformado por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y Fernando Balcells, sociólogo, que realizó una serie de intervenciones en el espacio público en el contexto dictatorial, entre los años 1979 y 1985.

Marcelo Arcos.



Susana Cáceres Quiñones

como dispositivo pedagógico es distanciada y extrañada: al resaltar su capacidad de producir, convocar y resignificar signos, de construir realidad, su condición de dispositivo neutral de comunicación y enseñanza, queda tensionado.

Por otro lado, la superficie pizarra nos dice también algo sobre la memoria, pues es un soporte de escritura que permite pensar en las facultades de recepción, conservación y selección que conforman la memoria. La pizarra, cuya superficie rasa o virginal puede reconstituirse siempre borrando los trazos, no conserva las huellas: es un dispositivo de memoria que recibe estímulos, pero no los retiene de manera permanente. Así, la reiteración del gesto de escribir, limpiar y reescribir sobre pizarras a lo largo de la obra, aparece como una repetición del gesto

traumático: la borradura. La borradura de la evidencia del crimen, por decirlo de algún modo, el desvanecimiento de la evidencia de que “el progreso como norma histórica constituye la eufemización de la violencia como norma histórica” (Thayer 57).

Este dispositivo se torna especialmente significativo en el fragmento que se inicia con la cita de Carlos Droguett: “Voy a publicar una sangre, cuánta sangre derramada”(C), a modo de título. Mientras escuchamos el pulso de un reloj, que marcará un minuto exacto, cada uno de los cinco actores arrimados a uno de los pizarrones situados en el centro del escenario, comienza a escribir, borrar y reescribir contra reloj, crímenes de violencia política estatal, de modo que vemos pasar ante nuestros ojos en *un minuto*, eventos que transcurrieron a lo largo

de *todo un siglo*. En un contrapunto entre lo individual y lo colectivo vemos pasar nombres de mártires, matanzas, secuestros y asesinatos políticos: Ramona Parra 1946, Matanza Forrahue 1912, Seguro Obrero 1938, Ranquil 1934, Rodrigo Rojas de Negri 1986, Matías Catrileo 2008, San Gregorio 1921, Valparaíso 1957, Iquique 1907, Caso degollados 1985, Claudia López 1998¹⁶. La secuencia produce una experiencia intensiva del tiempo, en la imposible tarea de retener la sucesión de nombres que se escriben, se borran y se reescriben. Sobresale entonces la materialidad de la letra escrita en la pizarra, cuya huella tras la borradura se deshace en el polvo de la tiza. Los nombres que de esa forma vemos aparecer/ desaparecer, se vuelven así tan inatrapables como la catástrofe histórica a la que aluden, y que se reitera a lo largo del siglo. “Un minuto no contiene tanta sangre” (C): con esa frase se cierra la escena, señalando así cómo no es posible retener en una imagen, en una representación, aquellos hitos de violencia que rasgan la cronología, agujereando el *continuum* del relato histórico¹⁷. Aquella experiencia física de un tiempo intensivo, saturado de conflictividades y acontecimientos inatrapables, actualiza en el cuerpo la marca sensible de la impotencia ante la borradura, de lo trunco, de la violencia de una sociedad que ha reprimido (en el sentido de incorporar por negación) parte de su historia y que en ese camino, tiende a producir procesos de subjetivación en la desmemoria.

En relación a como es tratada la temporalidad

16. Podemos notar que entre los acontecimientos aludidos no se incluye el golpe de Estado de 1973. Aquí puede ser interesante tener a la vista las reflexiones de Willy Thayer: “Lo *novedoso* del Golpe es la visibilización de que la catástrofe (el ensamble violencia/progreso) no es algo que ocurrió solo con el Golpe, sino el lugar en que hemos estado siempre bajo la ideología del progresismo y la modernización democrática. Catástrofe a la que seguimos dando la *chance* en la medida en que se la siga comprendiendo desde la modernización, como norma histórica” (Thayer 57).

17. Esta escena de la obra también encuentra resonancias en la figura del tiempo-ahora que Walter Benjamin enuncia en sus tesis sobre la historia, como figura de la interrupción del tiempo histórico lineal: “No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. Cuando este se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a esta un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido” (Benjamin 50).

histórica en *Celebración*, el fragmento anteriormente descrito puede ser visto en contrapunto con aquel en que vemos a un actor sostener un cartel de cartón que dice “limpio patio por comida”, mientras otro actor deja caer al suelo una secuencia de carteles también de cartón¹⁸, donde están inscritas las fechas de las décadas que han transcurrido desde 1810 a 2010 (1820, 1830, 1840.... etc.), como imagen de la detención temporal, que muestra el fracaso del avance progresivo.

No es fácil actualizar escénicamente estas sensaciones, conectarse con ellas, contagiar la necesidad de combatir su influencia debilitadora. Este trabajo con las formas sensibles me parece un hallazgo en *Celebración* que, creo entender, no funciona como una sola constatación de la derrota y la desmemoria. Antes bien, es un punto de partida para reactivar aquellas capacidades debilitadas. Pues también borrar una pizarra es la condición para reescribir sobre ella¹⁹. Una contramemoria de la historia necesita tener en cuenta esta dinámica selectiva e incompleta de la memoria individual y colectiva, a la hora de pensar una reescritura de la historia que no toma ya como punto de partida el deseo de totalidad, sino los restos irrecuperables. Al mismo tiempo, revisar las omisiones de la historia abre la imaginación hacia otros derroteros a partir de los caminos no tomados. Aún así, no se trata sencillamente de la conciencia de aquello que la forma logra tensar (las borraduras y la reescrituras de la historia), su cara visible, representacional, sino también, como señalamos arriba, “la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo” (Rolnik 11).

18. El cartón también es una materialidad que cobra significación al representar el residuo, la basura, pues el cartón que nos puede remitir también a aquello que es recogido y reciclado por ese otro trabajador marginal que es el cartonero, que vive y produce su propia economía a partir de los desperdicios de la ciudad. El cartón como soporte del cartel “limpio patio por comida”, pero también de las fechas que van cayendo desparramadas en el suelo, se torna una figura que condensa una historia de exclusión y precarización, que se recicla y retorna desde los primeros años de la República.

19. Agradezco a Pio Longo sus observaciones y aportes a este punto del argumento.

Coda

En la última escena de la obra, vemos a un actor que escenifica una estatua humana con un traje militar que alude a la figura genérica del “prócer de la patria”, que no logramos identificar con ningún personaje histórico concreto. Junto a él, un cartel que dice “me muevo por \$100”. Mientras una mujer pone monedas una y otra vez, el actor se ve obligado a tomar distintas posiciones “de prócer”, mientras pronuncia el discurso que cierra la obra.

Por un lado, aparece un ensamblaje entre trabajo, cuerpo y dinero que hace pensar en lo mecánico de un aparato, en la asimilación del hombre a la máquina sujeta a la reiteración, es decir, el forzamiento del cuerpo producido por las monedas depositadas en el tarro, da cuenta de un ejercicio de poder sobre el rendimiento del cuerpo, un cuerpo que tiene que ser obediente, productivo.

Ese cuerpo así expuesto entrega claves sobre las nuevas condiciones de explotación que atraviesan al sujeto contemporáneo. Al principio de su discurso el actor señala:

¿Qué hago parado aquí? ¿Por qué estoy moviéndome por una moneda, después de invertir tantas en mí mismo? ¿Esta será pobreza? ¿Soy pobre? No, en realidad no, no soy pobre, pobre es la señora que se arrastra una cuadra más abajo por una moneda, ella es pobre” (C).

Estas palabras pueden ser relacionadas (así como la dinámica corporal antes descrita), con aquella condición paradójica que atraviesan algunos productores culturales, que defienden decisiones y modos de vida que conciben como autónomos, pero que al mismo tiempo, los llevan a exponerse a condiciones de vida precarias, aporía que Isabel Lorey ha calificado como una *precarización de sí*.

Con este término la autora busca describir la situación existencial de personas sobre calificadas que rechazan las condiciones de trabajo normales y las coacciones y disciplinas a ellas asociadas. Se trata de sujetos que privilegian la posibilidad de disfrutar de su trabajo y de desarrollar capacidades propias, antes que recibir una remuneración estable y equitativa. Esta lógica los llevaría a aceptar de modo consciente y voluntario, condiciones de explotación laboral, en aras de

un deseo de vivir la separación moderna entre vida y trabajo de un modo diferente. Sin embargo, y de ahí la aporía, este modo alternativo de trabajo/vida termina por convertirse en una estrategia funcional al sistema, pues favorece la flexibilidad y precariedad laboral que exige el modelo de trabajo general de la sociedad. Es ahí donde el artista llega, aunque por otro camino que involucra una opción deliberada, a la encrucijada de situaciones de explotación y precariedad similares a las de otros trabajadores precarios. Es así que el artista puede encontrarse en una situación similar a la de “la señora que se arrastra una cuadra más abajo por una moneda”, entendiendo a aquella “señora” como una referencia a sujetos heterogéneos con los que el artista puede encontrar semejanzas más que diferencias (más allá de la figura del mendigo que produce la imagen que quizá podría conducir el argumento en otra dirección).

Para Lorey, la *precarización de sí* forma parte de las técnicas biopolíticas de normalización gubernamental en la era neoliberal²⁰. Sería el resultado de un exitoso gobierno de sí, de la decisión consciente y voluntaria de someterse a situaciones de explotación, como una vía de marginarse del “sistema” para llevar una vida autoconstruida según un sentido existencial alternativo. Se plantea aquí una paradoja difícil de destrabar, que según mi lectura, encuentra una materialización en la tensión entre el cuerpo y el discurso del actor en la última escena de la *Celebración*. El actor enuncia un discurso de autodeterminación –clave, por cierto, para el cierre de la obra²¹– como un llamado al cambio histórico y a la

20. Aunque Lorey indaga en las formas de gubernamentalidad en la era neoliberal y global, sus reflexiones contemplan un análisis genealógico que le permite constatar que no se trata de un fenómeno nuevo, sino de procesos de subjetivación cuyas raíces pueden rastrearse en los comienzos del liberalismo, en el siglo XVIII: “las líneas de fuerza del empresario laboral, «el empresario de sí» como modo de subjetivación, se remontan al comienzo de las sociedades liberales modernas y no son por completo un fenómeno neoliberal. Tal genealogía nos permite recorrer desde finales del siglo XIX hasta la era del Estado social y del bienestar, así como poner en relación la figura del actual empresario o empresaria de sí (que se constituye mayormente en tanto compeliada en el marco de la actual reconstrucción y desmantelamiento del Estado social y del bienestar) con los métodos gubernamentales de subjetivación, fundamentalmente liberales, que tienen lugar desde finales del siglo XVIII” (Lorey 65).

21. Dice el actor: “La historia no ha terminado, es urgente cambiarla hoy, escribirla con palabras nuevas, todos juntos: los negados, los

Cecilia Acuña.



Susana Cáceres Quiñones

reescritura de la historia, que sin embargo está tensionado por el cuerpo de esa voz que se nos aparece adiestrado por el estímulo de las monedas depositadas en el vaso.

omitidos, los desplazados; todos los pueblos, todos los hombres y mujeres... los que queremos, algún día, mirar hacia atrás y tener, de verdad, algo que celebrar" (C).

La coexistencia de ambos registros aparece, quizá, como una de las interrogantes más relevantes y desafiantes en torno a los complejos mecanismos de explotación actuales que *Celebración* deja esbozada para nuestro presente, quizá como una lúcida actualización del diagnóstico de Brecht sobre su propio tiempo. ●

Bibliografía

- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia". En: *La dialéctica en suspenso*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago: Universidad ARCIS y LOM Ediciones, 1999.
- Expósito, Marcelo. "Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo", 2006. Recurso electrónico. Disponible En: http://marceloexposito.net/pdf/expósito_autovalorización_es.pdf
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- Hidalgo, Nono. "Comentario en radio USACH por Nono Hidalgo" (transcripción), emitido el 5 de noviembre de 2010. Recurso electrónico. Disponible en el sitio de Teatro Público: <http://teatro-publico.blogspot.com/>
- Lorey, Isabell. "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales". En: *Producción Cultural y Prácticas Instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. 57-78.
- Rolnik, Sueley. "Desvío hacia lo innombrable". Recurso electrónico. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20090216/QP17_Meireles.pdf
- Ranciere, Jacques. *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manantial, 2010.
- Sanchez, José A. "La representación de lo real". En: *Radicals Lliure (DDT 10)*, Barcelorna, 2007. 25-34. También disponible como recurso electrónico en: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=146>
- Thayer, Willy. "Crítica, nihilismo e interrupción. La avanzada después de Márgenes e Instituciones". En: *Arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Arcis; Universidad de Chile, Facultad de Artes; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005. 47-63.
- Vindel, Jaime. "A propósito [de la memoria] del arte político", en: *Ramona 98*, Buenos Aires, 2010. 39-47.

El Once, ejercicio de memoria para quemar las aulas

Javiera Larraín

Licenciada en Letras hispánicas con Mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como alumna del Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

Alumna: [Al profesor] No nos eduques. Déjanos tranquilos. Muchas gracias por la clase especial, por el árbol del conocimiento. Pero ahora quiero salir a recreo. Quiero tener tiempo para ir al baño, mirarme al espejo y comer calugas. Mientras tanto tú podrías aprender a enseñar algo que sirva. Enséñanos la luna, el sánscrito, la vida miserable de los artistas [...] ¿Qué va a pasar en el futuro? [...] Tengo muchas ganas de salir. Sal tú también. ¿Por qué no sales corriendo?

Clase, Guillermo Calderón

Las reflexiones sobre la educación ya son un derrotero conocido en el teatro nacional de esta década. No es un hecho menor que en las dos últimas entregas de los Premios Altazor, 2009 y 2010 respectivamente, en la mención de Mejor Dramaturgia se haya otorgado el galardón a dos autores (Guillermo Calderón por *Clase* y Luis Barrales por *La mala clase*), quienes se atrevieron a abordar con agudeza crítica la situación pedagógica del Chile del Bicentenario. Pareciera como si la “revolución pingüina” hubiera inquietado las conciencias siempre despiertas de los creadores escénicos, que comenzaron a volcar su pluma en la configuración de textos que ponían en jaque los sistemas educacionales actuales a través de la voz de los maestros y los estudiantes. Son autores que entregan una visión de las nuevas generaciones, pero sin formar parte de sus filas; puesto que existe una brecha generacional evidente entre los dramaturgos nacidos en los años 70 y los jóvenes que han participado de las últimas revueltas estudiantiles, nacidos todos a finales de los años 80 y principios de los 90. Se hace claro el vacío discursivo en el campo teatral, en cuanto a un teatro joven que patentice una conexión directa con las vivencias medulares y últimas en las reformas educacionales actuales. Es en este sentido que un montaje como *El Once* llega a complejizar el espacio

escénico en la ya larga historia existente entre el teatro y las revueltas populares.

Pretexto, comenzar a buscar en las ruinas

En el marco del III Festival de Dramaturgia y Dirección *El Volcán* de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, un grupo de jóvenes estudiantes de actuación por aquel entonces (año 2009) se reúnen para dar vida a *El Once*, y de paso formar su compañía: La Junta. Esta obra no solo se coronó como la gran ganadora del encuentro¹, sino que además abrió ante nuestros ojos de espectadores una nueva forma de hacer teatro desde los códigos de la historia, la memoria y la ciudadanía.

La anécdota se instala desde la propia voz de cuatro estudiantes (Esteban, Christian, Gonzalo y Camila), quienes

1. Obtiene reconocimientos en las categorías de: Mejor Dramaturgia y Mejor Dirección (ambas para Juan Pablo Troncoso); Mejor Actriz (Camila Celis); Mejor Actor (para sus tres intérpretes: Christian Aguilera, Esteban Cerda y Gonzalo Venegas); Mejor Diseño Musical (Patricio Barrientos y José Galaz) y Mejor Diseño Integral (Camila Bardehle). Entre los miembros del jurado se encontraban destacados dramaturgos nacionales como Luis Barrales, Ana Harcha e Inés Stranger. En 2010 es invitada al Festival Jóvenes Dramaturgos UC en el TEUC. En esa ocasión el rol de Camila Celis es interpretado por Ximena Sánchez.

se han reunido en un derruido sótano de su colegio para realizar un trabajo sobre el 11 de septiembre de 1973. El hecho histórico se vuelve el pretexto para sentar las bases y la discusión de las problemáticas actuales en torno a los derechos ciudadanos, y en sí para entender qué es realmente lo que concebimos como “ciudadanía”.

Cada uno de los cuatro estudiantes, que conforman el grupo que debe disertar sobre “el once”, establece una postura clara frente al hecho histórico. Sus miradas son honestas; son voces cargadas de una memoria personal

La mirada de estos cuatro estudiantes se ejerce desde la retrospectiva; se sitúan frente al hecho como sobrevivientes de los sobrevivientes, pues ellos no habían nacido cuando ocurrieron los hechos materiales “del once”. El juicio crítico es establecido, entonces, desde un acto de memoria que no vivieron, sino desde una memoria construida desde el artificio de la ausencia, que no por esto deja de ser profundamente comprometida. Como jóvenes, ellos son depositarios de la Historia de su país, y están conscientes de que la realidad que les



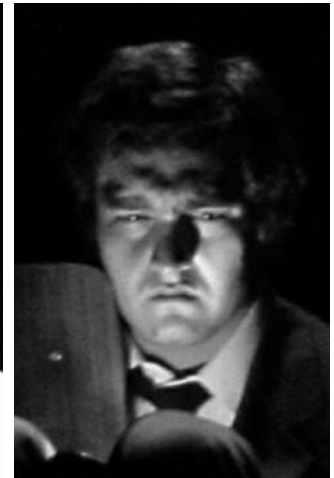
Christian Aguilera



Ximena Sánchez



Gonzalo Venegas



Esteban Cerda

que se vuelve colectiva, es decir, no buscan apropiarse de discursos ajenos y panfletarios, sino que intentan instaurar un eje dialógico desde sus propias y reales preocupaciones, aquellas pertenecientes a un grupo estudiantil que todavía no ha terminado de asimilar los procesos sociales que han remecido las bases de su presente y su futuro. Son jóvenes que se encuentran extraviados en su propio discurso, tal como evidencia Christian, pues el tema le produce una gran impotencia ante la incapacidad de poder ejercer un cambio tangencial sobre el mismo:

[Christian]: Esteban pa qué vamos a hablar del once, si ya todo el mundo ha dicho cuanta cosa se puede decir. Está todo dicho po. Cuanta cosa han escrito, cuanto informe, película, libros, documentales, programas de televisión, obra de teatro, etc., etc., etc. ¿Qué mierda podemos decir nosotros? ¡Nosotros! ¡Nosotros, Esteban! ¡Nosotros! Yo encuentro que es una lata. O sea nosotros hablando del once, pfff. Me muero de lata. Me muero. No sé. Propongamos un tema nuevo. O hagamos algo loco, porque si no va a ser una lata y a mí me viene la angustia.

toca vivir es consecuencia de los hechos del pasado. Se hacen cargo de una Historia que les ha llegado de oídas, doctrinariamente desde las aulas, una historia que buscan deconstruir para poder hacerla propia.

Si se entiende la Historia como un relato, vemos que esta se yergue como un hecho ficcional que está atravesado por la mirada y el punto de vista de quien mira; es un acto de perspectiva. Para Hayden White...

...la obra histórica representa un intento entre el campo histórico, el registro histórico sin pulir, otras narraciones históricas, y un público [...] Los elementos del campo histórico se organizan en una crónica [...] después la crónica se organiza en un relato (16).

De este modo, en *El Once* operaría una transformación de la crónica al relato, efectuada desde la caracterización de algunos sucesos y motivos de transmisión que cada lector de la crónica específica. Los lectores en este caso son los estudiantes que se han reunido en el sótano para desarticular la construcción lingüística que

les han enseñado del golpe de Estado, para traducirla a su propia experiencia de vida. La disertación se convierte en la mera excusa para poder detenerse a contemplar aquello que no se ha visto porque no se estuvo ahí; se abre así el lugar de la representación de la ausencia, donde pueden imaginarse las ruinas perdidas de nuestra historia nacional.

Espacio escénico, desde las entrañas del sótano

Camila, Esteban, Gonzalo y Christian se encuentran sumergidos en una doble polaridad vertical, que los hace sensibles al espacio que habitan. Desde un comienzo, el juego escénico con el espacio es claro, pues como espectadores estamos ante un sótano sin paredes y podemos ver a los personajes cuando salen del reducto en que se encuentran, como también podemos observar claramente a los músicos que participan del montaje. Se deja al descubierto aquello que por lógica siempre ha estado oculto: la memoria, y con ella nuestra historia e ideología. Para Gastón Bacherlard “El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos” (49). En *El Once*, el sótano se vuelve otra figura más de contradicción: cobija a los cuatro jóvenes, pero a su vez, termina por devorarlos en las tinieblas que siempre subsisten en este espacio cotidiano.

El espacio es el que condiciona, en cierta medida, un diálogo friccionado que se condice con la situación de urgencia que viven los propios estudiantes, ya que están a la espera constante de ser desalojados del sótano de su colegio donde se han reunido. Las autoridades no los quieren allí, pero ellos resisten, inclusive frente a su profesora que amenaza con traer a las fuerzas policiales, quienes finalmente terminarán por irrumpir en la escena. Y es que precisamente en aquello radica la verdad de su discurso: se han congregado para parlamentar la situación social y ciudadana en que se encuentran, aquella que los involucra como estudiantes, y como tales toman conciencia de que las soluciones al problema educacional hay que decidir las y ejecutarlas ahora, y sin importar las

consecuencias. Es por ello que los muchachos se reúnen en las sombras, como si desde un comienzo intuyeran que aquello que están haciendo está fuera de las normas pactadas y establecidas. El sótano de la escuela se transforma en la metáfora del inconsciente, de aquella memoria llena de telarañas, en donde nuestros miedos pueden aflorar aunque los hayamos negado siempre; tal es el caso de Camila, quien frente al “despertar” de Gonzalo que los invita a no desistir de la lucha y oponerse a las fuerzas policiales que vienen a desalojarlos, opta por actuar tal cual las instituciones le han enseñado:

[Camila]: ¿Y qué quieres que hagamos? Qué quieres que hagamos nosotros, estoy loco Gonzalo, que querí que hagamos. Hay gente que sabe, hay gente que vivió, pensó, escribió, murió, así es como tienen que ser, así es como ha sido siempre, así es como me lo enseñaron, porque tu querí que todos seamos libres, tu creí que se puede, pero no, uno transa, hay acuerdos, uno cede otros deciden, así es como ha sido siempre, así es como me lo enseñaron [...] No puedo, Gonzalo, no puedo, me da miedo, miedo, porque estamos solos, no sé qué hacer, es imposible, nacimos muertos, acabados, tierra infértil.

El miedo termina por sobrepasar los discursos y los anhelos de estos cuatro adolescentes, que adolecen de su Historia y su presente, de su país y de sus leyes, de su abulia y su revolución. La ambigüedad y la eterna búsqueda se convierten en las herramientas con las que el espacio subterráneo es habitado, donde la dramaturgia es capaz de erigir con agudeza e inteligencia crítica un discurso que pone en tela de juicio las (re)articulaciones que se han diseminado sobre “el once” en el campo cultural y social. Ante todo, los personajes luchan contra el olvido: la memoria es la única arma que les queda. Una memoria que termina por ser acallada con la entrada final de las fuerzas policiales, tal como les ocurrió a los que sí estuvieron allí aquel once, en que ellos como jóvenes estudiantes circunscritos a nuestro presente aún no tenían la oportunidad de recordar.

Construyendo una nueva ética...

Las marcas del pasado son huellas constantes dentro del entramaje de *El Once*; hay una memoria que se desborda desde un profundo resquebrajamiento de los lenguajes que llevaron a la Historia a su propia ruina, el

olvidarse de su olvido. Los discursos que buscan contrarrestar esta situación, lo hacen desde una configuración engañosa que toma palabras ajenas como si fueran propias, adheridas maquinalmente. Es entonces que la honestidad del texto es pactada por la autoría desde un comienzo; Juan Pablo Troncoso, dramaturgo y director de *El Once*, no busca hacerse cargo de una época que no le tocó vivir presencialmente, la de la Dictadura, sino que realiza una operación más compleja con la Historia, pues la ha eyectado en su presente, como una alternativa para poder entender su pasado. El diálogo generacional se evidencia en la tensión entre los mismos personajes; cada uno defenderá acérrimamente una postura, y con ella se hará cargo de su historia personal e íntima. De este modo, cada uno buscará convertirse en sujeto para poder aunar su propia identidad. De hecho, los nombres de los estudiantes se corresponden con el nombre de los actores que los representan, remarcando el pacto de transparencia honesta de hablar desde las propias competencias generacionales y biográficas.

La consigna mnémica se yergue en un primer instante desde la normalización; Esteban solo desea realizar la disertación y ser, de alguna forma, un estudiante exitoso:

[Esteban]: ¡Ya! La situación es grave, el tiempo es escaso, pero sé que pese a todo, todos queremos que el trabajo quede increíble y que nos vaya increíble también, pero para lograr nuestro cometido tenemos que trabajar y trabajar harto. No les diré que será fácil, porque no es cierto, pero confío en ustedes. La profe será la que armó los grupos, pero sé que por algún motivo que escapa a nuestro entendimiento nos vemos reunidos aquí. Vamos a hacer el trabajo y nos va a quedar increíble, porque ¡quiénes son los reyes de la disertación! ¡Quiénes van a sacar 800 puntos en la psu! ¡Quiénes van a ser profesionales exitosos! 1 2 3! Camila saca las guías, Christian saca los recortes de Icarito, Gonzalo...

Pero el trabajo termina por escapársele de las manos y de su propio control, como el mismo Esteban rescatará más adelante: “es el tema el que causa aquello”, como si “el once” continuara siendo un eje dislocador de nuestra Historia como colectivo.

La interpretación se vuelve el elemento central dentro



El Once

Dramaturgia: Juan Pablo Troncoso

Dirección: Juan Pablo Troncoso, Cía. La Junta

Elenco: Camila Celis (temporada 2009), Ximena Sánchez, Manuela Mege, Christian Aguilera, Esteban Cerda, Gonzalo Venegas, Pablo Moisés.

Diseños: Camila Bardhele

Música: José Galaz, Patricio Barrientos, Gonzalo Vargas

Producción: Nicole Sazo

del acto de la memoria de los personajes. Los temas de la actualidad y el pasado “se abordan como el contexto de experiencia en el cual se forma la perspectiva específicamente posmoderna relativa a la moralidad” (Bauman 8). La ética es denigrada “posmodernamente”, en términos de Bauman, por estos estudiantes que sustituyen la estética por la ética en un acto último de emancipación. Prima la experiencia; es esta la que resignifica los hechos históricos que no se han vivido. Ante todo se arranca la máscara de la ilusión y se reconocen las falsas pretensiones de cambiar el mundo que persiguen de distinta forma Camila, Esteban y Christian, objetivos y anhelos que no pueden alcanzarse y que tampoco desean alcanzarse cuando se tiene la oportunidad de hacerlo.

Es así que “la memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones” (Richard 29). Estos cuatro estudiantes realizan un trabajo desde la insatisfacción: hay una memoria que no se da por vencida, que viene a remecer el dato estático de la Historia que se ha clausurado como el relato de la oficialidad, que busca no sepultar el olvido bajo un depósito de miradas insignificativas. Frente a ello, cada uno de sus actos adquiere un sentido: Esteban quiere ser un buen estudiante para demostrar que en sus propias competencias intelectuales está el germen del cambio; Camila entiende los procesos desde la verticalidad de las asambleas colectivas y sempiternas; Christian conlleva consigo mismo la realidad edulcorándola con psicotrópicos para soportarla, pues logra comprenderla a cabalidad y esa comprensión lo abrumba y angustia; y Gonzalo decide callar ante un mundo que le parece muerto y carente por completo de identidad.

El acto de la memoria termina por ser acallado y

aplastado por el peso de la realidad. La autoridad se impone y ahoga frente a un grupo de jóvenes que intentan ser adultos, pero que en el fondo solamente quieren vivir, sentirse libres y salir a recreo. La revolución de estos estudiantes, inspirada en las recientes “marchas pingüinas”, cobra un nuevo matiz, en donde ningún desalojo por parte de las autoridades puede acallar su voz de molestia, una voz que los saca del anonimato, y que los inserta con transparencia en una tangencial revolución. Esta parte desde las propias aulas, desde el despertar, desde el darse cuenta y el sentirse vivos, desde el creer y el confiar que algo va a ocurrir, desde esa última consigna dicha por Gonzalo antes del desalojo final: “[Gonzalo]: amanece... esta es nuestra historia... la revolución. Escuchen todos, banderas negras... la revolución”. Una revolución sostenida, que no niega los discursos del pasado, sino que los reintegra a su historia íntima y personal, a su vida de estudiantes. La memoria se constituye como la parafina que busca quemar las aulas atiborradas de olvido y descuido por nuestra Historia, aquella que no solo nos inserta en la sociedad, sino que también nos vuelve sujetos individuales. Los recuerdos salen finalmente a borbotones bajo la desesperación de haber estado reprimidos por la estrategia educacional del olvido, como bien señala Gonzalo:

Esto es aquí y ahora. Somos memoria, somos la memoria, no se preocupen, confiemos, confiemos, no hay otra forma, estar juntos, no hay otra forma, yo se los prometo, esta weá no va más, se acabó, se derrumba, nos esperan allá afuera, la guerra nunca terminó. Vamos a salir, nunca más encerrados.

La memoria personal es la rotura y cicatriz que siempre se abre sangrante, para manchar de pasado el presente que muchas veces no vivimos. ●

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. “I. La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza”. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. 33-69.
- Bauman, Zigmunt. “Introducción: La moralidad en las perspectivas moderna y posmoderna”. *Ética Posmoderna*. México: Siglo XXI, 2005. 7-22.
- Richard, Nelly. “I. Políticas de la memoria y técnicas del olvido”. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. 25-73.
- Troncoso, Juan Pablo. *El Once*. Texto inédito.
- White, Hayden V. “Introducción: La poética de la Historia”. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 13-51.

PRE. Antes de

Hugo Castillo Marchant

Actor e investigador escénico.

Coordinador ejecutivo Centro de Estudios e Investigación de Teatro y Sociedad.

1 Sentado en una micro, subiendo por Simón Bolívar, La Reina, escuchando música en un MP3 antiguo, me dieron ganas de hablar. Mi MP3 antiguo tenía la opción de grabar voz. Lo prendí adentro de la micro y empecé a hablar y me grabé:

Nunca me hago expectativas de nada... nunca

Trato de no ilusionarme mucho con las cosas, ni con los viajes, ni con las fiestas, ni con el día siguiente, ni con la gente, le tengo miedo a fracasar a equivocarme, a todo... al final siempre las ilusiones son más grandes que la realidad.... en el fondo le tengo miedo a todo lo que tiene que ver con una espec, espec... expectativa no cumplida, entonces me protejo, porque no me gusta vivir en la virtualidad, no me gusta, porque la virtualidad es... virtual... o sea, no es real y le tengo miedo al internet... por lo mismo... no porque crea que el internet me va a hacer daño, no soy tan imbécil, sino que porque el internet genera que yo viva en una realidad virtual... y.... y me da susto po.... el internet genera expectativa.... y yo le tengo miedo al internet, le tengo miedo a la tecnología porque es como el futuro... y el futuro no quiero conocerlo ahora... prefiero el presente... lejos... prefiero estar acá... no tener mi cabeza en cosas que no existen.... menos vivir en el pasado... y en internet está todo, o sea yo veo mis fotos de facebook de antes y me veo más joven y tengo toda la realidad del mundo



Cristóbal Pizarro y María Paz Blanco.

y puedo ver la ciudad que voy a visitar a futuro... y veo el mapa y veo las calles de antemano y después tengo ganas de estar en el lugar y me meto al Google Earth... y justo puedo estar en el mismo lugar en que estoy cuando estoy metido en Google Earth y mirarme a mí mismo a través del satélite... o sea... prefiero estar donde estoy... donde siento el calor del poto en la silla... así me gusta... entonces vivo el presente... y solo por eso... porque le tengo miedo... al futuro... ¿es que no existe po!, entonces... es virtual... es virtual...

Puro fluir de conciencia.

No ensayé los errores para que se vieran choris.

Dije todo lo que estaba pensando, era el momento preciso en que quería decir algo y estaba en una micro sentado solo.

Al oírlo y transcribirlo surge un material... pobre y básico o rico y complejo, no me importaba, eso para los analistas, los críticos, los demás. Lo conversarán entre ellos y otro día me cuentan.

Un material es concreto y espontáneo y está ahí vivo y existe para que lo usemos, lo moldeemos, juguemos hasta donde queramos.

Al transformar el pensamiento en una acción (grabar el flujo de las palabras en la micro) y darle continuidad al transcribirlo y releerlo, se cambia de contexto y deviene en “acto artístico”. Por otro lado, el material mismo del texto —la reflexión adolescente cobarde con la tecnología— se utiliza como material verbal y se vuelve texto dramático, discurso artístico. Y así sucesivamente

doscientas miles de variables y perspectivas pueden terminar transformando a un *cabro chico* en la micro en el Hamlet del Chile actual, o en el próximo delincuente pasional que Carlos Pinto entrevistará.

Ahí empieza el caldo.

Así se inventaron las sopas.

Agüita hervida y vamos echándole cosas a ver cómo funciona. Intentando, probando, quemándose la lengua, pasándose de sal, relajado, queriendo comer, pero sin demasiada expectativa.

2 Una coherencia autoexigida que a veces bordea lo absurdo, plantea la siguiente situación:

- Un agotamiento absoluto ante esa “visión de Chile” que lleva estableciendo el teatro hace tanto rato desde una “marginalidad poética” tan ridículamente alabada por la institucionalidad.
- Una necesidad imperiosa por encontrar un lugar político real, lo más libre posible de las imposiciones modernistas y que se centre en una coherencia actitudinal.
- La búsqueda de alternativas más libres de creación y producción que constituyan posibilidades reales de autogestión.

La síntesis de estas tres búsquedas se transforma en una empresa gigantesca y ambiciosa.

Hay que simplificar. Entender que la búsqueda artística es dinámica y permanente.

El discurso instalado en la obra ha partido mucho tiempo antes de la fecha de estreno, antes aun del comienzo de los ensayos, incluso antes de la puesta en papel del texto dramático. El mismo discurso no se acaba cuando la obra dice FIN. No puede acabarse en el aplauso y el pavoneo del equipo orgulloso de su “pega”. No puede acabarse tampoco en el fracaso y la frustración del impacto no logrado.

El trabajo artístico es investigación, con todas las variables del proceso: con la experiencia diaria de cada uno de los ensayos, de cada una de las funciones, de cada una de las etapas de la producción, de la gestión del proyecto, con las respuestas y resultados favorables o desfavorables.

Esta investigación no va en búsqueda de resultados

PRE

Dirección: Hugo Castillo Marchant

Asistencia de dirección: Rosario Farías
Elenco: Jorge Arecheta, María Paz Blanco, María de los Angeles Calvo, Cristóbal Mc Intosh, Catalina Millán, Martín Montaner, Cristóbal Pizarro, Isidora Tupper, Natalia Vargas

Vestuario: Eli Quiroz

Asistente de Vestuario: Daniela Contreras.

Videos y gráfica: Juan Alvarado

Fotografía: Rodrigo Canales

esperados; va en búsqueda de situaciones observables, de entender el valor del día a día, del presente y la percepción ante esto.

He ahí que se cruza la obsesión por la investigación con el despojo de la expectativa.

Percibir en presente permite salirse de esos moldes estudiados del Chile marginal y entender que la marginalidad hoy es cada vez más profundamente individual; comprender que el sitio político desde donde debiésemos movernos, debe ser desde una coherencia en la actitud cotidiana, con propuestas arriesgadas atentas a los requerimientos reales del país y no desde discursos extemporáneos y herederos de imposiciones intelectuales colonialistas; y establecer estrategias efectivas y acordes con la lógica nacional, que signifiquen posibilidades reales de autogestionar proyectos.

O al menos eso es lo que yo creo. No se lo impongo a nadie.

Pero así se articuló la segunda decisión.

3 Decisiones prácticas. ¿Cómo establecer un camino de exploración para desarrollar nuestras preguntas?

Hagamos una obra lo más honesta posible. No disfracemos a nadie. No vendamos ninguna pescá.

Que sean personas de nuestra edad. Nadie muy importante, chilenos medios, normales.

Que estén terminando la U, obligados a generar proyectos, obligados a tener expectativas, ninguna realmente

trascendental, ninguna que vaya a cambiar el mundo; que nadie espere nada de ellos; nada más que lo que se supone que tengan en sus vidas normales: que tengan una pareja o hijos, o algo a lo que llamar familia y un relativo éxito profesional que los haga estar tranquilos y felices pavimentando el camino a la vejez.

Hagamos una obra en una casa, que transcurra en toda la casa.

Que el público sienta que está lo más cerca posible de una experiencia real. Que lo que ve está pasando en vivo, en presente. No hay elipsis, no hay *raccontos*, no hay *flashback*. Está pasando ahí mismo. Que al menos en apariencia deje de parecerse al teatro y que rompa un poco ese bloqueo a mirar “una situación distanciada, tan importante que te va a cambiar la vida”.

Hagámosla con gente mezclada, que se conozca poco. No cometamos ese error de llamarnos ‘compañía’ por un trabajo en conjunto; invitamos gente nueva, tentemos, probemos.

Da lo mismo “cómo actúan”; a muchos nunca los hemos visto actuar; lo importante no es lo que el medio ha dicho que son capaces de hacer; lo importante es su trabajo en presente, su desarrollo autoral, trabajando en vivo, sin expectativas mayores de lo que está ocurriendo en el minuto exacto del trabajo. No se conocían y se tuvieron que ir descubriendo en el trabajo de improvisaciones; el material empezó a ser riquísimo en propuestas, lecturas y en la libertad en que se empezaron a movilizar

Foto derecha: Martín Montaner, María de los Ángeles Calvo, Isidora Tupper, María Paz Blanco, Jorge Arecheta, Natalia Vargas, Catalina Millán, Cristóbal Pizarro y Cristóbal Mc Intosh.



dentro de la propuesta. Fueron nueve, no se conocían y lo hicieron trabajando en colaboración.

Hagamos esta obra a partir de improvisaciones; que el material de los nueve vaya estructurando un camino. Démosles un marco para que se guíen. Escogemos el eneagrama porque sí, porque perfila nueve tipologías humanas y nos sirve para darles un *dossier* de personaje a cada actor. Ellos lo toman o dejan cuanto les interese. Algunos casi ni tomaron mucho en cuenta este marco; otros lo estudiaron al pie de la letra. Cada intérprete-autor tiene su metodología; el proceso de nuestro trabajo es componer desde ahí. Respetando las individualidades, buscando marcos generales. No hay democracias impositivas ni esas jerarquías absurdas que parecen a veces querer hacerse un espacio anacrónico en el desarrollo del trabajo teatral. Estamos investigando. Para que la anarquía sea una realidad posible, hay que ir acercándose y probando, de a poco.

Entonces seamos un poco más extremos. No habrá publicidad tradicional; no se hacen afiches ni comunicados de prensa. Solo *marketing* viral y directo: postales y marcalibros con las fotos de cada actor, para que las invitaciones sean personalizadas, y una campaña de invasión por facebook. La casa la estoy arrendando yo, así que el nivel de riesgo económico no es tan grave. ¿Probemos qué pasa?

4 Si bien desde un principio la idea fue hacerla en tres espacios simultáneos que dialogaran entre sí; mientras se busca la casa y siguiendo la coherencia

ante la no generación de expectativas excesivas, queda manifestado que si el lugar hallado no lo permite, la obra se construirá entonces en diálogo directo con la realidad del espacio.

Cuando aparece el espacio, el material que hemos ido juntando con el equipo, adquiere personalidad. El material vivo y espontáneo encontró un lugar donde vivir.

Yo llevaba escenas escritas.

Ellos las ensayaban, las repetían, se las apropiaban.

Luego les pedía improvisaciones nuevas, extensas, interviniendo el desarrollo de lo sucedido mientras actuaban. Registraba material.

A partir del material nuevamente escribía y así sucesivamente.

Viene el desarrollo de estrategias metodológicas:

- La constitución de matrices de desarrollo dramático, que incluyen algunas escenas ensayadas, espacios libres de improvisación y orientaciones de sucesos. Entradas y salidas y ubicación espacial. A partir de esto se va construyendo el primer molde dramático.
- Estructuración textual en cuadro triple. Se va rellorando un cuadro en donde se van registrando las escenas que ocurren paralelamente en cada lugar.

La idea siempre es no profundizar demasiado en ningún tema; permitirnos esa libertad de enrostrar la nada, desde la nada.



Cristóbal Mc Intosh y María Paz Blanco.



María Paz Blanco, María de los Ángeles Calvo y Natalia Vargas.

Inevitablemente, esta decisión de no dejar que ningún tema adquiriera protagonismo en el discurso, va estableciendo un desenfado y cierta frivolidad desde el acercamiento de los intérpretes a los temas de desarrollo, incluyendo los que tienen que ver con sus vidas, sus dolores y miedos. Se establece entonces una posición abrumadoramente real: esta ironía e insensibilidad con que transitan estos amigos por la vida, es dramáticamente chilena; es un punto de vista de distancia que instala un discurso mayor encima de todas las cosas: al haber trabajado desde la ausencia de expectativas, dejamos instalada por encima de nosotros la idea de la nada. (Esto fue importante de analizar para lo que ha venido sucediendo a futuro).

Muchos dijeron: “Siento que en la obra de ustedes pasan los temas por alto, como que no hablan de nada”.

¿Y acaso la nada no es un tema?

La identificación del público y el reconocimiento de los personajes –“ese era igual a mi hermano”, “ella es igual a la polola de mi primo”, etc.–, sumado a la instauración de la nada como gran tema, se unieron e hicieron lo suyo. La ausencia de profundidad era una realidad; no solo en la obra, sino en la vida. Y como no somos nadie para andar predicando e imponiendo a la gente acerca de cómo y en qué tiene que pensar, entonces lo usamos como recurso para evidenciar a todos la forma en que estamos pensando.

Entonces se instala un tema y se construye la obra; o, visto de otra forma, se construyen tres obras que conviven entre sí: una en el living, otra en el pasillo y otra en la cocina.

Así era PRE: transcurría en tres espacios simultáneos. Donde te tocara sentarte veías una obra completa, que se completaba con las otras dos que coexistían dentro de la casa. El público lo entendió y se entusiasmó. El público acostumbrado al hipervínculo, no podía no meterse a los *links*. El público acostumbrado a la pornografía de la cibernética, donde todo está a la mano y todo tiene la posibilidad de ser visto, quiso repetirse la obra, y venían un día y luego otro, y luego otro, reservando al número único de reservas, las ubicaciones especiales que requerían, elegían con *cover* o sin *cover*, elegían cerveza o

bebida, elegían normal o *light*. El público acostumbrado al *self-service* y a la dinámica experiencia de la rapidez, entendió los códigos, se sintió en internet, pero en vivo. Tal vez no lo dijeron con esas palabras, pero a través de ese suceso experiencial, la forma se transformó en contenido, en contenido real, en vivencia.

Trenzar los tres lugares no resulta fácil en la estructura formal. Hacer calzar las escenas y los pies exactos, hubiera sido el arte majestuoso de un resultado de virtuosismo y perfección europeos. Y lo hicimos, lo construimos, lo ensayamos coreográficamente; hubo ensayos enfocados en el recorrido individual de cada uno de los personajes, estilo *coaching*: el director acompañaba a uno de los personajes durante toda la obra y el recorrido de la casa, con el resto de los actores al servicio de la experiencia.

Pero luego había que airearlo, chilenezarlo, descomprimirlo, hacerlo real: *Chiquillos, necesito que manejen al pie de la letra sus recorridos en la obra, para que los hagan vivos, suéltense, relájense, inventen... estos son los hitos, pero si se les ocurre algo que calce en el momento, inclúyanlo... si se desfasan las escenas es su responsabilidad meterse cuando corresponda o integrar al que viene entrando.*

Algo así debo haberles dicho y empezó el juego verdadero. El espacio de respiro, la vida absoluta. La entretención mayor y la profundidad absoluta estaban en ese estado de alerta, en ese vértigo de lo inesperado, del cambio, de hacer cada función nueva y diferente a la anterior.

Cada intérpete-autor era un material en sí mismo, con su cuerpo, su creatividad autoral, sus capacidades expresivas y su propia vida. Muchas relaciones, conflictos y tensiones, secuencias escénicas y diálogos estaban basados en el día a día, en la asistencia al ensayo, en las empatías naturales, en el contenido de las relaciones reales, en necesidades puestas en escena a partir de expresiones desprendidas de cada quien.

La mezcla de la persona + el *dossier* del eneagrama los hizo construir un avatar de sí mismos. Lo moldeamos juntos, lo funcionalizamos dramáticamente, lo operacionalizamos artísticamente y teníamos “personajes”, al mismo nivel de construcción de avatares tecnológicos, perfiles de *facebook*, *nicknames*, que parecen superficiales y protegidos, pero en cada detalle develan humanidad,

una humanidad mediada, pero sensible, con luces y zonas oscuras, lúgubres. Los psicólogos se dedican a captarlas, los no psicólogos no podemos evitar percibirlos; siempre lo hacemos, siempre captamos algo, nos identificamos, comparamos, relacionamos.

La movilización de sus avatares en este espacio de juego delimitado con áreas flexibles, puso a nueve intérpretes a navegar en un terreno artístico diferente y extraño, pero agradable e interesante.

Estaba la desfachatez del teatro tosco, ese desprecio y bruteza del teatro de calle, o más bien ese aspecto general de calle, de la calle, del espacio público, poco cuidado, sin esteticismos formales, sin pulimientos innecesarios. Un flujo de existencia en bruto.

5 Se irguió entonces la identidad de *PRE*. Ese juego extraño, irresoluto, entre la realidad virtual y el presente concreto. El tránsito entre un mundo construido bajo los patrones y lógica de la ciberrealidad, ocurriendo de una forma grotescamente tangible.

El proceso constante de construcción, de gestión, de publicidad, de armado, de creación, ocurre en este tránsito.

La forma entonces es contenido en todo su esplendor.

No existe esa pretensión desgastada de instalar los “grandes temas” en un discurso artístico emitido desde ese lugar poético y distante del teatro.

En la sociedad espectacular ahogada de simulacros que se interrelacionan, la ficción pierde valor, no hay sorpresas, todo es ficción: las organizaciones, gran cantidad de las relaciones, la moda, las adquisiciones, el mercado, las instituciones educacionales, judiciales, políticas, las familias, las naciones, los destinos turísticos, los dramas humanos y los rescates, las reivindicaciones minoritarias y las acciones solidarias... todo espectáculo, todo *show*, todo ficción, todo avatar, todo representación. Al parecer, o al menos a nuestro parecer, o más bien a mí parecer, para establecer discurso hay que diferenciarse del espectáculo y acercarlo a la realidad; he ahí el valor de la experiencia, del trazo grueso y natural, mucho más honesto que pulir y hacer elegante, herencias ilustradas de las que difícilmente escapamos en nuestra triste his-

toria de colonizados.

PRE se ubica entonces como una tentativa inicial de un trabajo de investigación en torno a los ejes anteriormente planteados:

- Un agotamiento absoluto ante esa “visión de Chile” que lleva estableciendo el teatro hace tanto rato desde una “marginalidad poética” tan ridículamente alabada por la institucionalidad.
- Una necesidad imperiosa por encontrar un lugar político real, lo más libre posible de las imposiciones modernistas y que se centre en una coherencia actitudinal.
- La búsqueda de alternativas más libres de creación y producción que constituyan posibilidades reales de autogestión.

El discurso político se establece en el hecho de facturar y desarrollar un proceso a partir de una lógica artística propia del grupo de trabajo, intentando liberarse de las referencias omnipresentes. No hemos descubierto una nueva América ni constituido el nuevo movimiento político-teatral; no está en las expectativas, tampoco, pero al menos nos ubica en un lugar de coherencia con nuestra visión de mundo y un modo de desarrollar nuestro trabajo. Funciona en términos de autogestión y termina siendo una alternativa real de un proyecto autosuficiente. Y, por sobre todo, avanza un pequeño paso en rebelarse contra la ficción y dejar de cegar a la gente, a través de construcciones poéticas que mantienen a las personas encerradas en el *maya* de los hinduistas, en el mundo platónico, ideologizando y solucionando sus vidas y al mundo a partir de construcciones irreales derivadas de teorías heredadas del extranjero, de modelos copiados a “los que saben”.

Hace rato que los libros, el cine, el teatro y todos esos mecanismos, dejaron de ser ventanas de libertad para el alma, y se transformaron en instrumentos estratégicos para mantener la ceguera de la gente ante la crudeza vital de la experiencia diaria, del dolor y la alegría presentes, del éxtasis de vivir conscientes todos los días.

PRE nunca será la puerta mágica a una conciencia de la realidad. Pero es uno de nuestros primeros pasos en el intento por recuperar la experiencia escénica para nuestras vidas verdaderas. ●

Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta Reescritura y teatro

Luis Ureta L.

Licenciado en Artes, mención actuación, Universidad de Chile. Director Teatral y Director Artístico de la Compañía de Teatro La Puerta, que el año 2010 celebró sus 20 años. Profesor de actuación en Escuela de Teatro UC, Finis Terrae y U. Mayor.

Con la puesta en escena de las obras que han compuesto el proyecto Bicentenario –*Plaga*, *Páramo* y *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, de Coca Duarte, Mauricio Barría y Rolando Jara, respectivamente– la Compañía La Puerta ha profundizado en los procedimientos teatrales que han definido su trabajos escénicos en los últimos años. Decidimos celebrar nuestros 20 años de vida, reescribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos seleccionados (a través de la revisiones efectuadas por el director y los dramaturgos, diseñadores, actores, actrices y productores), 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 el Chile de ayer y hoy.

Esto ha importado en la práctica no solo la puesta en marcha de un gesto político relacionado con la elección de los autores y temáticas abordadas, sino también la incorporación de dimensiones liminales que vinculan en nuestro trabajo de puesta en escena entre aspectos performativos con otros propiamente teatrales. En un contexto amplio, el Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta –el cual ha tenido como eje de acción la reescritura de tres obras dramáticas chilenas del siglo XX– surgió a partir de la necesidad de conectar nuestro quehacer escénico como colectivo teatral, en el contexto



Andrés Velasco, Macarena Silva, Roxana Naranjo y Sergio Piña.



Jorge Antezana, Roxana Naranjo, Cesar Caillet y Macarena Silva.



Roxana Naranjo, Macarena Silva, Rocío González y Jaime Omeñaca.



Sergio Piña, Andrés Velasco y Roxana Naranjo en *Calias, tentativas sobre la belleza* de Rolando Jara.

de la conmemoración de sus 20 años de trabajo escénico interrumpido —el cual, previamente, se venía nutriendo de manera sistemática de materiales dramaturgicos europeos—, con el deseo de explorar en dramaturgias generadas en nuestro propio país. Queríamos, con ello, propiciar anclajes con nuestra propia realidad, a partir de la relación directa con nuestro contexto sociocultural. De este modo, los múltiples desplazamientos que habían operado en las versiones escénicas de obras como *Heidi Hoh ya no trabaja aquí* de René Pollesch (2003), *Electronic City* de Falk Richter (2004) o *Palabras y Cuerpos* de Martin Heckmanns (2008), entre otros trabajos escénicos, dejaban de ser necesarios en las obras que componían el proyecto, al compartir dramaturgos y equipo de montaje un imaginario común. De esta manera, nos interesaba que esta nueva conexión fortaleciera nuestro deseo de establecer nítidas señales de contacto, desde una perspectiva programática, entre una agrupación teatral contemporánea y su tradición teatral/escritural.

En este contexto, la noción de reescritura ha cumplido en nuestro proyecto una doble función. Por un lado, su implementación ha sido capaz de operar como un puente que nos ha vinculado de manera dinámica con parte de las voces de la dramaturgia chilena contemporánea (Duarte, Barría y Jara, de acuerdo con el orden cronológico de los estrenos realizados) y, a su vez, con nuestro acervo histórico, al hacer dialogar los nuevos

textos de estos autores con las obras y autores que les sirvieron de fuente de inspiración; ya sea reelaborando temas, estructuras o procedimientos escénicos extraídos de las obras originales, como en su aplicabilidad en el ejercicio de su posterior puesta en escena.

Calias: el desplazamiento del margen

El antecedente inmediato a esta vocación se encuentra en la obra que inauguró la última etapa de nuestro trabajo como colectivo¹. Hablamos de la obra *Calias, tentativas sobre la belleza* de Rolando Jara, estrenada en Alemania en el *14th International Schillertage*². Se trataba allí de la búsqueda de nuevos códigos capaces de testimoniar con eficacia la vehiculación expresiva de los nuevos desafíos alojados al interior de esta opción escénica. La obra constituyó una experiencia teatral que instaló en nuestro grupo una nueva perspectiva de trabajo, en tanto dinámica de creación y colaboración artística. Esta surge a partir de esa nueva experiencia escénica, en la que un autor convocado por la compañía escribe consciente de las fortalezas y debilidades de aquellos intérpretes que asumirán posteriormente la concreción escénica del proyecto dramaturgico en ciernes, y desarrolla, sin embargo, su trabajo creativo sin renunciar a sus particulares motivaciones y lineamientos estéticos. Sin duda, este hecho —relevante como procedimiento— trae consigo una serie de consecuencias en las modalidades de trabajo en cada uno de los distintos agentes creadores involucrados en el montaje.

Al Igual que en *Calias*, en el Proyecto Bicentenario de La Puerta se ha apostado por un trabajo de tipo interdisciplinar y por la radicalización en la aplicación del concepto de hibridez estilística. Esta hibridez aparece, en este contexto, como aquella estrategia escénica que tiene lugar en los márgenes, en las orillas de una rama del arte (teatro), donde margen/umbral no implica necesariamente exclusión/discriminación, sino la articulación de nuevas interacciones expresivas. Lo

1. Para más información sobre las etapas de trabajo de la Compañía de Teatro La Puerta, ver: www.teatrolapuerta.cl
2. Para mayor referencia acerca de esta obra, remitirse a reportaje sobre *Calias* en Revista Apuntes N° 130, 2008, pp. 46-53.

anterior supone la asimilación de dos procesos: de la transposición de una unidad teatral (material dramático en el caso de la reescritura, donde la nueva obra dialoga con la obra original, estableciendo puntos de conexión sin perder su autonomía), y de la mezcla de diversos medios de representación (actuación, espacio escénico, soporte audiovisual, etc.). En lo específico, dentro de este segundo aspecto, las proyecciones *on line*, la inclusión de cámaras, las transparencias, el uso de la técnica del Chroma Key (pantalla verde), la relación con distintas formas de la amplificación sonora y su relación con las composiciones musicales especialmente diseñadas para cada una de las obras, entre otros recursos expresivos; todos ellos son síntomas que evidencian las exploraciones desarrolladas.

Antecedentes del concepto de reescritura

En lo referido a ejemplos del quehacer escénico del siglo XX, a nuestro juicio un caso paradigmático lo constituye la *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, en la que los cinco actos de la tragedia clásica aparecen deconstruidos y rearticulados desde una mirada ideológica y metalingüística. En una perspectiva más amplia, es posible detectar similares operaciones en gran parte de la dramaturgia griega, la cual tiene como origen las epopeyas homéricas, o diferentes mitos reelaborados por los dramaturgos en épocas posteriores. Es el caso, también, de parte importante de la producción shakesperiana (*Romeo y Julieta*, basada en un cuento italiano de Mateo Bandello); de la tragicomedia del siglo de oro español (*El Caballero de Olmedo* de Lope, inspirado en una canción popular); también en el teatro del siglo XX (como en la reelaboración del tema del “juicio de Salomón”, en el *Círculo de tiza caucásico* de Brecht), entre otros numerosos ejemplos.

Desde la perspectiva de la puesta en escena –ámbito del teatro que a su vez reescribe en el espacio y el tiempo los materiales suministrados por la obra dramática–, tenemos frescas en la memoria significativas experiencias que han expresado con viva elocuencia la capacidad expresiva y pertinencia del gesto estético/político de la *reescritura*. Todavía resuena en nosotros el recuerdo de

las versiones que el director argentino Daniel Veronese ha puesto en escena en los últimos años, inspirándose en obras clásicas de Chéjov o Ibsen, rebautizándolas con títulos que transmiten sugerentemente el ejercicio ideológico que opera sobre estos textos escritos hace más de 100 años, rearticulados gracias a una nueva mirada que los reactiva y desplaza, incluso, en relación con su sentido original. En esta misma línea, es digna de citar la notable puesta en escena *Endstation Amerika* de Frank Castorf, a partir de la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. En ella, toda posible interpretación psicológica de la obra original queda desplazada a un plano secundario, sustituyendo la clásica interpretación psicológica de los personajes de la obra, por planteamientos políticos y estéticos de profunda vigencia y radical teatralidad.

Reescritura escénica en la Trilogía Bicentenario



Plaga: la originalidad³

En relación a *Plaga*, obra escrita por Coca Duarte a partir de *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking, varios fueron los procedimientos asociados al ejercicio de su posterior puesta en escena. Se trataba de la obra inaugural del proyecto Bicentenario de La Puerta y, por tanto, la problemática artística se encontraba totalmente abierta en cuanto a los mecanismos que el grupo articularía para intentar definir, tanto a nivel teórico como práctico (dramaturgia, actuación, dirección, espacialidad, sonorización,

3. Para mayor referencia acerca de esta obra, remitirse al artículo “*Plaga*: más allá de las termitas” de Coca Duarte, en Revista *Apuntes* N° 131, 2009, pp. 29-35.

multimedia, etc.), lo que entenderíamos posteriormente por reescritura. En este sentido, el trabajo de laboratorio teatral que significó el desarrollo del proyecto, encontró en *Plaga* –originalmente titulada *Ruidos en la oscuridad*– un territorio fértil para la exploración, lo cual se tradujo posteriormente en la definición de múltiples aspectos de interés estético y temático que más tarde seguiríamos refinando en los siguientes ejercicios de reescritura. En *Plaga* se optó, previo acuerdo entre autora y equipo de trabajo, por relevar algunos puntos de contacto entre la nueva obra y el texto original. Entre otros muchos ámbitos de posible descripción, nos referiremos a una particular opción activada en el plano de la dramaturgia.

En *Plaga*, el *dramatis personae* se desmarcó, en términos generales, de la obra original. Sin embargo, en el terreno del círculo compuesto por los personajes femeninos, se conservó parte del núcleo familiar de la obra original de Sieveking (Lina, Llalla, Adela), alterando, eso sí, las circunstancias, edades y características del trío de hermanas. En este mismo ámbito, de manera deliberada, se decidió mantener el nombre original de uno de los personajes del trío aludido. A Violeta (Roxana Naranjo) y Julia (Rocío González) se sumaba Adela (Macarena Silva), personaje homónimo y vinculante entre ambas obras. Esta decisión nos sirvió para problematizar, entre otras cosas, el concepto mismo de reescritura y de originalidad en una obra. En este caso en particular, en relación con el concepto de personaje. Lo anterior se tradujo en acción cuando, por ejemplo, en un pasaje de la puesta en escena, el equipo de actores del montaje se dirigía de manera apelativa, en medio de la acción escénica, a la versión 2.0 de la Adela original (*Mantis*), recordándole que ella era una suerte de cuerpo extraño de la obra actual (*Plaga*), de híbrido teatral algo inasible, en tanto personaje extemporáneo de una obra que existía ya sólo como cita referencial y, actualmente, personaje autoexiliado del hogar familiar en la versión presente. La incorporación de proyecciones parciales del texto de Sieveking y la persistente cita de la frase “mi deber es ser feliz, es mi obligación...” del personaje, robustecían esta operación intertextual, la cual encontró en la peripecia final propuesta por Coca Duarte, un desenlace definitivo, por ahora al menos, para el rol.

Sergio Piña y Jorge Antezana.



Páramo: lo extranjero

Con *Páramo* de Mauricio Barría, reescritura de la obra *Amo y Señor* de Germán Luco-Cruchaga, la compañía aceptó con cierto desconcierto la propuesta textual entregada por del autor, quien propuso realizar una serie de desplazamientos de radical connotación a partir de la interpretación política planteada sobre el texto. En *Páramo*, al igual que en *Plaga*, la obra original tiene presencia dentro de la obra que la reescribe, siendo citada –en consideración al estatus melodramático del texto original– en la teleserie homónima que comentan los personajes de La vieja de la pensión (Roxana Naranjo) y La Chica (María Paz Granjean/Macarena Silva). De esta manera, el *personaje objeto*⁴ Vieja de la pensión comentaba en *Páramo* las acciones y circunstancias del personaje La madre (ella misma en su versión original, en *Amo y Señor*), estableciendo una suerte de comentario magrittiano tan absurdo como inquietante.

En otro ámbito, la figura del extranjero, el otro, contamina toda la dramaturgia contenida en la propuesta. Las esquirlas de esta detonación ideológica afectaron también a varios momentos del trabajo actoral. En *Páramo*, el carnicero Sepúlveda ha devenido en la figura de El Inmigrante que ha llegado a Chile huyendo de algún tipo de guerra fratricida y que, mediante la tendenciosa asistencia del Coyote Progresista –instalado en la lógica del libre mercado representante del Chile moderno– verá zozobrar con violencia la totalidad de sus aspiraciones

4. Denominación otorgada por Mauricio Barría para el rol.

iniciales. Surgió, en este contexto, la posibilidad de incorporar, en la medida en que el montaje lo requería, la idea de interpretar el espacio escénico como un espacio otro. Un lugar en el cual los actores se asumían también como extranjeros, comportando una serie de variables emocionales y conductuales que enriquecerían posteriormente su performance. Ser extranjero de la propia obra que se interpreta, del personaje que se encarna, del texto que se proyecta, del espacio que se habita. Los aportes musicales de Marcello Martínez y las exploraciones multimediales de Cristián Reyes nos ayudaron a reforzar estas nociones. Pero fueron fundamentales para su efectividad escénica la ductilidad y generosidad de los actores del elenco, disponibles a zozobrar expresivamente dentro de la propia experiencia teatral, permitiéndose ser chirriantes, incómodos e inadaptados.



Macarena Silva, Sergio Piña y Rocío González.

Hombre acosado por demonios...: lo que invade

Finalmente, los desplazamientos implementados en la puesta en escena entre obra original y su correspondiente reescritura, aparecen con numerosa profusión en la puesta en escena de nuestro último estreno *Hombre acosado por demonios ante un espejo* de Rolando Jara (reescritura de *Los invasores* de Egon Wolff). En ella (la obra de Jara), la pregunta transversal que recorre la producción *¿Qué es lo que nos invade hoy?*, encuentra variadas respuestas (escénicas y textuales) que testimonian, mediante una serie de procedimientos actorales, espaciales, sonoros y lingüísticos, nuestro interés por relacionarnos con la pregunta y sus posibles concreciones escénicas. Un momento específico del montaje dice relación con una cita escénica referida a una de las primeras cintas del

director austríaco Michael Haneke⁵, procedimiento que opera desde el campo de la transmedialidad, vinculando la obra de Jara y la obra de Wolff con el texto espectacular y una otra dimensión discursiva. En un momento de la acción, cuando se explicita la condición de invasores de los personajes Sombra y La Andrógina en el espacio privado de M, aparece proyectado sobre la plataforma escenográfica de la obra, parte del público que asiste en ese mismo momento a la puesta en escena. De esta manera, a modo de espejo refractario, el espacio es invadido por el público, el cual, a su vez, ha sido invadido por los actores mediante la imposición del uso del dispositivo de un circuito cerrado que los ha trasladado de manera arbitraria desde el ámbito del anonimato de la platea, al espacio protagónico del escenario. El concepto de umbral ha vuelto a ser visitado aquí, de manera escénica y por tanto dramática, generando interpretaciones que fisuran la relación cerrada que supone una puesta en escena dedicada a escenificar un texto (en el sentido de graficarlo). La imagen de una puesta en escena que orada un texto, que evidencia su proceso y su búsqueda y, parafraseando a Handke, que se hace cargo de sus preguntas, es una apuesta artística que continúa entusiasmándonos y provocando en nosotros el emprendimiento de nuevos desafíos artísticos.

Reescritura como síntoma

Nuestra reflexión sobre la reescritura se ha nutrido, por un lado, de la idea borgeana de un *corpus* literario o metatexto (en el caso de la dramaturgia), como también (en el caso de la puesta en escena) de la problematización de las tensiones existentes entre realidad / verdad y simulación / simulacro. Los múltiples desplazamientos derivados de estos dos ejes, son los que nos han movilizado, en parte, en la puesta en marcha del actual proyecto, el cual ha traído consigo múltiples y ricas preguntas al interior de cada proceso creativo y algunas respuestas escénicas que han querido proyectar expresivamente las múltiples demandas que el quehacer del teatro contemporáneo exige de nosotros. ●

5. Se trata de la película *Funny Games* (1997).

Lo insoportable

Sobre el proceso de escritura de *Páramo*

Mauricio Barría Jara

Dramaturgo

El nombre

De acuerdo con el diccionario, un *páramo* se define como un paisaje desértico de altura. Un terreno yermo, raso y desabrigado. Lugar frío y desamparado.

A pesar de que el título surgió una vez acabada la obra, la metáfora que encierra creo que refleja muy bien aquello que pretendía provocar con su escritura, los nombres, a veces, no refieren a las cosas; de alguna manera mágica, los nombres toman el lugar de la cosa, como una especie de memoria sedimentada de un proceso. De esta manera, *Páramo* podría definirse como una obra-paisaje, en el sentido en que lo entiende Gertrude Stein (244-269): un presente de imágenes yuxtapuestas que suceden simultáneamente, como que es una obra que alude a un paisaje: Chile en los ojos de un viajante particular.

¿Y cómo es este Chile que se despliega en esta metáfora?

Un lugar en el que el neoliberalismo no solo se ha arraigado como modo de producción; también y principalmente ha determinado los valores normativos desde los que se rigen nuestros vínculos interpersonales: el individualismo, el pragmatismo y el rendimiento productivo. Sé que con esto no digo nada especialmente nuevo. Sé

que desde hace más de dos décadas la dramaturgia y el teatro, la literatura y la sociología chilenas han insistido en develar esta condición peculiar de nuestro país; más bien, el énfasis, en este caso, estaría en la conclusión que resulta de este diagnóstico que podría designarse como la pérdida de un nosotros, la pérdida de *la posibilidad de comunidad*. Convivimos en un mismo territorio, pero rara vez nos sentimos pertenecientes a un proyecto común, que no sean los que imponen las lógicas relacionales del trabajo o la identificación accidental con un hecho de actualidad espectacularizado mediáticamente. Es evidente que un signo de esta falta de comunidad es el desapego a nuestra memoria. Un ejemplo de ello lo encontramos en el olvido al que hemos sometido a nuestra propia historia teatral, memoria que resurge solo formalmente al momento de obligarnos a celebrar un Bicentenario, una fiesta más bien de corte estatal que cívica. Al respecto, cabría preguntarse: ¿Cuántos montajes hoy se generan a partir de textos chilenos no actuales, cuántos directores asumen como un problema artístico el hacerse cargo del patrimonio dramático chileno? ¿Dónde en nuestro país, excluyendo algunas notables excepciones, se ponen en escena permanentemente obras de nuestro repertorio? Cuántas veces los nuevos escritores dramáticos reclama-

Jorge Antezana y Sergio Piña.



Elio Fugone

mos que no nos llevan a escena, pero ¿cuál fue el último montaje de Armando Moock que estuvo en cartelera? ¿Cuándo fue el último montaje de Acevedo Hernández, de María Asunción Requena (tomando en cuenta que cada uno de ellos ha escrito más de una treintena de textos)? No nos reconocemos en nuestra historia. Esto indica, para mi gusto, un conflicto con nuestra memoria. Aquí comienza el fin de la posibilidad de una comunidad, y no es que la comunidad sea algo determinado que hayamos tenido y luego perdido; la comunidad es precisamente aquello que nunca puede suceder, porque se define como la persistente posibilidad de romper con la inmanencia del individuo (Nancy 45). La comunidad nos instala en la dimensión de las cosas posibles, no de los hechos consumados; y en este sentido, la comunidad interpela al teatro. Nuestra mala memoria denuncia, pues, una situación traumática con nuestra historia, en cuanto comprendemos la historia como algo sucedido, cerrado. Damos por terminada la historia, lo que quiere decir que ya no hay más posibilidades que imaginar.

Así, pues, más allá de lo que algunos puedan pensar, *Páramo*, que es la segunda parte de una trilogía¹, es un modo de hacernos de nuestra memoria: es un homenaje, pero entiéndase bien, no en el sentido de rendir tributo a una obra difunta del pasado, que convocaría a un re-montaje museístico; por el contrario, la auténtica fidelidad con el pasado no es aquella que piensa que el pasado ya pasó, sino aquella que asume el presente de ese pasado. La memoria se construye desde un diálogo con materiales pretéritos, pero siempre desde la situación hermenéutica en la que estamos. ¿De qué otra forma puedo leer los textos de nuestra historia, sino a propósito de los dolores que hoy nos convocan? No podemos arrancarnos de nuestra situación epocal y solo desde este lugar es que nos hacemos cargo de nuestra contemporaneidad.

1. Las otras dos obras que componen el proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta son *Plaga* de Coca Duarte y *Hombre acosado por demonios ante un espejo* de Rolando Jara.

Reescritura como procedimiento

Nos hemos acostumbrado a mencionar nuestra condición neoliberal. Ante nuestros ojos se suceden innumerables planteamientos críticos sobre ella, pero pareciera que nada nos perturba. El triunfo de una determinada ideología no radica en la fuerza de su imposición, sino en su transformación en naturaleza, en su reificación. Entonces la gran pregunta es cómo se puede seguir hablando de esto, y generar su desnaturalización. Cómo es posible producir un instante de conmoción, en el que se interrumpa este proceso de reificación. El arte desde las vanguardias ha resuelto la respuesta a este viejo problema, interrogando los procedimientos de la representación.

Cuando alguien piensa en reescritura lo primero que se le viene a la cabeza es la idea de una versión o adaptación. Tras estas ideas lo que se encuentra es una posición según la cual se conserva la anécdota y los elementos centrales de la intriga, a veces contemporaneizando los rasgos superficiales de la fábula.

Otra posición es aquella que señala que hay reescritura cuando se conserva el espíritu de la obra, es decir, lo que la tradición ha dicho que es y que se juega en el texto, de tal modo que yo puedo reconocer y reconocirme en este nuevo ejemplar. El punto acá es en qué consiste esta expectativa de reconocimiento, hasta qué punto es una expectativa socialmente auténtica, y no solo el producto de una escolarización esquemática, en la que los contenidos se constituyen simplemente en dogmas de prueba de selección universitaria. ¿Cómo sería posible reconocerse auténticamente si desde ya desconocemos experiencialmente nuestra tradición teatral?

Así pues, la idea de reescritura, en mi caso, planteaba un procedimiento de hacerse con los materiales, no en diálogo con una experiencia directa, sino en relación con la condición de museo a la que había sido relegada la obra original. Por supuesto que había que contar con que el público amplio desconocería este original, pues de otro modo, la deconstrucción habría tenido que focalizarse en función de las lecturas anteriores de *Amo y Señor*, de eso que Gadamer (331-353) llama

Sergio Piña



Elio Frugone

Macarena Silva



Elio Frugone

Roxana Naranjo



Elio Frugone

Jorge Antezana



Elio Frugone

la autoridad de la tradición².

Mucho se me cuestionó que la obra borrara radicalmente el texto que servía de base. No sé si el concepto que planteó el proyecto de la Compañía La Puerta fue atinado o no. Lo cierto es que no surgió de una arbitrariedad, sino que fue el producto de varias sesiones de trabajo que tuvimos el conjunto de autores con el director Luis Ureta. Sesiones en las cuales planteamos una definición del procedimiento, que evidentemente no buscaba concluir su problematización. La reescritura es un tipo de operación de intertextualidad, en la cual se extrema el elemento intersticial de la misma. Una reescritura, así entendida, es por de pronto un ejercicio de liminalidad de la autoría, en la cual pueden llegar a disolverse esta en una fusión en la que ya no está disponible ningún original. Para entender el funcionamiento de la reescritura es necesario situarse más en el proceso que la generó que en la obra acabada. Desde este punto de vista, *Páramo* dialogó temática y formalmente con *Amo y Señor*. Temáticamente, porque presentaba el conflicto entre grupos hegemónicos y subalternos de la sociedad: en el caso de la obra de Luco, en la figura de la lucha de clases; en el caso de *Páramo*, en la figura de una lucha intercultural que además está tensada por una lógica económica determinada. En ambas obras la violencia resultante recae sobre el cuerpo y la condición de la mujer, la que en definitiva es representada como botín o trofeo, remedando así el clásico orden patriarcal de la guerra. En ambas, el núcleo hegemónico sufre una descomposición moral, al tiempo que pretende mantener a toda costa su situación dominante. Por otra parte, el grupo dominado no asume un rol victimizante y al disputar su condición con el victimario tiende a reproducir las mismas conductas. Desde el punto de vista formal, lo que intenté poner en tensión fue el formato melodramático desde donde está construida *Amo y Señor*, y con ello las decisiones estructurales que la definen como texto dramático: linealidad

2. La autoridad para Gadamer no es el resultado de una imposición, no es algo que se otorga; la autoridad se adquiere socialmente, por el devenir histórico que conforma la tradición, cuando este devenir está abierto a un ámbito social amplio, y no es el producto exclusivo de un campo inmanente de saberes, como ha sido hasta ahora, que la memoria teatral ha sido mantenida por los centros universitarios, en especial el medio en el que se publica este escrito.

Páramo

Reescritura de la obra *Amo y Señor* de Germán Luco Cruchaga.

Dramaturgia: Mauricio Barría

Director: Luis Ureta

Elenco: Roxana Naranjo, Jorge Antezana, Cesar Caillet, María Paz Grandjean, Sergio Piña, Macarena Silva

Diseño escenografía, iluminación y multimedia: Cristián Reyes

Música: Marcello Martínez

Vestuario: Macarena Ahumada

Producción: Cristián Matta, Macarena Silva

y causalidad en la progresión de la intriga, el conflicto sostenido desde el diálogo, algunos personajes con tintes psicológicos y otros bastante unidimensionales; en fin, un lenguaje en función de la fábula.

Se trató de amplificar lo convencional de estos procedimientos de manera que pareciera que se resquebrajaban ante la mirada del espectador: por ejemplo, conservé una estructura lineal en la trama, pero la sometí a un ejercicio de elipsis, con lo que las transiciones dramáticas se borroneaban y cada escena aparecía abrupta y con una cierta dureza. Construí estructuras dialógicas sin interlocutor con el fin de enfatizar la soledad de los personajes y la falsedad del diálogo, más aun en un país como el nuestro, en donde no se acostumbra a dialogar, no se acostumbra al desacuerdo público. El lenguaje se hace objeto, cuestionando así su función meramente referencial y por momentos se transforma en los propios estados de los personajes. Los personajes, en tanto, conservan un carácter fatal— recordemos que lo propio del melodrama es el determinismo social que parodia la fatalidad trágica (Pavis 286-7)—; es decir, van irremediamente a su propia autodestrucción, y ¿acaso no es la autodestrucción una de las formas que toma el narcisismo que impera en nuestro país? En otros casos nos decidimos en conjunto con el director de trabajar personajes objetos, íconos, recalcando su unidimensionalidad: es el caso de la Madre.

Baste con esos ejemplos, pues no es la idea explicar algo que debe ser leído y espectado de forma autónoma.

Deconstrucción y reescritura

Reescribir es, en definitiva, una operación deconstruccionista, que trata de ubicar y subrayar los intersticios o huecos del texto; lo no-dicho que, como un inconsciente escritural constituye, sin embargo, el alma de una obra. La reverberancia que han construido las frágiles modulaciones de lo "chileno": no nos construimos solamente desde la evidencia de lo factual; también desde los silencios, las omisiones de los autores que nos precedieron; es de esta manera que nuestras escrituras se enlazan en el tiempo histórico.

La escritura de *Páramo* se centró pues en eso que podríamos denominar zonas oscuras del texto, sus opacidades; es decir, aquello que la tradición no puede leer (o no quiere poder leer), pues sería insoportable su reconocimiento.

¿Y cuáles eran esas zonas oscuras?

En primer lugar, me interesó destacar el hecho de que se trataba de una historia familiar. La familia como imagen a escala del cuerpo social, en una época en que los grandes proyectos ideológicos ya no existen, se convierte en el lugar en el que se juega este sistema de relaciones humanas que supone la explotación de los unos (los que poseen identidad afirmativa) sobre los otros (aquellos que postulan a una identidad), que se llama neoliberalismo y cuyo centro de gravedad es por sobre todo el cuerpo. En el cuerpo queda marcada la memoria de los acontecimientos. Las zonas oscuras de *Amo y Señor* me parecieron ser, entonces: la violencia y los cuerpos, más que las clases. Había que exacerbar lo no normativo o no moralizante de la situación. Instalar cuerpos antes que derecho o moral. Esa dimensión desnuda es lo insoportable.

Lo insoportable, en este sentido, se relaciona con ese contenido móvil y difuso que constituye el trauma y que retorna de forma sintomática a través de recursos

metafóricos y metonímicos que la psiquis produce para asegurar su bienestar, para funcionar en la vida. La elaboración sintomática suele ajustarse, de este modo, a la cultura, que acciona como una suerte de placebo desangustiante, con el fin de mantener su integridad. Al trabajar sobre materiales culturales, el arte pretende devolverle el aspecto rudo y salvaje a esa experiencia que le dio origen. No es posible la reelaboración sin evitar la violencia de este segundo encuentro, sin mediar el contacto con la experiencia forcluida, que la estructura síquica ha reprimido. El habérselas con lo traumático implica pues trabajar en la dimensión de esa violencia desnuda a la que apela Walter Benjamín en *Para una crítica de la violencia*, con lo que la memoria recupera la densidad material de una experiencia. Es evidente desde este punto de vista que *Páramo* no es un texto para gustar, sino para hacer doler (Nietzsche decía que "solo se recuerda lo que no deja de doler"), pero el dolor no es algo emocional. El dolor sucede y se "siente" en el cuerpo, en la desazón nerviosa de un cuerpo que vivenciamos como no nuestro, como eso que no logramos hacer nuestro, reintegrarlo al yo de una subjetividad cartesiana. El cuerpo-en-el-dolor es eso que nos abandona en el momento de su máxima presencia. *Páramo* es un texto que no pretende enseñar algo, o hacer sentir emocionalmente, en tanto tal afección sucede en la reclusión protegida de mi interioridad. Bien decía Brecht que el mecanismo de esta interioridad irrupta y moderna se llama identificación, y que la emoción por identificación se parece más a una cierta hipnosis, a un adormecimiento del espectador, en un hedonismo alienante y autorreferente (o narcisista). Si comunidad es pues esa posibilidad de romper con la inmanencia de esa individualidad moderna, el texto de *Páramo* apenas pretendió colocar al espectador en el afuera, en la inhospitalidad de esa doble falta: el cuerpo, la comunidad. ●

Bibliografía

Benjamin, W. *Para una crítica de la violencia*, www.philosophia.cl/Benjamin/Violencia.pdf

Gadamer, Hans-George. *Verdad y Método*. Salamanca: Editorial, 1999. 331-353

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*, Santiago, Lom: 2000.

Pavis, Patrice. "El Melodrama" en *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós: 1998. 286-7

Stein, Gertrude. "Plays" en *Writings 1932-1946*, New York: The Library of America, 1984. 244-269

Consideraciones en torno a *Hombre acosado por demonios ante un espejo*

Rolando Jara

Dramaturgo, Doctor en Literatura, Licenciado en Estética.

Una poética de la (des)aparición

Hombre acosado por demonios ante un espejo presenta la escena como un lugar sacrificial en el que la teatralidad se autoinmola, emergiendo como una apariencia fugitiva, que luego se disuelve, se esfuma, revelándose en su imposibilidad de permanencia.

La obra no pretende construir una pseudorrealidad sobre la escena, sino deconstruir lo real, habitar en su morada fugaz: todo lo que ocurre debe ser comprendido en este ámbito de construcción/deconstrucción simultánea, sincrónica y continua.

Esta *praxis* dramática está vinculada, por cierto, al trabajo conjunto con *La Puerta*, y se ubica al lado de un proyecto anterior –*Calias, tentativas sobre la belleza*– donde también el eje está en el proceso de presentación y disolución de la teatralidad, antes que en la idea de la obra como producto escénico cerrado¹. Ambas propuestas parten de la premisa de un texto fisurado, abierto a la performatividad y a la pregunta por el metalenguaje del teatro.

1. Para mayor referencia acerca de esta obra, remitirse a reportaje sobre *Calias...*, en Revista Apuntes N° 130, 2008, pp. 46-53.



Rocío González y Jaime Omeñaca.

En el caso de *Hombre acosado por demonios...*, el carácter de reescritura de *Los Invasores* de Egon Wolff, marca esta pieza como una obra excepcional, que alude a un *afuera*, transformándola en una experiencia lateral de mi dramaturgia. A pesar de este hecho plausible, me parece entrever en ella, entre otros, tres elementos que considero constantes en mi práctica escritural y que quisiera poner en relieve en esta ocasión: la palabra teatral, la aspiración a la sinestesia y la escritura como construcción de un cuerpo.

Palabra

Adhiero a la presencia del lenguaje sobre la escena, la palabra poética, la palabra-canto que habita el espacio, que danza, que rept. La escritura dramática es una palabra respirada. Grito, susurro, *sprechgesang*.

Esta reescritura de la obra de Wolff ha buscado, entonces, inspirar y exhalar, adquirir una dimensión cinética, diseminar el sentido antes que controlarlo. El verbo, consciente de su precariedad para dar cuenta de la “realidad”, busca abordar espacios semánticos que asume como inestables.

La diferencia entre esta obra y *Los invasores* radica, entonces, no sólo en la visión de la escritura dramática, sino, además, en la concepción misma del lenguaje. Wolff escribe dentro de una confianza en la univocidad del sentido: línea recta, entramado, tesis, secuencia. La reescritura se propone, al contrario, como una experiencia plural de la conciencia, como una invitación al viaje. El texto funciona como una suerte de anamorfosis, en la que autor, director, actores, lectores y público discernen figuras diversas, no siempre coincidentes, a veces descubriendo argumentos y relatos, otras uniendo puntos y descubriendo rostros, siluetas, como si contemplaran un conjunto de nubes errantes.

Si, como lo concibe la visión postdramática, el texto teatral puede ser considerado como *paisaje*, me parece que el destino del dramaturgo es hacerse extraño para sí mismo, construir un universo infinito que luego visita como forastero. La dramaturgia es la desaparición de la figura del autor en el lenguaje.

Sin embargo, la palabra poética no sólo posee esta naturaleza extática. También se erige como una herra-



Sergio Piña y Jaime Omeñaca.

mienta crítica privilegiada, minuciosa, que permite, quizás, oponerse a la veneración de la imagen en el espacio vacío. El lenguaje rompe la objetualización de la teatralidad, su mistificación icónica. El verbo disuelve la complacencia de las imágenes, las revela en su carácter obsolecente, transitorio, obliterado.

En el caso de *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, el tejido verbal cuestiona las formas de representación lingüística de los personajes, que en la tradición ha caricaturizado en términos de clase, género, adscripción al centro o la periferia. Para ello, ha intentado desmontar las oposiciones mentales binarias (burguesía / marginalidad; ricos / pobres), que el canon ha instalado como clichés de la dramaturgia chilena, evadiendo la discusión de las mismas a partir de la reflexión metalingüística, desde *dentro* del teatro y no sólo a través de los temas.

El propio concepto de escritura teatral aparece problematizado a través de una apertura a la aleatoriedad propuesta ya por la estructura de la misma. Este rasgo distintivo se enfatiza desde las primeras líneas. La obra no está escrita para un repertorio de *dramatis personae*, sino para actores, quienes transitan, desde su subjetividad, por la palabra, por bocetos de personajes y líneas argumentales que se insinúan.

Este lenguaje (post)dramático no busca su restitución literal absoluta sobre la escena. Como en los *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono, obra musical que incluye en su partitura versos de Hölderlin que solo deben ser leídos en silencio por los intérpretes y nunca cantados o declamados a los auditores, del mismo modo entiendo, por ejemplo, las didascalias, que se constituyen en

Hombre acosado por demonios ante un espejo

Reescritura de “Los Invasores” de Egon Wolff

Dramaturgia: Rolando Jara

Dirección: Luis Ureta

Elenco: Roxana Naranjo, Macarena Silva,
Sergio Piña, Rocío González,
Jaime Omeñaca

Vestuario: Camilo Saavedra

Diseño escenografía,
iluminación y multimedia: Cristián Reyes

Música: Marcello Martínez



Sergio Piña, Rocío González y Macarena Silva.

un lugar de encuentro entre la textualidad y el actor/actriz, quien debe relacionarse intelectual, emocional y corporalmente con ellas: susurrarlas, negarlas, acogerlas, tacharlas.

La dramaturgia anhela constituirse no en una postura a los actores, sino, como lo proponía Artaud, en poesía en el espacio, en verbo que está en búsqueda de una transposición sensorial, palabra con peso, altura, color, volumen. Verbo contradictorio, escindido. Lenguaje híbrido. Por un lado, alucinación voluntaria, *poiesis*; por otro, escritura en la textualidad, habitada por presencias, por despojos de la cultura: herramienta crítica que no está supeditada a la racionalidad positivista, al dictado del logocentrismo.

Sinestesia

En mi trabajo de escritura he buscado la interacción entre códigos artísticos diversos; intento, quizás, extemporáneo de sinestesia, versión desgarrada de las *correspondencias* de Baudelaire, aspiración fallida de la *obra de arte total* wagneriana, alquimia devastada del verbo.

El texto teatral es una coordenada, una zona en la que convergen los múltiples lenguajes que se desplegarán en el espacio escénico: escritura de la carne, dramaturgia de la luz y el sonido.

Concibo la obra dramática como un texto-partitura. Escribo incorporando procedimientos musicales, indicaciones de orquestación, tempo y dinámica. Obra teatral cercana a la exploración sonora, a la articulación



Rocío González y Macarena Silva.

de un espacio acústico, en el que la música no funciona como una motivación indirecta para el autor (como una inspiración), sino como un vehículo de articulación formal que permite dar un nuevo sentido a los mecanismos teatrales.

Proposición de la estructura dramática como forma musical, que se genera sobre la base de eventos que ocurren en instantes precisos, a partir del tratamiento de los aspectos internos del lenguaje, abordando, por ejemplo, la exploración del personaje como si fuese un instrumento, del que se extreman todas las posibilidades sonoras. Consideración de la energía dramática como desarrollo de temas, series, motivos o células sonoras. Elaboración de los elementos dramáticos como si se tratara de la indagación del espectro sonoro: dramaturgia espectral.

En algunos casos, la obra resultante es abiertamente teatro musical (en el sentido que se le otorga a este término en el ámbito de la música contemporánea). En otros, como en *Costas de hielo*, donde la irrupción de una segunda pareja a la orilla de las aguas opera como una *variación* de la primera, el influjo musical es responsable de la propia estructura dramática de la obra.

Este procedimiento también se presenta en *Hombre...*, donde los temas se desarrollan a través de diversas variaciones. La invasión es la de los intrusos que ingresan al cóctel, pero también la de los demonios en la mente de M, la de las cámaras que espían desde las alturas y la de los actores que son invadidos por los despojos del argumento. A veces, la construcción musical utiliza recursos polifónicos, contiguos a la forma fugada: las

líneas temáticas aparecen multiplicadas, parodiadas, invertidas, como si se tratase del tema de una fuga. Otras veces, los elementos son coordinados dentro del espacio, como si se tratase de los objetos sonoros de la música concreta. Un único material acústico (tomado de la obra de Wolff) motiva la obra como experiencia perceptual del sonido: la resonancia del cristal de la ventana que se quiebra y cuya incidencia en la composición musical llega hasta la puesta en escena.

Este texto-partitura se complementa con el verbo del que hablaba anteriormente, considerado como materia acústico-poética. He buscado, además, una dimensión corporal del texto, su apelación a una kinésfera, al movimiento corporal contenido en la palabra y sonido. Una escritura/proxémica (ya lo he dicho: tentativa siempre fallida), escritura que busca la danza contenida en el cuerpo de la actriz/actor, la danza del lector/espectador, conminación al movimiento.

La totalidad de mi proyecto de escritura aparece unificado por esta tentativa a la sinestesia que impregna la estructura, los procedimientos y la naturaleza misma de la palabra.

En el caso de *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, este deseo está marcado por una ostensible relación con el lenguaje de la plástica, a través de un intertexto de la pintura que surgió de las conversaciones con Luis Ureta: las *Tentaciones de San Antonio*. Este tema, que aparece con innumerables variantes en la historia del arte de occidente se transforma no sólo en una cita de la obra, sino en una presencia procedimental, estructural y hasta física del trabajo, al punto de que gran parte de las secuencias fusionan el mundo de los actores y el argumento con los personajes, situaciones y metalenguaje de la versión del *Tríptico* de Hieronymus Bosch.

Los mismos personajes de la obra aparecen a través de un procedimiento que puede homologarse al trabajo plástico del *sfumato*, surgiendo a partir de contornos imprecisos, configurados a partir de un gesto, gestualidad inconclusa que impregna toda la obra, que se radicaliza en la visión de toda la obra como el instante en que un individuo sucumbe de una crisis cardíaca al observar su rostro ante el espejo. No personajes dibujados nítidamente, sino apariciones, retazos. La pincelada pictórica

de la escritura es el doble de la precariedad de la psiquis a la que aluden.

Alegorías de la carne

La integración de todos estos materiales en la obra equivale a la construcción de un cuerpo. La dramaturgia se transforma en la historia de una carne, de una corporalidad que se construye y se fragmenta en el espacio escénico: la carne de Dionisios despedazado y renacido al mismo tiempo.

Esta presencia de la corporalidad es, para mí, de radical importancia. En obras como *Hombre acosado por demonios*, en *Calias*, *Polen* o *La bilis negra*, la tragedia (o su sombra) se alberga en la sangre, derrapa por el costado, estalla en las sienas. Lo que en *Los invasores*, de Wolff, ocurre en el ámbito histórico, acá sucede en la corriente sanguínea, se introduce en el organismo a modo de droga, herida o pestilencia. Dentro de la carne estalla el placer, la angustia recorre la piel aterida, en la superficie "brota la negra sangre negra". El cuerpo es el lugar de lo (pre/post) dramático, sobre (dentro de él) el placer, el mal, el morir, el gozo. La fugacidad de lo bello.

Pero no se trata de un cuerpo definitivo, sino de uno en perpetua creación. Por ello, desde 1998 todas mis obras están conformadas por fragmentos. Esta segmentación tiene una intención estética. La escritura es la búsqueda de una experiencia plural de ese cuerpo, de un cuerpo parcial, compartido, fisurado. La dramaturgia es la alegoría de una carne, de un organismo que busca su propia existencia en el vacío del espacio escénico.

En *Hombre acosado por demonios* esta alegoría del cuerpo se extrema hasta el paroxismo: la obra teatral es apenas el deseo, una tentativa irrisoria de texto-partitura, híbrido en que verbo poético, música, gesto y plástica convergen en medio de un territorio fracturado. Texto/cuerpo, hibridez de despojos de la cultura, de mujeres sáficas que habitan en la penumbra, texto de opio, de pentotal, de adormidera y luz, de (anti) lenguaje, de (de)construcción, de dramaturgia en llamas, de la música espectral de los cristales, texto con bocas y manos. Dramaturgia que emerge de su propia disolución, palabra que desaparece en la violencia de su propia escritura. ●

Hombre acosado por demonios ante un espejo

de Rolando Jara

5 actores/actrices

1 músic@

Acotaciones leídas/tachadas

FRAGMENTO I

M ante el espejo

ACTOR/ACTRIZ COMO M

El vidrio se quiebra
Los cristales estallan
Brotó la negra sangre negra
¿Me escuchas?
¿M?
¿Puedes oírme?
No
No dejes que entren
No dejes que las corrientes sanguíneas se mezclen
Construye la torre hasta las alturas
Asciende
Escapa del hedor de las bestias
Aléjate de los perros
Clausura todas las puertas
¿Me oyes dentro de mí?
¿Me oyes?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

El vidrio se quiebra
Los cristales estallan
El viento invade las azoteas
¿Otra copa?

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

¿Usted?
¿Por qué me habla?
Usted no debiera dirigirme la palabra
¿Le conozco acaso?
¿Es uno de mis empleados?
¿Podría mostrarme sus credenciales?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Qué importa quién sea?
Estamos celebrando
¿O no?
Bebamos
¿Qué es lo que quiere?

ACTORES/ACTRICES 3 Y 5

Sí, ¿qué es lo que quiere?
Pregúntale qué es lo que va a escanciar ahora
Pregúntale qué es lo que quiere tomar
Pregúntate qué vas a hacerle
¿Vas a pedirle algo?
¿Vas a agredirle?

ACTOR/ACTRIZ 4

Sí
Contempla su rostro en el espejo
Trata de indagar por qué se parece tanto a ti

ACTOR/ ACTRIZ 2 COMO SOMBRA.*Eso da lo mismo*

Yo soy su sombra

Se supone que he llegado a la azotea de su edificio

Estamos al borde de la medianoche

En el espacio secreto

Un aire frío y muerto corta las narices

Los comensales abajo.

Dispuestos uno a uno en sus espacios reservados

Todo está lleno de cristal y metal reluciente

Hay una luz azul que lo inunda todo

Él oficia como sumo sacerdote

Está a punto de inaugurar esta, la última de sus nuevas instalaciones

Su morada definitiva en las alturas

ACTOR/ACTRIZ 3

¿Y no que era su casa?

¿No se supone que él llegaba a su casa?

¿No era que entrabas y pisoteabas a su familia?

¿Que volvía de una cena, conjeturábamos, y mantenía un diálogo autocomplaciente con su mujer?

Mientras el vidrio estallaba...

Y el intruso ingresaba

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

No, no es mi casa

¿A quién le importan las casas?

Todos los días se violentan las moradas

Los hogares se descerrajan y nadie dice nada

Lo que ahora importa son los edificios inmaculados

Hoy nos dedicamos a los grandes negocios

Ese es el punto

Ya no hablamos de sucias monedas

Se trata de impulsos digitales, de usura electrónica

Hablamos de megacorporaciones, de híbridos, de animales, de familias y cruces sanguíneos.

ACTOR/ACTRIZ 5

¡Silencio!

Cállate un instante

No puedes empezar de ese modo

No estás bien así

Cámbiate

Ponte algo elegante

Se supone que eres un sujeto acaudalado

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Me parece que así se entiende perfectamente

Me quedaré como estoy

Simplemente con un pantalón y una camisa

ACTOR/ACTRIZ 5

Una corbata

Por lo menos debería haber una corbata

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M*A nadie le importan las malditas corbatas***ACTOR/ACTRIZ 3***Deberías estar vestido para la ocasión***ACTOR/ACTRIZ 5**

Y los zapatos tendrían que estar pulidos

Pulcramente con resina negra

Una mínima evidencia que dé cuenta de tu sobria elegancia

Está bien

Haz lo que quieras

Continúa

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Continúo

Acérqueme un whisky

Bebamos

Cuénteme

¿Por qué está aquí?

La fiesta es abajo

¿Cómo ha ingresado a este lugar exclusivo?

*Este recinto me pertenece***ACTOR/ACTRIZ 5**

Contéstale

¿Por qué estás aquí?

¿Cómo entraste?

ACTOR/ACTRIZ 3

Dile cualquier cosa

No te compliques

Aunque sea la verdad

Tarde o temprano terminará descubriéndote

ACTOR/ ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Quebré el cristal
 Penetré por una de las ventanas
 Observen mis manos despojadas
 Miren el hilo de sangre
 La abrasión y las ulceraciones
 Contemplan los hematomas

ACTOR/ACTRIZ 3

Sí, pero ¿para qué?
 ¿Para qué entraste?
 ¿A qué viniste?

ACTOR/ACTRIZ 4

¡Oye! Que alguien le diga que no se quede pasmado

ACTOR/ACTRIZ 3

No debes tener vacilaciones
 Intenta recordar
 ¿Cuál es tu nombre?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Esta vez me llamo SOMBRA

ACTOR/ACTRIZ 3

¡Muy bien!

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Excelente
 Un gran whisky
 Aunque estaría mejor sin hielo
 Puedo enviarle una caja a su domicilio, si quiere

ACTOR/ACTRIZ 5

No te quedes ahí
 Brinda con el sujeto

ACTOR/ACTRIZ 4

Todavía puedes irte
 Sin emitir palabra
 Nadie recordará lo sucedido

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Y bien, ¿a qué ha venido?
 ¿Qué hace acá esta noche?

ACTOR/ACTRIZ 3

¿Qué haces acá esta noche?

ACTOR/ACTRIZ 4

¿Qué haces acá esta noche?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Esta noche
 (Creo que) he venido a matarle

FRAGMENTO II**ACTOR/ACTRIZ 5**

No
 Todavía no es hora para la muerte
 Recorramos los pasillos
 Antes que se inicie la ceremonia
 Auscultemos lo que sucede en los rincones
 Contemplemos la penumbra
 Allí
 Vean
 ¿Quién es esa mujer que se esconde en la tiniebla?

ACTOR/ACTRIZ 3

Ella es la esposa
 Una mujer apenas descrita
 Un cadáver escénico que sonrío
 Tiene un nombre de connotación religiosa
 No sabemos si esto se debe a su carácter conservador
 A su beatitud
 A su ingenuidad
 O simplemente es una burla, un motivo de escarnio
 Seguramente habita entre delirios místicos y presencias

La oscuridad que se hunde en la carne**ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA**

Estás ahí, ¿verdad?
 ¿Eres el aire aterido que se clava en mi costado?
 No te tengo miedo
 Ya no: simplemente dime si estás aquí AHORA
 Congélame
 Un resplandor en la tiniebla
 Nada más que eso

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Se siente bien?

¿Madre?

La inauguración comienza en veinte minutos

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿En veinte minutos?

¿Se puede un poco más?...

¿No?

La cajita de metal que está en mi cartera

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

No debería estar sola aquí

¿Ha estado bebiendo?

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Necesito quince minutos, quince minutos,
a solas

ACTOR/ACTRIZ 3

Dejémosla en la oscuridad

Su historia no le importa a nadie

Es simplemente un ser perdido

Que habita en la negrura

En el miedo animal

Como si literalmente *se hundiera en un lago de hielo*

FRAGMENTO III**ACTOR/ACTRIZ 1**

Volvamos al estreno de la torre

En medio de esta cena de este elegido

¿Qué es lo que invade esta vez?

¿QUIÉNES SON LOS QUE INVADEN?

ACTOR/ACTRIZ 5

... los mismos de siempre

Los que viven debajo de los puentes... Los que...

ACTOR/ACTRIZ 4

No

No

Eso fue antes en los noséqué

La situación es otra ahora. La respuesta es distinta

¿QUIÉNES SON LOS QUE INVADEN AHORA?

¿Qué es lo que invade esta vez?

ACTOR/ACTRIZ 3

¿Ahora?

Ahora ni siquiera sabemos quiénes son ellos y quiénes
somos nosotros....

Ahora que nada tiene rostro

ACTOR/ACTRIZ 5

Ahora que los que piensan están secuestrados
impartiendo clases en oscuras aulas universitarias

Se han quedado mudos,

domesticados

ACTOR/ACTRIZ 4

¿Y nosotros?

Ahora todos miramos los fantasmas en la pantalla

ACTOR/ACTRIZ 5

Entonces ¿quién?

¿Quiénes son los que ingresan furtivamente a interrumpir
la ceremonia?

¿Quiénes se atreverían a hacerlo HOY?

¿Quiénes podrían irrumpir?

¿Quiénes son los que invaden, AHORA?

ACTOR/ACTRIZ 3 a los actores

¿Ellos?

¿Los no invitados?

¿Los que reptan en la sombra?

Los que duermen en oscuros apartamentos

con una aguda contricción en el pecho

Toman una dosis de alprazolam y

dicen: "no es nada"

Pero, en realidad, no saben qué sucederá mañana

Qué comerán

Dónde conseguir trabajo

¿Va a acabarse el mundo en la madrugada?

Se preguntan

¿Por qué no arrojar desde las alturas,

desde las alturas vedadas que pertenecen a los poderosos?

ACTOR/ACTRIZ 5

¿Está hablando de los indigentes?

ACTOR/ACTRIZ 3

Eso es muy básico,
no es tan sencillo
Míralos
Allá abajo
Esos que se aprestan a traspasar los dinteles
Parecen bien vestidos
Profesionales, oficinistas, estudiantes universitarios
Esos que caminan en lo oscuro son los que asedian

ACTOR/ACTRIZ 4

Tienes razón
¿Y TÚ?
TÚ ERES UNO DE ELLOS
¿Vas a decirnos quién eres?
¿Puedes recordar?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

No lo sé

ACTOR/ACTRIZ 3

Deberías saber quién eres
Ahora
En este momento de la ficción

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Te digo que no lo sé

ACTOR/ACTRIZ 5

Inténtalo tú
Dale una versión

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Vivo en un departamento lleno de cajas
Cajones de cartón
En un piso lleno de polvo y escoria
A veces tengo hambre
Pero nadie lo nota
Vivo en un departamento lleno de cajas
Cajones de cartón
En un piso lleno de polvo y escoria
En el centro
Voy al gimnasio
Me aplico crema autobronceante
¿Qué tal?
¿Les parece?

Me visto pulcramente

Con traje formal,
como de oficina,
gel sobre el cabello
De verdad conservo las apariencias
Miro mi mueca en el espejo
En las noches voy a los pubs y me embriago
Me veo bien
Aunque a veces tengo hambre
Pero nadie lo nota
Paso a un turgurio
Y pido un trozo de pan con una rebanada del más abyecto cerdo
Asciendo un par de pisos
Y lo devoro entre las sábanas sucias y las palabras estúpidas que un zombie repite desde la pantalla televisiva al aire maloliente

ACTOR/ACTRIZ 1

Sí. Ese es el personaje.
Ese es el que eres.

FRAGMENTO IV**ACTOR/ACTRIZ 4**

Sí
Pero hemos olvidado un detalle
No un detalle
Algo esencial
Cuando tu personaje –Sombra– entra a sacudir la conciencia anestesiada de M
No lo hace solo
Lo hace junto a una mujer
Una andrógina que ingresa ataviada con vestimenta imprecisa
Con "...una rosa de raso encarnado en el pelo desgredado"
Se cubre con un enorme vestón de hombre deshilachado"
Tiembla
Dice que hace frío
Tirita o finge que está aterida

No lo sabemos
Se acurruca a su lado

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Afuera está lleno de sujetos que quieren colarse a la fiesta

Son atraídos por los alcoholes caros como mariposas a la luz

¿Me convidas un trago?

Algo que caliente mi epidermis

Gracias, bonita

Qué frío

Detesto tener frío

Debe ser la conjunción de las estrellas

¿Podrías llenar otro poco mi copa?

Sí, así está perfecto

¿Quieres elegir una carta?

¿Esta?

Unos chacales aúllan a la luna....

En la lejanía dos torres solitarias

Bajo las aguas, un cangrejo alza sus tenazas al azul de la noche

No

No te vayas

Cuéntame

¿De qué diablos se trata este cóctel?

¿Podrías decírmelo?

¿Empresas M?

¿Del señor M?

¡Qué fantástico!

¿Sabes?

A mí me gustan todos los cócteles y todos los señores M

Dale un beso al señor M por mí

LA MÚSICA ESTALLA

LOS PERSONAJES SE REUNEN EN EL CÓCTEL

Todos convergen como en un tablero de ajedrez

Alguien sirve las copas, los rojos cálices de la noche.

FRAGMENTO V

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Aquí

En las alturas

Donde nadie puede tocarme

Aquí

Contemple

Observe la inmensidad

La luna está roja

Como si le hubiesen rebanado el costado con una navaja

Siéntala

Está respirando

Contemple los cráteres

¿Quiénes viven allí?

Los muertos

Los muertos de arriba contemplan a los muertos de abajo

¿No le parece?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

No miro hacia el cielo

Atisbo a lo oscuro

Hacia el callejón

Ahí

Esa calleja donde terminan los tugurios

¿Consigue verlo?

Tras el neón violáceo

Allí es donde vivo

En la negrura de la calle

Descienda

Húndase

Míreme

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Si quisiera lo vería

Pero no me acomoda mirar hacia abajo

Para eso tengo mis cámaras

Nunca le miraré directamente

Simplemente revisaré las cintas

Y allí aparecerá el reflejo, el fantasma de su apartamento barato

Celosías chinas rotas, traspasadas por la luz de una bujía macilenta

Usted estará viendo el televisor y comiendo un pan mustio

Lo sé

Y su cabeza estará a punto de estallar
 Su rostro se verá pálido
 Insomne
 Como un caminante sobre los puentes levadizos de la
 muerte
 Su cuerpo
 poseído por un dolor agudo en el esófago mientras su
 carne está palpitando
 Sus sienes estallan
 Y está pensando en hacerlo
 Está pensando que este es el último instante que aceptará
 esta ominosa vida
 ¿Verdad?
 ¿Verdad?

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Querido, deja de hablar necedades
 Vas a ahuyentar a todo el mundo

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Miren quiénes están aquí
 Mi excelentísima esposa
 Y mi adorada hija...
 Les presento a este señor cuyo nombre desconozco...
 Por favor,
 salúdenle...

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Buenas noches

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Es un gusto conocerle.

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Adoro las palabras de buena crianza
 Todas estúpidas
 Me encanta como todos se saludan y se besan el culo

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Qué haces caminando por el borde?
 Apártate
 Alguien que le diga a los guardias que vengan

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Hola, señorita
 Miren,

allá abajo
 ya se están colando algunos
 ¡¡¡Heyyyy!!!

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Haz algo

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Esa mujer se va a caer

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Baja de ahí

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Llamen a los hombres de seguridad

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Oiga,
 ¿mujer?
 No se lance todavía
 Va a perderse la obra de teatro

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

No digas estupideces
 Sujétala

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Aproveche
Profitez
 Haga como su amigo
 Porque son amigos, ¿verdad?
 Todos los de su ralea son amigos
 ¿O me equivoco?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¿Quieren caviar allá abajo?
 ¡Aquí tienen!

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Esta noche puede comer y beber gratis

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Basta, papá

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

No se lance
 A nadie le importa

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Amor?
¿Le sirve?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¿Dónde hay más alcohol?
Mi copa está vacía

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Déjala en paz
Ya se ha tranquilizado
No tiene la intención de tirarse
Sólo divaga

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿Quiere que le cuente algo, señorita?
Mi hija
¿La ve?
Una vez tuvo un accidente en la playa

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Mamá,
no empieces con esa historia

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

No me digas qué debo hacer
Tropezó
Golpeó sus fauces contra las rocas
Toda manchada de sangre
En el rostro la horrible hendidura
Una enorme cicatriz desde la mejilla a la comisura de los labios
¿Sabe lo que hicimos?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Compramos aceite humano
¿Lo conocen?
Aceite de muerto

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Es el mejor para borrar las cicatrices
Véala usted ahora
Mire su rostro
Hermosa
¿Verdad?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Sí
Ella es muy guapa
¿Alguien podría llenar mi copa?
¿Quieres llenarla tú, bonita?

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Por supuesto
Lo haré ahora mismo, pero bájate

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

No lo hagas
Está ebria
Va a estropear la fiesta

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Cállese, mami

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Baje de una vez por todas de ahí
Me está cansando

.....

¿Sabe lo que es usted para nosotros?
Una gota de aceite de muerto
Todos ustedes
Si se tira,
estrujaré su carne caliente y borraré todas mis heridas

FRAGMENTO VI**ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA**

Padre
Está bebiendo demasiado
Mírate

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Dónde has estado?

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Le digo que deje de beber
Además come demasiado
¿Ha tomado sus medicamentos?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Te pregunto dónde has estado

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Aquí
Estaba con mamá en...

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Dónde has estado?
¿Adónde vas por las noches?
No te he visto durante toda la semana

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Le dije a mi madre que estaría con una amiga

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Con una amiga
¿Y qué diablos haces con tus amigas?
¿Se acuestan con universitarios borrachos?
¿Con malditos vendedores de tarjetas de crédito?

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Qué le sucede?
Está pálido
Hábleme
No, no hemos estado con hombres

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Y qué hacen?
¿Con tus amigas?
¿Intercambian su ropa interior?
¿Se acarician las piernas bajo las sábanas?

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Nada
Vemos películas
Padre,
está hablando necedades

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Está bien
No me incumbe
Váyase de aquí
Quiero estar solo
Y aproveche de decirle a los ineptos que contraté
que envíen más whisky

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Le digo que deje de comer y beber
Su corazón no está bien

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

No lo puedo evitar
Comemos porque somos depredadores
¿Lo sabías?
Y no podemos detenernos
¿Sabes cuántos animales muertos hay en esta mesa?
¿Cuántos cerdos, vacas?
¿Quieres contarlos?

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Deje de hablar así
Es repugnante.
Me voy
Le traeré su dosis de metropolol

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Todos depredadores, hija
Esos imbéciles que están arruinando mi fiesta
Y esa maldita SOMBRA que me sigue a todos lados
También quieren depredarnos
Ya veremos
De eso se trata este juego
De quien pone su pie sobre el otro y termina sirviéndolo
sobre esta mesa

FRAGMENTO VII**ACTOR/ACTRIZ 5**

¿Qué está pasando con M?
¿Quién es?
¿Cuál es su historia?
¿Cómo llegó hasta aquí?

ACTOR/ACTRIZ 4

Sí, a mí también me gustaría saberlo
Sus manos tiemblan y su rostro se desfigura de hastío

ACTOR/ACTRIZ 3

Los no invitados ya invaden sus dependencias
Están empezando a colarse por las puertas

ACTOR/ACTRIZ 4

¿Alguien puede decirme algo que me ayude a entenderlo?

ACTOR/ACTRIZ 5

Sí,
dinos

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Conduzco mi automóvil por el borde de la noche
Me desvíó de la ruta predecible
Ingreso en oscuras calles de los suburbios
Es el invierno
Llueve copiosamente
La calle está anegada de agua parda
Agua sucia que corre como una resina espesa por las arterias
Veo un tipo de impermeable amarillo cruzar las calles en un triciclo de metal
En la plataforma lleva un par de ancianas que, por un par de monedas evitan hundir sus zapatos en la corriente
Lentamente mi coche comienza a anudarse con la suciedad de las vías
Miento. No es suciedad. Es *mugre*
La más abyecta inmundicia
La excrecencia de la pobreza
Me detengo un instante
Asomo la cabeza para buscar un expendio, un quiosco en el que pueda comprar cigarrillos
Desde un oscuro recodo alguien señala mi nombre

ACTOR/ACTRIZ 4

¿M?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Y luego balbucea un par de palabras que apenas entiendo...

ACTOR/ACTRIZ 3

¿Usted por acá?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Esbozo una mueca que intenta ser una sonrisa
O un saludo

ACTOR/ACTRIZ 4

¿Te acuerdas de mí?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Es verdad

Esa pocilga que aparece frente a mis ojos fue mi casa

ACTOR/ACTRIZ 5

Miren quién se ha dignado venir a vernos

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Detengo el automóvil y lloro

ACTOR/ACTRIZ 5

¿M?

ACTOR/ACTRIZ 3

¡Oye!

ACTOR/ACTRIZ 4

¡Mírame!

ACTOR/ACTRIZ 3

¡Cabrón, MÍRAME!

FRAGMENTO VIII**ACTOR/ACTRIZ 3**

Pero nada de eso es real
Todo es basura
M nunca perteneció a la plebe
Ese miserable nunca ha visto la pobreza
No la ha sentido jamás
Ese es su real problema
Es un ciego suspendido sobre el abismo
Y ustedes quieren mostrarlo como un mártir

ACTOR/ACTRIZ 4

Tampoco ha sido así
Recuerda cómo llegó a tener ese estatus
Dicen que lo hizo estafando a su propio socio
Ahora solo quiere mantener todo aquello en el olvido
Quiere mantenerse lejos de todo lo que le recuerde su nacimiento

ACTOR/ACTRIZ 5

Está muerto de miedo
Pareciera ser su conciencia
M es Edipo
Tiene miedo de alguien que es él mismo
Ríe por un ojo y por el otro llora

¿Se puede hacer esto en la escena?
 ¿Podéis mostrar un organismo cortado en dos, palpitando?

FRAGMENTO IX

Informe sobre ratas

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Saben lo que es la vivisección?
Vivus, sectionis
 Cortar a alguien que está vivo
 Eso es lo que hacen los dioses con nosotros
 y nosotros con ustedes
 A ver.....USTED Y YO SOMOS RATAS
 EN ESO CONSISTE TODO
 ¿Me entiende?
 Usted una rata parda, una *Rattus norvegicus* del limo
 Yo, una rata blanca reluciente
 En nuestras cabezas electrodos
 Ese es el experimento
 ¿Hasta dónde resiste usted con su hambre y su miseria?
 ¿Cuántos golpes eléctricos puede soportar?
 ¿Cuantos días de humillación y de llagas en la carne?
 ¿Y yo?
 Moriré de tanto meter exquisiteces por mi boca
 ¿Y polvo blanco en mis narices?
 ¿Moriré de una sobredosis de bienestar, de hartazgo, de desidia?
 ¿Moriré de engullirme la comida de un millón de raquíuticos africanos?
 En eso consiste el juego de los dioses
 En observar los que sucede con las ratas
 ¿Qué pasa si las ratas se montan como perros?
 ¿Qué pasa con un holocausto de ratas?

ACTOR/ACTRIZ 3

Dile que no sabes

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Qué sucede con las ratas si cambiamos sus condiciones de vida?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¡No sé!

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Esa es la pregunta

Eso es lo que hacen los dioses con nosotros

Y NOSOTROS CON USTEDES

Les lanzamos la pobreza como una herida en medio de la cabeza

Y los hacemos caminar, medios muertos por oscuras oficinas

Pensando que mañana todo será mejor. ¿Podría usted decirme ahora si esta muerto o vivo?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¡No sé!

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¡¡¡Dímelo!!!

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¡No sé!

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¡¡¡DÍMELO!!!

ACTOR/ACTRIZ 3

Ya te dijo que no sabe

Déjalo en paz.

No lo sabe

FRAGMENTO X

ACTOR/ACTRIZ 5

¿¿¿Qué pasaría si en este momento estuviéramos en el primer piso de la torre???

ACTOR/ACTRIZ 4

En la planta baja ya se congregan cientos de individuos

Parecen estar simplemente en vela

Si me concentro, logro verlos

Insomnes, noctámbulos, vagos

Con rostros fantasmales y alegres

Merodean

Ellos llevan vestón y corbata
Y ellas, vestidos de fiesta

ACTOR/ACTRIZ 5

¿M?
Deberías llamar a las fuerzas policiales
Es lo que yo haría si fuese tú en esta historia

ACTOR/ACTRIZ 4

Hazlo antes de que sea tarde
Siempre lo supe
La vida es demasiado predecible

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Hacia un televisor o al aire

Sí, sí
¿Aló?
Soy yo
Sí
Estoy en el edificio K
Llaman a los guardias
Que cierren las puertas, abajo
Que nadie más ingrese
¿Me entienden?
¿Cómo no han visto las cámaras?

ACTOR/ACTRIZ 5

Eso no basta
Llama a la policía

ACTOR/ACTRIZ 4

Sí
Eso es lo más lógico de acuerdo con el argumento
Llama a tus amigos de la prensa

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Alguien que me comunique con el director del noticiario
Díganle que es de parte mía
¿Y ustedes?
También son como ellos
¿Cómo entraron?
¿Qué diablos quieren?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Nada
Pasar el rato

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Tomarnos un par de copas

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

A mí también me gustaría tomarme una siesta

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Y los de abajo?
¿Quiénes son?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

No lo sabemos

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

No tenemos la más mínima idea

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

A mí me pareció ver una prima mía, pero no estoy segura

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Aló?
Sí. Soy yo
¿Cómo que qué pasa?
Una horda de estúpidos quiere saquear mi edificio nuevo
Trae a tus malditos camarógrafos
Que lleguen junto con la policía
No. Todavía no han hecho nada
Quebraron vidrios y están...
¿Aló?
Échenlos de aquí lo más rápido posible
¿Aló?
¿Aló?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¿Quiere que le preste mi celular?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Ustedes salgan de aquí

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Está diciendo que nos vayamos?
Porque no vamos a hacerlo

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Tendrá que arrojarnos

con sus propias manos
azotea abajo

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Bueno, quédense un par de horas
Pero deben entregar su identificación

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Lo lamento, pero he extraviado mi identificación

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Yo nunca la saqué
No me gusta tomarme fotografías

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Lo dejaré pasar por esta vez
Debo solucionar otros asuntos
Mi asesor de seguridad me dice que pueden permanecer
Pero deben colocarse los brazaletes
¿Aquí están?
Sí. Estos son

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Me encanta
Es hermoso

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Cómo se te ocurre ponértelo

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

No es nada
Es simplemente un sistema de posicionamiento
¿Lo ven?
¡Uy, qué lindo!

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Sí, se mueven
Aquella luz diminuta en la pantalla lo indica
Usted azul. Ella rosa

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¡Uy, qué bonito!

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Si ustedes se acercan demasiado a nosotros
se encenderá una luz violeta
Y seguridad tendrá que detenerles

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¿Y si lo matamos?
¿De qué color será la luz?
¿Roja o negra?

FRAGMENTO XI

M habla con la Sombra, los Invitados y los Demonios

La música de los metales

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

De todos mis negocios
prefiero este
El que hacemos aquí
MI OPUS MAGNUM
En esta torre manejamos los asuntos delicados
¿Lo ve?
Este es nuestro laberinto
Suban la música
¡¡¡No la oigo nada, imbéciles!!!
No, no es que hagamos las operaciones
aquí mismo
Acá se diseña y supervisa el proceso mediante *softwares*
y análisis estadísticos
¿Ustedes?
¿Por qué me miran?
¿Por qué se esconden allá atrás?
Nadie les ha invitado a esta conversación
¿Sí?
A ustedes dos les hablo
Vengan y díganlo en mi cara
¿Por qué se ocultan en la sombra?
Discúlpeme
Son esos sujetos
Esos malditos demonios
¿Los ve?
Allá, detrás del espejo
No me dejan un instante en paz
¿En qué estábamos?
¡Que suban la música, dije!
Supervisamos dos tipos de procesos: los químicos y los
financieros

Por eso esta sede es tan importante
 La hemos diseñado para que nada pueda abatirla
 Fíjese
 Hemos puesto un simbólico par de columnas que refuerza
 toda la estructura
 Es tan alta y sus cimientos son tan profundos
 que usted podría pasarse toda la vida intentando subir
 o bajar
 Seguro que no entiende nada de esto
 Da lo mismo
 Usted no comprende nada
 ¿Qué hace ahí parado?
 Embriáguese conmigo
 Y ustedes, ¿qué me miran?
 ¿Qué ven en mí?
 ¡Embriáguese también, imbéciles!
 ¿No me han escuchado?
 ¿Qué quieren?
 ¿Tomar agua depurada?
 ¿Beberse el agua de la llave?
 ¡Embriáguese, imbéciles!
 Tomen alcoholes feroces

Lanza la copa hacia los demonios que habitan la sombra

FRAGMENTO XII

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Lo que invade
 Lo que traspasa el límite
 ya está acá
 adentro
 Es tarde
 De todos modos llegarán hasta aquí
 Tú lo sabías
 Siempre lo supiste
 ¿Estás allí?
 Escondido detrás del cortinaje
 Dime
 ¿Quiénes son los que vienen?
 ¿Aquellos a quienes hemos abusado vivos
 o a los que hemos violado *post mortem*?

Son los vivos, que buscan justicia
 ¿O los muertos que quieren recuperar su carne?
 ¿Son acaso los demonios que tentaron al eremita en el
 desierto?
 Dímelo
 Deberías saberlo
 Todo esto es tu culpa
 ¿Vas a quedarte en silencio?
 A ti no te importa
 Aquí están
 Yo los siento
 Siento los muertos en la suavidad de mi rostro
 SIENTO LA MUERTE DESLIZARSE EN MI SIENES
 HERIR MI COSTADO
 DERRAPAR EN MI EPIDERMIS
 Haz algo
 Están por todas partes
 Corren por los pasillos
 Suben por las entrañas de los ascensores
 Ordena que suspendan todos los servicios
 Rompieron los ventanales
 Manchan con sus pies enlodados las alfombras de las
 escalas
 Acarician las paredes con sus manos obscenas
 No puedo dejar de mirarles
 Es la seducción de lo horrible
 Hay que permanecer estáticos
 Resistir
 Hay que dejarse violentar
 Como el Santo
 Es tarde
 Ya comenzó
 Todo sucederá esta noche
 ¿Oyes?
 ¿Oyes sus garras clavarse en las espaldas de los dur-
 mientes?

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Basta, mujer, estás delirando
 Deja de mirar las cámaras, ¿quieres?
 No hay nada allí

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Todo esto pasa por tu culpa

¿Lo sabías?

Sabes que no eres inocente

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Y usted, ¿de qué se ríe?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Tendría que permanecer inmutable?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Sabía algo de esto?

¿Los conoce?

¿A esas bestias?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Todo ha sido una conjunción

Como la de los astros

O de las aves migratorias

¿Lo entiende?

Somos atraídos por un impulso atávico

Nos movilizamos hacia el lugar propicio

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Como las ratas

Sí

¿Me entendería si le hablo de ratas?

Estamos poseídos de la rabia de las ratas

Esa ira nos trae aquí

Sin que lo sepamos

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Ellos no se irán

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿Y no hay nada que podamos hacer?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Saltar

Quizás deberían saltar...

Así ellos desistirían

Escuchen

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Qué es lo que quieren?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Ellos?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Quiénes son?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Ellos?

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿M?

¿Dónde está nuestra hija?

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¡Tercer piso!

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¡Cuarto piso!

FRAGMENTO XIII

Misa negra

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Ahora está servida la mesa, rebosante, atestada

La esposa, como una sacerdotisa, pareciera ofrecer la comunión a los viandantes

Caviar, hiel, gajos de uvas negras y carne agridulce

Una armonía extraña, como una música de insectos eléctricos se arrastra por las paredes

Hay entre los asistentes semblantes indefinidos, facciones animales, rostros pálidos

Abajo: gritos

Un pájaro perdido grazna

En las avenidas el agua desvaría por los recodos del asfalto

Sí

Eso es lo que ocurre en este momento exacto

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿Qué le pasó a tus manos?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Mis manos?

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Sí

Míralas

Están heridas

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Debe ser la degustación

Mire estas zarzas

Y estas como sierpes

¿Se llaman así?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Por supuesto que no

¿Alguien tiene un pañuelo?

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Veo que ustedes se han hecho amigas

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Debe ser usted

Con usted se junta en las noches y se acarician las piernas

¿Verdad?

Es lo único que faltaba

Esta ceremonia de mierda...

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Sólo me está ayudando con el vestido y el peinado

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Qué es usted?

¿Qué hace vestida de ese modo?

¿Podría decirme que tiene ahí abajo?

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Basta

No seas mal educado

Tápate, esos dedos se ven horribles

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿No te gustan?

¿Y tú?

¿Y por qué no les enseñas a nuestros amigos tus espaldas?

¿Y los muslos?

Sí

Levántate las enaguas

Muéstrales lo que hacen los cilicios

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Déjame

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

.....

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Qué le pasa, papá?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Nada

Sólo una pequeña taquicardia

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿Seguro que está bien?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Sí

Deja que me recueste a tu lado

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

No arruine la fiesta

Seguramente está nervioso por esos tipos de abajo

No hay que preocuparse por ellos....

Podría ser peor

Ahora yo voy a contarle una historia

Hay una película

¿La ha visto?

Unos sujetos entran a una casa burguesa a pedir exactamente cuatro huevos

Y terminan cargándose a toda la familia

Hasta a los hijos pequeños

¿La conoce?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

No

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

No es el tipo de película que yo vería...

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Está segura?

Dos sujetos

Vestidos de blanco

Casi idénticos

Perturbadoramente inseparables

Como siameses

De pantalones cortos y guantes

Amables

Como gente delicada
 No marginales
 Eso es lo extraño
 Estos individuos *bien*
 Ingresan subrepticamente a esta mansión veraniega y terminan tomándose con brutalidad cada centímetro de la casa
 ¿No la recuerda?

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

No la he visto

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Debería verla
 Especialmente aquella imagen
 Cómo revientan al crío de un escopetazo
 La pared salpicada de sangre
 La joven madre semidesnuda
 Atada de pies y manos
 La carne deseable, hermosa, que ellos han querido contemplar
 El blanco rostro fatigado, hematomas y ojeras
 En el televisor una imagen insensata
 Una carrera de automóviles ebrios
 Que se asoman tras la pantalla también ensangrentada
 La inútil luz dorada de una lámpara de mesa
 Que ilumina las sombras mortuorias
 Ya no se escucha la música de Händel
 Sólo aullidos de perros brutales
 El padre, con una pierna rota, gime como un animal herido en la sombra,
 aúlla por el que ya no vive
 El cadáver del infante en un rincón, como una carroña, como escoria, como un objeto inerte que decora la ruina
 Alguien, no recuerdo quien, le cubre ceremonialmente con una sábana
 No hay razón alguna para esta violencia
 No hay ninguna respuesta, solo versiones
 Solo palabras vacías ante la carne flagelada
 Un segundo
 Las imágenes se me confunden
 Hay un instante muerto, creo
 Entonces

La pareja intenta una huida o, quizás, una llamada telefónica. No lo sé
 Pero es tarde. Nadie vendrá a salvarles
 Porque ellos están allí otra vez
 Porque nunca se han ido
 Entonces ultiman al marido de un escopetazo
 Y a ella la suben a la barca de la muerte y la hunden en el agua negra
 Después, desaparecen
 Y entonces la hermosa casita de veraneo se transforma en un tanatorio,
 en un osario
 En la huesa...

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

Eso es repugnante

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Ustedes no entienden de arte
 Coma....
 Usted es un depredador, ¿verdad?
 Vamos, engulla esto...
 Estamos celebrando

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¡No me apetece nada más!

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Sólo un trago más

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¡Déjenlo en paz!
 ¡Su corazón está mal!

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Está bien, mami
 Y usted, M..., relájese
 Hagamos un juego
 Saque tres cartas
 Bien

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Un ángel andrógino que mezcla las copas
 Un hombre que despierta en la noche aguzado por nueve espadas
 Y una torre herida por el rayo

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¿Qué significa?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

No lo sé

Estas cartas pertenecieron a mi madre

Nunca aprendí a leerlas

Según ella es uno mismo quien debe saber qué significan...

Linda

¿Me acompañas?

Me da miedo ir sola al baño

FRAGMENTO XIV**ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA**

Imagine quién soy

Y por qué nos enfrentamos

Mire aquel rincón

Su mente debe estar en blanco

La zona imaginaria es lo que usted quiera

Atraviese el túnel oscuro

Y tendrá una imagen

Traspase la negrura y llegará al mar

A la luz

Al espejo

Salga del mar profundo

Y acérquese a la arena

El día está cubierto de nubes

En el cielo vuelan pájaros desquiciados

Allí, en la arena gris, encontrará un alma en pena

Es el personaje

Soy yo

¿Cómo es mi apellido?

¿Vargas?

Su antiguo compañero de escuela

El compañero pobre

¿No me recuerda?

¿No reconoce mi cara negra de pájaro?

Han pasado los años, es cierto

Sólo nos vimos una vez tras la escuela

Cuando usted comienza a adquirir cierta notoriedad pública

aparezco en su casa y, con un arrojo increíble, presiono el citófono

Usted, azorado, aparece en la puerta, antes de que las sirvientas se percaten de mi presencia

Aún vive con su familia

Y eso, al parecer, le atormenta

Le cuento que mi padre ha muerto

Y que estoy en busca de trabajo

Le cuento que no he hecho nada con mi vida

Que mis parientes viven en la miseria y que, sin papá el negocio miserable de la familia está al borde de la quiebra

No tengo nada

Lo único que pretendo es sacar una licencia de conducir

Me han dicho que eso es lo mínimo que piden para trabajar de guardia o de portero nocturno

Le solicito una recomendación

Una ayuda, una sugerencia

Usted me contempla

Impasible

Sabe que voy a morir,

¿verdad?

No acribillado por balas

No

Simplemente porque he nacido para eso

Para hundirme en el despeñadero

Usted me mira como si contemplase un cadáver

Y es verdad

Estoy muerto

Pero eso no es lo que más le incomoda

Lo terrible para usted es que le avergüenzo

Que no hago juego con el color de su vajilla

Usted se avergüenza de que los suyos me vean a su lado

Decido irme

Salgo de su casa y no me ha dado ni un vaso de agua

Y me doy cuenta de que usted es mi pesadilla

Todos los que son como usted

Y juro que si alguna vez volvemos a toparnos, voy a matarle

¿Puede verme?

Mire

En el rincón,
entre la arena y los miasmas
Allí estoy
Deseando que su carne se llene de pústulas
Maldiciéndole
Mientras desaparezco
en la orilla del río de los muertos
No
No me haga caso
No es verdad
DEJE DE IMAGINAR
No sea estúpido
No le había visto nunca antes en mi vida
Continúe con su cigarrillo
De todos modos, usted lo sabe
Sabe que debería morir
Sabe que lo merece
Porque si esto que cuento no es verídico,
sí es verdadero
Todavía no llega la hora
Siga bebiendo

FRAGMENTO XV

En un cuarto de baño, LA ANDRÓGINA y LA HIJA

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Carmesí, bermejo, rosa

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Te gustan así?

¿Tan rojos?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Sí

Tu boca es el opio

Me gusta

Me gusta pintar tus labios

Y acariciar tus piernas

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

¡Hija!

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Cállese

Déjeme ver

Está caliente

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Y eso?

¿Es para mí?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

¡Aspira!

¡Aspiralo todo!

Me gusta verte drogada

Me encanta como te mueves

Tus caderas, tu cintura

Déjame tocarte

Inhala

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Que no lo haga

No lo hagas...

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

¿Te acuerdas?

Cuando ibas a recogerme al colegio

y yo te mostraba mis piernas

Te gustaba que me subiera las faldas

Las faldas arriba y mis calcetas abajo...

¿Te acuerdas...?

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Cada segundo.

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

Todo el tiempo

Esto ha sucedido todo el tiempo

Mi corazón...

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Cállese, le digo

Tómese sus cápsulas y cállese, cobarde

Apenas tiene una leve arritmia

Ahora viene lo mejor...

Mire, va a desnudarla

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Sácate el vestido

Quiero hacértelo

¿Te gustaría?

¿Qué te gustaría?

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Lo que quieras
 Penétrame, golpéame, sodomízame
 Haz conmigo lo que quieras...

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

¡Deténgalas!

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Ellas no parecen querer detenerse....
 Apaguemos las cámaras
 Quizás no debería ver más
 Usted no se siente bien
 Me aburre con sus quejidos

ACTOR/ ACTRIZ 1 COMO M

Cállese usted
 Esa mujer va a violar a mi hija
 La está drogando y la va a violar...
 Ustedes no pueden meterse con mi sangre
 Mi hombro se duerme
 El corazón se desborda
 El sudor derrapa por mi costado

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Relájese
 Es solo ansiedad
 ¿Tengo razón, verdad?
 ¿Lo ve?
 Es cierto
 Los demonios ya han llegado hasta el vigésimo piso
 Pero no saca nada con angustiarse
 Usted necesita un poco de calma
 Se equivoca
 Nosotros ya estamos *dentro* de su sangre...
 Usted tiene razón, M
 Nosotros somos las ratas y hemos venido a traer la peste

FRAGMENTO FINAL**ACTOR/ ACTRIZ 1**

Apaguen las cámaras
 Volvamos a la escena originaria
 Quizás allí encontremos la respuesta

ACTOR/ACTRIZ 3

Allí continúan, al acecho
 Mira
 El demonio-pájaro todavía está mordiendo el papel con su pico

ACTOR/ACTRIZ 2

La mujer desnuda permanece suspendida al borde del abismo

ACTOR/ACTRIZ 4

San Antonio con la mirada en el crucifijo
 Los demonios que huelen la sangre
 Las cuchillas, las garras
 Fuego en el cielo, barcos ebrios que son peces en el cielo enloquecido
 Helmintos, alimañas, objetos de carne-metal
 Hombres cabeza de pájaro
 Ciudades muertas, misas negras, cuervos

ACTOR/ACTRIZ 3

Allí están los demonios oliendo la sangre
 Alrededor de lo que parece una cama o una mesa

ACTOR/ACTRIZ 2

Allí las viandas son el vino, serpientes, insectos y rostros humanos

ACTOR/ ACTRIZ 1

¡Basta!
 ¿Y cómo acaba todo?
 ¿Qué sucede con M?
 ¿Qué ocurre con la ceremonia?

ACTOR/ACTRIZ 2

Los intrusos
 seguramente ingresan a la azotea
 Vuelcan las mesas
 Esparcen las cenizas impuras en las alturas

ACTOR/ACTRIZ 3

M percibe la escena con los ojos cerrados

ACTOR/ACTRIZ 4 COMO LA ESPOSA

¿Estás allí? ¿Eres el frío que se clava en mi costado?

ACTORES/ACTRICES 2, 3, 4 y 5

Los agresores
 irrumpen en la azotea
 Toman a la esposa
 Ella está pulsando los cilicios sobre su carne
 Reza, gime, suplica
 Sorbe un par de gotas del frasco de metal
 Los no humanos la escupen
 Cortan su espalda con las cuchillas

ACTOR/ACTRIZ 5

Mátale,
 cabeza de embudo,
 clávale tus pezuñas agudas, hombre hocico de cerdo

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Afuera está lleno de sujetos que quieren colarse a la fiesta

ACTOR/ACTRIZ 2

No
 No es así
 Todo es una alucinación
 M está internado en una clínica privada
 El osciloscopio se mueve apenas
 Está hundido en el sopor del pentotal

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

¿Me oyes, dentro de mí?

ACTORES/ACTRICES 2, 3, 4 y 5

Sus oscuros temores se materializan durante el coma
 La esposa muere mutilada
 La Andrógina
 seduce infinitamente a la Hija
 La Hija como Medea abre las puertas a los invasores
 que arrasan todo a su paso
 Mujeres desnudas fornican sobre el cuerpo anestesiado

ACTOR/ACTRIZ 3 COMO ANDRÓGINA

Ellos no se irán

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

El cristal se quiebra
 Entra la negra sangre negra

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

Creo que he venido a matarte

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Papá, ha bebido demasiado

ACTOR/ACTRIZ 3

No
 No es verdad
 Nunca ha salido
 Todavía está en casa
 En *su* casa
 Los demonios están dentro de la cabeza
 El pavor, el espanto
 La SOMBRA

ACTORES/ACTRICES 2, 3, 4 y 5

El sueño de la razón provoca monstruos
 Todo ocurre frente al espejo
 En la superficie transparente
 M se ha desplomado buscando su dosis de metropolol
 Nunca hubo nadie
 No hay recepción ni fiesta
 Sólo el miedo
 Sólo la culpa

ACTOR/ACTRIZ 1 COMO M

¿Vargas? ¿Está usted allí?

ACTORES/ACTRICES 2, 3, 4 y 5

TODO OCURRE FRENTE AL ESPEJO
 Los demonios rompen el azogue
 Y entran desde el otro lado del cristal reluciente
 M está solo en el cuarto de baño
 Siempre ha estado solo, solo
 Como el santo en el desierto
 El eremita

ACTOR/ACTRIZ 2 COMO SOMBRA

¿Otra copa?

ACTORES/ACTRICES 2, 3, 4 y 5

Se desata la arritmia
 Su corazón se convulsiona
 cuando contempla su propio reflejo
 Su propio rostro demoníaco

Todo esto ha sido un espejismo
El dolor torácico es incontenible
M cae sobre las baldosas negras

ACTOR/ACTRIZ 5 COMO LA HIJA

Metropolol. Una torre herida por el rayo

ACTORES/ACTRICES 2, 3, 4 y 5

Él es el verdugo de sí mismo
El brazo se adormece
No hay ricos ni pobres ni invasores ni torre
Los intrusos reptan desde el otro lado del vidrio em-
pañado
Se introducen por sus narices
Por su respiración, por su saliva

Se hunden en su corriente sanguínea
Le clavan sus garras sobre la espalda
M muere de su propia pesadilla, de su propio horror,
de su deseo
El cristal se quiebra
Brotan la negra sangre negra
TODO SE HA CONSUMADO.
EL INVASOR ES NADIE.
El cuerpo yace moribundo en un espacio vacío
Una carroña
Un hombre torturado por sus demonios ante el espejo.

Fin

La puesta en escena y la crítica dramática¹

Patrice Pavis

Profesor de la University of Kent, Canterbury, Gran Bretaña, es autor de libros sobre teoría teatral, puesta en escena y escritura teatral contemporáneas. Su último libro, *La Mise en scène contemporaine* (Armand Colin, 2007) está siendo traducido por Magaly Muguercia para ser publicado por la Escuela de Teatro UC.

La puesta en escena en el corazón de la crítica

Desde el punto de vista de la teoría teatral pudiéramos plantear la cuestión en los siguientes términos: ¿de qué manera nos ayuda la crítica dramática que se hace en los medios escritos y audiovisuales a apreciar mejor (en todos los sentidos del término) la puesta en escena? En lugar de mirar por sobre el hombro a la crítica dramática periodística más vale que la sutil teoría eleve hacia ella su mirada. Además, ¿acaso la crítica dramática que hacen los medios, casi instantánea, no está más cerca del acontecimiento teatral, también instantáneo, que la teoría intemporal, pesada, estática y que por su propia naturaleza falsifica las impresiones viscerales y emocionales que el espectador recibe en el momento?

Hipótesis teórica: la puesta en escena es la herramienta más útil para evaluar un espectáculo, no solo para analizarlo, sino también para juzgarlo en términos

estéticos. Sin embargo, la noción de puesta en escena dista mucho de ser universal, y el término, conocido internacionalmente, adquiere un sentido específico en cada contexto cultural. En Francia, la puesta en escena primero designó el paso del texto dramático a la escena. Después, rápidamente, pasó a significar la obra escénica, el espectáculo, la representación, justamente por oposición al texto o propuesta escrita para ser actuada en escena. A esta concepción empírica (y común) de puesta en escena se agrega la que utilizo aquí, más precisa y técnica, teórica y semiológica, de puesta en escena como sistema de sentidos, como elecciones de puesta en escena. De modo que subrayamos la diferencia entre el análisis de los espectáculos, que describe de manera empírica y positivista el conjunto de los signos de la representación, y el análisis de la puesta en escena, que propone una teoría sobre su funcionamiento global. La crítica dramática practica los dos tipos de análisis, pero el que nos interesa aquí es el que nos informa sobre la puesta en escena considerada como sistema más o menos coherente. En una palabra: ese tipo de crítica es capaz de describir las elecciones de puesta en escena, y de revelar su sistema, su *Konzept* (como dicen los alemanes), su dramaturgia (como decían los brechtianos), su *acting*

1. Tomado de Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin, 2007. Fragmento del capítulo 2 («Aux frontières de la mise en scène»), pp. 35-38. Tanto el fragmento del libro como la adenda 2010 han sido traducidos al español por Magaly Muguercia.

o *staging style* (como dicen los ingleses). El problema consiste en saber si todas estas nociones globales siguen siendo pertinentes para los espectáculos de los últimos diez años. A la crítica dramática de la prensa diaria habría que agregar las reseñas de los semanarios sobre próximos estrenos, las revistas radiales y televisivas y los foros de espectadores en Internet.

Crisis de la puesta en escena, crisis de la crítica

Hasta los años 80 los críticos estaban conscientes de que su arte estaba dividido entre una información para el gran público y un estudio para los profesionales, ya fuera la gente del oficio o los artistas mismos. Con Thibaudet (1922) el modelo era todavía ternario: “la crítica de la gente de bien, la crítica de los profesionales y la crítica de los artistas” (23-24). Pero con más frecuencia el modelo es binario: así vemos a Bernard Dort (1967) oponer una “crítica de consumo” a “otra crítica [...] que al mismo tiempo critica el hecho teatral como hecho estético y las condiciones sociales y políticas de la actividad teatral”. El crítico se encuentra entonces “a la vez fuera y dentro” (Dort 47). Más tarde el propio Dort (1982) intentará una dialéctica delicada entre dos tipos de crítica: “la crítica tradicional, en lo esencial periodística, de un espectador

medio ideal” y la palabra “científica o universitaria” de la *Theaterwissenschaft* o de la teatrología”. Esta síntesis, esta “tercera persona”, “a la vez fuera y dentro”, ese “espectador interesado [...] debe tener un saber teatral, ya sea histórico o semiológico”, un saber que él “no aplica al espectáculo” sino que somete a la prueba de la representación teatral” (Le Monde, 1982 cit. en Meyer-Plantureux 142). Georges Banu (1983) retomará ese dualismo: según él, el crítico tiene tanto de “aficionado ilustrado” como de dramaturgo, en el sentido alemán del término, que “dispone de una teoría, de una certeza [...] y trata empecinadamente de realizarla” (Meyer-Plantureux 146). Probablemente también encontramos en muchos otros países, bajo otras formulaciones, la continuidad de esta tradición francesa. Sin embargo, no es para nada algo universal, y el crítico alemán Henning Rischbieter, editor durante muchos años de *Theater heute*, propone una repartición totalmente diferente de las tareas de la crítica. Según él, esta responde a tres realidades: 1) es una rama del periodismo y de la información; 2) tiene un impacto económico; 3) es una producción literaria, puesto que exige un talento artístico para la escritura. La ausencia en esta concepción de una reflexión sobre la dramaturgia o la puesta en escena sorprenderá a un francés; este se preguntará si tal ausencia es señal de una forma de cinismo, de eclecticismo o bien de una gran amplitud de miras.

Crítica y teoría

Otro tipo de imprecisión terminológica por la que uno no sabe si felicitarlo o no: la vieja distinción entre crítica periodística e investigación teórica universitaria tiende a difuminarse. La prensa escrita ya no siempre desempeña su papel de reaccionar de manera inmediata ante el acontecimiento escénico, derrotada en velocidad por otros medios ligados a Internet como son los foros o los *blogs*. Muchos críticos publican sus comentarios una semana, un mes y hasta un año después de la representación. Con frecuencia se trata de universitarios seguidores de tal grupo o tal tendencia y que casi parecen el séquito de los artistas. Y en parte se entiende, pues la universidad europea o norteamericana renuncia a proponer modelos

Hasta los años 80 los críticos estaban conscientes de que su arte estaba dividido entre una información para el gran público y un estudio para los profesionales, ya fuera la gente del oficio o los artistas mismos.

teóricos y se convierte en el conservatorio del *know-how* y del *ready-made*, del posestructuralismo y de lo posdramático. Su imagen de cientificidad, imparcialidad, rigor e incluso honradez intelectual se ha deteriorado. Sin embargo, la buena noticia es que tanto los críticos del día a día y los gacetilleros de cuarta como los teóricos anuales están en el mismo barco y ya no se les puede enfrentar a unos contra otros.

Por primera vez la puesta en escena contemporánea le plantea a la crítica una pregunta capital: ¿cómo ayudar a los espectadores futuros o potenciales a descifrar o simplemente a aceptar los espectáculos? ¡Pregunta dirigida tanto a los críticos expertos como a los comunes mortales! Ya no basta con el sentido común brutal de los críticos de antaño. Estos solo pueden responder a la pregunta “¿eso qué quiere decir?” con una evasiva: “¿qué es lo que ve usted?” Ya no están en condiciones de proporcionar instrucciones para el uso de la puesta en escena. La perplejidad pasajera que, según Banu, garantizaba la “regeneración del crítico”, se ha convertido en regla para todos.

Por eso no es extraño que el análisis dramático y la búsqueda de las elecciones de puesta en escena se hayan agotado. La mezcla de géneros (cómico, trágico, grotesco, absurdo, etc.) y la multiplicidad de registros confunden las pistas. El crítico debe emitir una hipótesis sobre el funcionamiento de la puesta en escena, sobre su sistema o hilo conductor, a fin de ayudar al espectador perplejo, pero esta hipótesis también corre el riesgo de confundir o extraviar aún más al espectador si resulta forzada o banal.

No cabe duda: un cambio de paradigma en la práctica de la puesta en escena ha vuelto inoperantes los modelos de análisis, por lo menos temporalmente². La concepción estructural, funcionalista, semiológica de la puesta en escena, que concebía la representación como

2. Ya no estamos en el dilema del crítico dividido entre el deseo de hablar de la puesta en escena (como sistema) y de mencionar la performance de los actores. Decía Jean-Pierre Léonardini: “Estoy totalmente convencido de que no hablar de los actores en mi propio trabajo es un punto ciego. Creo que en este momento el concepto de puesta en escena debe ser defendido, en nuestros artículos, al igual que el concepto de puesta en perspectiva crítica. Sin embargo, al hablar de esto y no del actor, le amputo a mi trabajo una construcción secundaria” (19).

Por
primera vez
la puesta en escena
contemporánea le
plantea a la crítica una
pregunta capital: ¿cómo
ayudar a los espectadores
futuros o potenciales a
descifrar o simplemente a
aceptar los espectáculos?

texto espectacular y sistema semiótico, ya no es válida. Ese cambio no es totalmente nuevo, aun cuando la crítica francesa no lo haya registrado todavía. El teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación acabada, sino en el proceso, en el efecto producido. La puesta en escena se ha convertido en *performance*, en el sentido inglés de la palabra: participa de una acción, está en devenir permanente. De cierta forma hay que abordar el espectáculo en estos dos extremos: sus orígenes y sus prolongaciones, comprender de dónde viene la acción performativa y adónde va.

El objeto de la crítica

¿Estamos todavía frente a un objeto estético estable, aprehensible y descriptible? El objeto de análisis, la puesta en escena ¿conserva todavía algo tangible o se ha convertido, como esas obras plásticas descritas por Yves Michaud, en “un arte en estado gaseoso” cuyas obras son solubles en aire y quedan reducidas a la sola experiencia estética del espectador? Esta experiencia estética es lo único que queda cuando se descuida el objeto escénico en beneficio de su modo de recepción. Lo que es válido para las obras de las artes plásticas es válido también para las puestas en escena, objetos más frágiles aún y que desaparecen con el tiempo: esas

Sigue existiendo de todos modos una extrema dificultad para leer y descifrar el espectáculo en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. Dificultad, pero no imposibilidad.

obras “ya no se proponen representar ni significar. No remiten a un más allá de ellas mismas: ya no simbolizan. Ni siquiera cuentan ya como objetos sacralizados, sino que se proponen directamente producir experiencias intensas y particulares” (Michaud 100). Nos encontramos en la siguiente situación paradójica frente a o más bien dentro de la obra escénica: esta es material, sensible y física. Pero al mismo tiempo lo que cuenta ya no es esta materialidad, sino la experiencia en que estamos inmersos. De este modo, la obra se desmaterializa y se vuelve virtual, nos impide distinguir sus propiedades y significaciones. El crítico de los años 80 por lo menos estaba seguro de tener un cuerpo, que compartía con su generación³. En la actualidad existe un poco la sensación de perder ese cuerpo empírico a medida que el objeto espectacular se desmaterializa y que el espectador, al encontrar un cuerpo imaginario, se repliega hacia la experiencia estética. Dicho de otro modo: el crítico pierde su cuerpo en beneficio del cuerpo del espectador. (¡Difícil decir quién gana con el cambio!).

Este repliegue no es fácil de detener. Sin embargo, la crítica que se preocupa por la descripción de la representación en su conjunto vuelve una y otra vez

sobre el sistema puesta (puesto) en escena. Un reciente estudio de cincuenta directores teatrales realizado por Mitter y Shevstova llega a la conclusión de que se ha producido un alejamiento de la palabra en beneficio de un predominio del cuerpo en movimiento (Shomit Mitter xviii). Esta acción corporal en movimiento deberá, pues, convertirse en el objeto de la crítica de la puesta en escena. En lugar de comparar el texto con su concreción escénica (como lo hizo durante mucho tiempo la crítica), conviene revelar esta lógica del cuerpo en movimiento así como el espacio-tiempo en que ella se inscribe. Si el crítico y, junto con él, el espectador se preocupan por el conjunto del espectáculo, y no por los detalles aislados, nos ahorrarán los efectos de *zapping*: no me gusta esto y cambio. Sigue existiendo de todos modos una extrema dificultad para leer y descifrar el espectáculo en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. Dificultad, pero no imposibilidad.

Tareas nuevas de la crítica dramática frente al renacer de la puesta en escena

Además de este ensanchamiento de la perspectiva, que la crítica dramática, por otra parte, practica desde siempre, habría que atreverse a asignar a la crítica nuevas tareas, precisamente en terrenos que la *political correctness* evita cuidadosamente. ¿Cuáles podrían ser esas tareas?

Asumir y explicitar los juicios de valor que la crítica, al igual que la teoría, no pueden evitar; admitir la empresa de legitimación que supone todo discurso, incluso negativo, sobre un artista, un movimiento o una manera de trabajar; mantenerse, no obstante, conscientes de la relatividad de este juicio y dar al lector la posibilidad de refutarlo o deconstruirlo.

Tomar y hacer tomar conciencia de la identidad cultural de cualquiera que emita un juicio, pero dándole al mismo tiempo derecho a hablar de lo que no es de su incumbencia, de otra cultura, de otro medio social, de otra identidad, de otra religión. Deslocalizar a los críticos. Hacerles analizar espectáculos todavía extranjeros para ellos. No complicarse con la legitimidad, autenticidad o fundamentalismo, ni siquiera cultural.

3. “El cuerpo del crítico no es solamente el suyo sino que es también el de la generación a la que pertenece.” (Georges Banu cit. en Meyer-Plantureux 150).

Reafirmar la importancia de la puesta en escena y del director como mediador entre la obra y el público. Como en los años 80, cuando Vitez entraba en Chaillot: “defenderemos la función, la existencia misma de la puesta en escena, hoy de nuevo cuestionada en su principio. No nos dejaremos encerrar en la relación inefable del actor con el texto y el público” (Vitez 9). La lección de Vitez no ha sido olvidada, y vale tanto para la crítica como para la puesta en escena.

El crítico también es una especie en vía de extinción y, sin embargo, igual que el director, es indispensable para la mediación entre la escena y la sala. Crítico y director son viejos cómplices, compadres inconfesados que hoy en día están obligados a entenderse si no quieren desaparecer. La puesta en escena en su nueva extensión continúa siendo en todos los sentidos el terreno y la apuesta de la producción teatral y la crítica dramática.

Adenda 2010

Cuando necesito confrontar mi opinión sobre alguna puesta en escena de la que acabo de escribir, después de Avignon, por ejemplo, me asombran los juicios categóricos y superficiales que leo en la prensa. Entonces me pregunto: ¿será que yo hago lo mismo? Me quedo estupefacto cuando veo a periodistas de los diarios nacionales más importantes exhibir su tendenciosidad y sus confortables certezas e imponer juicios sin argumentarlos: y yo, ¿cuáles son mis *a priori*, esas certezas de las que ya ni siquiera tengo conciencia?

Es demasiado fácil poner en duda la honestidad de los críticos dramáticos, sugerir que se sabe de antemano lo que van a opinar, que han declarado el caso cerrado antes de que se abra el telón. Más vale conceder a los críticos el beneficio de la duda y admitir que existe un marco institucional y profesional que los obliga a hacer elecciones rápidas y superficiales que son reflejo de la evolución de nuestra sociedad. Para darse cuenta de esto, basta con observar lo que pasa en otros lugares donde se fabrican las normas y las consignas. El trabajo de la prensa está notablemente formateado por los textos de presentación que aparecen en los programas de mano, siempre redactados por el mismo par de críticos, como

ocurre con los programas del festival de Avignon. Y es facilitado por los resúmenes que forman parte de las carpetas de prensa enviadas a los periodistas. Con frecuencia los programas de mano del festival de Avignon incluyen una entrevista, cuando no una nota de intención redactada por el director de la puesta en escena, y de ese modo se premastica el trabajo del espectador, entregándole fórmulas estereotipadas y sugiriéndole la supuesta novedad del espectáculo y la manera en que conviene hablar de él. En cuanto a las conferencias de prensa ofrecidas por los artistas, antes o durante la explotación del espectáculo, se cuidan mucho de no criticar la puesta en escena y de alentar al público, real y mediático, a asistir al espectáculo para que verifiquen las grandes tesis. Así se forma una *doxa* en torno al artista, a la obra y a ciertas reacciones e interpretaciones acuñadas: los festivaleros, al igual que los profesionales de la comunicación, son inducidos a adoptar la opinión oficial, estándar y bienpensante. Ese tipo de explicación pública, además, alimenta la ilusión de que basta con pedir a los artistas que nos aclaren qué han querido decir con sus extrañas formas. En cuanto a los debates públicos, organizados a veces por instituciones de educación popular so pretexto de facilitar el acceso de los sectores desfavorecidos y de los “antirricos” al lenguaje teatral, estos participan igualmente del mismo proceso de legitimación y uniformización que más tarde

Más vale conceder a los críticos el beneficio de la duda y admitir que existe un marco institucional y profesional que los obliga a hacer elecciones rápidas y superficiales que son reflejo de la evolución de nuestra sociedad.

la prensa no hará sino amplificar y acuñar. Las discusiones en pequeños grupos, conducidas por simpáticos animadores carentes de cultura teatral específica, rara vez rebasan el intercambio de impresiones y de información. El análisis de espectáculos, en efecto, es una disciplina muy técnica que tiene que aprenderse; exige conocimientos en dominios diversos; obliga a reflexionar sobre las funciones de la puesta en escena como método de trabajo, como sistema y como resultado fluctuante. Huelga decir que ni la crítica dramática ni la escuela de espectadores aficionados pueden suplir ese largo período de estudio y de maduración redactando unas cuantas reseñas ni organizando reuniones para discutir a tontas y a locas.

De ahí que la brecha entre la crítica dramática publicada en los medios y la teoría erudita de las universidades no cese de ensancharse: solo hay que comparar en Francia, entre los años 50-60 y los últimos veinte años, para darse cuenta de que la crítica erudita, la semiología, el análisis dramático o la crítica dramática de buen nivel no solo no acompañan ya a la creación teatral ni la estimulan, ni influyen sobre ella, sino que la rechazan, acusándola de elitismo o de hermetismo. Los críticos universitarios que meses e incluso años después de los espectáculos publi-

can sus detallados informes, sus trabajos innovadores y con frecuencia oscuros, ya no interesan a los medios, ni a los responsables de prensa, ni a la administración de los festivales y de los teatros (salvo eventualmente para llamar la atención de los organismos financiadores sobre el interés que la universidad dispensa a sus trabajos artísticos). El divorcio entre la universidad y la máquina de espectáculos se ha consumado. ¿Será esto preferible a una relación íntima y hasta incestuosa?

¿Logrará producirse finalmente una articulación entre la crítica dramática hecha en los medios y los estudios teatrales? La brecha parece infranqueable, el desaliento es mutuo y el antiintelectualismo está asumido, lo mismo en las relaciones públicas que en la administración teatral, que entre la gente de teatro. Los intelectuales y los teóricos del teatro responden al desprecio de la prensa y de los profesionales del teatro con un aislamiento altivo, pero también con un afectado cinismo en relación con el arte y los artistas en situación precaria o en vías de vetetización. La crítica en los medios ya no garantiza su papel mediador entre los artistas y los espectadores, entre el arte y las ciencias humanas. Hay que reconstruirlo todo. ¿Estaremos a tiempo? ●

Bibliografía

Dort, Bernard. *Théâtre réel*. París: Ed. Du Seuil, 1971.
 Léonardini Jean-Pierre. "La critique en question". *Théâtre/ Public* no. 18, 1977.
 Meyer-Plantureux, Chantal. *Un siècle de critique dramatique*. París: Complexe, 2003.
 Michaud, Yves. *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'es-*

thétique (El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética). París: Stock, 2003.
 Shomit Mitter, Maria Shevstova. *Fifty Key Theatre Directors*. Londres: Routledge, 2005.
 Thibaudet, Albert. "Physiologie de la critique", conferencia en el Vieux-Colombier en 1922. *Physiologie de la critique*, Nouvelle Revue critique, 1930.
 Vitez, Antoine. "L'art du théâtre". *L'Art du théâtre*, no. 1, 1985.

Ocho interrogantes en torno a la crítica de arte hoy¹

María de la Luz Hurtado

Socióloga y Doctora en Literatura
Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Sin duda que la crítica y la investigación teatral se instalan sobre un terreno escurridizo, en continuo movimiento. El dinamismo vertiginoso de lo social va aparejado con el de la creación de arte y cultura, y permanentemente estamos percibiendo en esta los roces y fricciones que se producen entre lo real y el imaginario, entre los flujos de la experiencia subjetiva y los de la historia, entre los modos de esclarecer la presencia en el mundo y la que realizan los otros. Hacer crítica de algún modo es un intento de colaborar en que las distancias entre uno y otro se aproximen, pero ello lleva al crítico al vértigo de trabajar con los lenguajes y desde los lenguajes, en una actividad metalingüística que busca establecer un lugar propio sin nunca lograrlo plenamente.

Para algunos, la crítica es una actividad parasitaria a la creación de arte; para otros, ojalá, una de acompañamiento fructífero a la creación y a la recepción; y aún otros buscan establecerla a partir de un estatus autónomo, con presupuestos, metodologías y campos de saber que

se nutren desde sus propias cuestiones teóricas y metodológicas de cara a la discusión social y académica. No solo son pertinentes entonces las preguntas del qué es crítica y el para qué, sino de modo crucial, el para quién de esta actividad. ¿Para el creador y el campo artístico? ¿Para el espectador o lector? ¿Para otros críticos e investigadores de las disciplinas de las artes y de los estudios de la cultura? ¿Para activar la discusión y la acción cívica, política y social en el espacio privado-público?

En mis ya casi treinta años como investigadora y crítica he intentando crear tejidos de conexión y apercibimiento mutuo entre esas distintas esferas, en un equilibrio precario que en ocasiones se ha inclinado más hacia uno u otro eje. Sin embargo, tengo la impresión que cada vez más a menudo vuelvo a resituarme el lugar desde el que realizo mi actividad investigativa-crítica, probablemente porque ya no hay movimientos teatrales homogéneos que planteen demandas al respecto ni certezas epistemológicas preconstituidas en las cuales uno pueda instalarse. El sentimiento de “vacío de la intemperie” (Grüner 295) en el que me he sentido a la vuelta de este siglo XXI me ha tornado acuciante la necesidad de explorar filosofías y teorías de vasto alcance. La transdisciplina es el lugar al que muchos creadores y críticos, y yo misma, estamos

1. Este texto es una revisión de mi ponencia presentada en la mesa *Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes* organizada por CENTIDO, Depto. de Teatro de la Universidad de Chile, marzo 2009, y está basado en mi investigación Fondecyt N° 1060528 *Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad: 1900-1918*.

arribando, requeridos de realizar mixturas que recojan, acojan e interpelen diversas fuentes disciplinarias, ellas mismas revisadas y disipados sus bordes para expresar y capturar los múltiples ejes de imbricación simultánea que hoy percibimos concurren y se articulan en la constitución de lo social y de los sujetos.

Diversos filósofos y teóricos culturales –en especial de la poslingüística, de los estudios de género, los poscoloniales, los de la performance y la semiótica del cuerpo– me han estimulado en este intento por dilucidar qué significa pensar y crear críticamente en estos tiempos, y desde qué lugar epistemológico y subjetivo es posible realizar este ejercicio de cara a los cambios vertiginosos de los lenguajes y de sus entreveramientos con problemáticas éticas, estéticas, sociales, políticas. Esbozaré aquí algunas de estas orientaciones a modo de interrogantes, en la idea que también le sean inspiradoras a quienes navegan en estas aguas aparentemente mansas, pero siempre turbulentas, de la teoría crítica.

1. ¿Qué significa la pregunta por el “hoy”?

El teatro, probablemente de modo más agudo que otras disciplinas artísticas, posee una acuciante conciencia de su *estar en el tiempo*, toda vez que busca animar intelectual, emocional y sensorialmente a aquellos que coparticipan en el aquí y ahora de un espacio-tiempo vivenciado en común. Las discusiones acerca de los modos de construcción de la ficción, los modos de representar o presentar la acción escénica, de construir un espacio que ponga en relación a “actores” y “espectadores” en el dinámico convivio teatral atraviesan las teorías del teatro, articuladas con la pregunta acerca del valor, interés y modos específicos en que este alimenta, convoca, provoca, entretiene a cada uno de los partícipes en la experiencia, y a la “polis” o “lo público” en su conjunto.

Esta conciencia de temporalidad viva en vínculo con el “hoy” de lo teatral se enlaza con la condición del sujeto de estarse preguntando continuamente sobre los modos vitales de experimentar, actualizar y organizar su existencia al interior de los entramados personales y sociales dentro del sistema mundo en que participa o

quiere participar. Al respecto, Foucault en *For an Ethics of Discomfort* plantea que en la modernidad occidental “no ha habido muchas filosofías que no evolucionen en torno a la pregunta: ¿Quiénes somos en el presente? ¿Qué son estos tiempos tan frágiles de los cuales no podemos separar nuestra identidad, y que la llevarán con ellos en su recorrido?” (136).

Esta vivacidad del presente la podemos imaginar operante en los diferentes tiempos históricos, pero según mi propia experiencia, en cada uno de ellos desata áreas de estremecimiento, énfasis, implicancias muy concretas en los sujetos que la experimentan. Al respecto agrega Foucault:

La preocupación por lo que está pasando no está habitada por el deseo de saber cómo algo puede ocurrir siempre y en todos los lugares, sino por el deseo de adivinar lo que está escondido bajo esta exacta, flotante, misteriosa y simple palabra: ‘hoy’.

A la crítica teatral, así como a los directores, actores y gestores que los programan, les ha interesado sostener el valor “universal” de ciertos textos y autores dramáticos, en el entendido que son transhistóricos, lo que se ha replanteado agudamente en los últimos años. No para usufructuar de la supuesta capacidad de actualización de las obras en un cierto sentido interesado –como se entendió durante la Dictadura Militar en Chile y Latinoamérica, cuando se vectorializaron algunos “clásicos” hacia interpretaciones puntuales pertinentes a la contingencia–, sino para, incursionando en ellas, descubrirnos a nosotros mismos al momento de descubrir al “otro” que dejó sus huellas, traumas, pulsiones, trabajos de significancia (Kristeva) impresos en dichos textos. Se entiende así que los potenciales sentidos y flujos de energías psicofísicos que productivizan las textualidades y performatividades en los sujetos van aflorando en un juego de contraluces móviles en relación con las rugosidades de los textos, según sea lo que va revelando el foco que los diferentes lectores alumbran en ellos. Por tanto, como dice Damasceno, la historicidad de una obra teatral no es una cuestión de interiorizarse del relato de hechos o eventos ocurridos, sino que brota del “la(s) imagen(es) que impacta(n) en la sensibilidad histórica del espectador, golpeando en un sentido de conexión con eventos representados en el escenario”.

Este dinamismo de la interpretación la he podido constatar al haber releído en tres o cuatro oportunidades separadas por lapsos sociales y personales importantes de vida, un mismo *corpus* de obra. Las epistemologías, recursos teóricos y en especial, las preguntas, intereses y deseos que me llevaban a ese rescudriñamiento se anclaban cada vez en un “hoy” particular. Y así de distinto y otro era lo elaborado, espero, en relativa consonancia con los cambiantes “ethos” colectivos del sistema artístico, social y académico.

Me ha quedado claro tras estos procesos de relecturas que, en la actitud crítica, los vínculos entre el hoy y el ayer no pueden fijarse en un punto de verdad. Esto no significa que han de cambiar siempre los problemas y temas, pensarse continuamente nuevas cosas, sino que “nunca se cese de pensar las mismas cosas de modo diferente: ... se trata de un tratado del pensamiento móvil” (Foucault *For an Ethics* 136). De allí que las discursividades críticas, muchas de ellas muy esclarecidas realizadas en otros periodos históricos por uno mismo o por otros críticos, no nos hablan tanto de la obra en cuestión, sino de la mirada que fue posada sobre ella en ese exacto “hoy”. Las lecturas de interpretación canónicas fijadas en el tiempo quedan por tanto cuestionadas.

Pero no se trata de derribar autorías y reconocimientos canónicos solo por el influjo persistente que tienen en una comunidad. Por el contrario, Sarlo plantea que los pueblos tienen “el derecho a la herencia cultural. Los textos tradicionales (o clásicos) poseen un significado *sostenido*, que varía según los horizontes de lectura, configurando un espacio hermenéutico rico y variado”. Se trata entonces de seguir volviendo a ellos –y por cierto, de incorporar otros a ese lugar de textos reconocidos, descubiertos a través de la investigación– para revitalizar y resituar su lectura. Y no solo por un ejercicio lúdico, sino para responder a las “demandas” que se le plantean al texto; demandas que brotan ya sea de las profundas búsquedas ontológicas e identitarias del crítico, como de los sectores sociales que tienen derecho a reclamar su presencia en ellos. Quizás de los excluidos, de “esa parte que no tiene parte” ni en la sociedad ni en la capacidad de ser intérpretes culturales, al decir de Rancière (cit. en Grüner 48). La tarea de la crítica sería,

entonces, tanto discutir e interpelar las interpretaciones ya realizadas a partir de un vector de interés concreto, como “establecer nuevas conexiones con los textos del pasado en un rico proceso de migración, en la medida en que los textos se mueven de sus épocas originales: **viejos textos ocupan nuevos paisajes simbólicos**” (Sarlo 37. El subrayado es mío).

La disposición de ponerse en actitud dialogante con el material textual y performativo es así fundamental tanto para la crítica histórica como para la del presente, porque en ambos casos siempre será el “hoy” del investigador, sensible a las demandas de su medio, el que lo lea y atraviese en su reconstitución. Mejor, entonces, trabajar desde allí, explicitando las condiciones de producción teóricas y metodológicas, epocales y contextuales, identitarias y subjetivas del investigador o crítico que participan de dicho encuentro.

2. ¿Quién dice qué se está diciendo en el texto?

“Comprender es descifrar”, postula Steiner, al volver una vez más sobre el viejo y eterno problema de la (in)comunicabilidad propia del lenguaje humano: “nadie sabe lo que comprende el otro, ni siquiera el más íntimo. Existen matices infinitos en el recuerdo y en el contexto carnal de una enunciación”². Atendiendo a este problema filosófico de la opacidad de los lenguajes es que existe la teoría del lenguaje en la filosofía, la lingüística, los estudios bíblicos, el psicoanálisis, la semiología, etc. También, por ello, es que en la historia han ido apareciendo los “descifradores” y hermeneutas más o menos especializados, entre los que se encuentra por cierto el crítico, no ajeno a la transformación de estas teorías y metodologías.

2. *Contexto carnal de la enunciación*: término apropiado para el teatro, que está atento a que la palabra surge y es parte también de su corporización: del modo de vocalización, gestualidad que la acompaña, configuración del personaje, del actor o el performer como cuerpo-símbolo mediante contextura, vestuario, maquillaje, rasgos raciales, sociales, etarios, tipo de densidad constructiva del lenguaje, idioma o idiolecto de este, relación emotiva, de inteligencia de texto, resistencia del actor o actriz al enunciarlo, síntomas y saltos en su proceso del decir, cercanía o lejanía corporal con el espectador, contexto histórico social en que este se realiza...

Provengo de la lingüística estructuralista, ya que ingresé a la crítica cuando esta vertiente era hegemónica en la crítica académica en la segunda mitad del siglo XX en Occidente. Esta tendió a anular la importancia del autor, al suponer que toda la información estaba depositada en la estructura semiótica y semántica profunda del texto, siendo innecesario para su comprensión vincularlo al gesto autoral, a las condiciones de su producción o de su recepción. Por eso, tampoco el crítico era relevante en su individualidad; el conocimiento por él elaborado, en tanto se fundaba en herramientas científicas, iba a arrojar un resultado objetivo equivalente al de cualquier otro crítico que realizara la misma operación. Por eso, el pensamiento producido representaba a una comunidad intelectual, lo que era expresado en el uso del “nosotros”, “nos parece”, “se nos hace claro”, etc.

Desde esa confianza en que el proceso investigativo científico era el que develaba la verdad oculta del texto, verdad que por cierto escapaba al propio autor-emisor, me he sentido interpelada y fuertemente atraída por el giro producido en las últimas dos décadas –al menos ese es el tiempo en que han gravitado en nuestro medio– hacia las teorías deconstructivistas y posestructuralistas que, con raigambre en la psiquiatría, revierten fuertemente lo anterior. Ahora, al postularse que en toda textualidad circula un caudal múltiple de sentidos, imposibles de retener o fijar en consonancia directa con una supuesta intención autoral e, incluso, con una estructura semántica o semiótica estable, se produce la llamada “crisis de la interpretación”. Esta aproximación mereció la provocativa frase de Barthes quien, a la hora de realizar su propia autocrítica de la crítica, decreta “la muerte del autor” (frase-consigna tantas veces mal interpretada): este no tiene autoridad para descifrar ni menos para controlar los sentidos que generan sus propias producciones cuando circulan en lo social.

Esta reivindicación del receptor sin más, el otro polo respecto a la anterior centralidad del crítico como mediador privilegiado del autor, ha vuelto la mirada hacia los lectores y espectadores como sujetos que realizan desde sus propias latencias, subjetividades, contextos, la semiosis de una obra escrita o escénica. Esta concepción de la obra como activadora de sentidos múltiples

que proliferan en los espectadores o lectores por cierto pondría término a los estudios críticos. ¿Qué legitimidad, autoridad o función podría tener la lectura del crítico, entendida tan válida como tantas otras diferentes que pudieran realizarse? 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).

El crítico de hoy, en este contexto, más que propender a lecturas omnicomprendivas y taxativas, tendería a compartir con sus lectores su “horizonte de intelección interpretativa” elaborado en actitud exploratoria, consciente de estar situado en un *locus* específico de cara a la pluralidad constitutiva de lo social. Operaría en un juego de alteridades entre sí mismo y el otro (y lo Otro); su semiosis se asumiría como lugar de fuga en tanto horizonte y no como piso o territorio, perdida su condición de sustrato axial. El asumirse como sujeto de la interpretación probablemente lleve al crítico a tensionar su semiosis por sus propias carencias y deseos, intentando no bloquear su elaboración psíquica-cognitiva. Si este proceso fuera productivo, produciría un movimiento liberador o transgresor, abriría una chispa de intelección más profunda y novedosa. Y quizás esa sea la apropiada de compartir y ofrecer al lector de la crítica.

Si el lector-intérprete puede realizar estas operaciones semióticas en relación con cualquier textualidad es porque las teorías psicoanalíticas del lenguaje, en especial las lacanianas y derridianas, postulan que el lenguaje está interferido por un permanente desliz que difiere al significante del significado y que, por ello, nunca es capaz de “decirlo todo”. La deconstrucción busca, apoyada en teorías del lenguaje, realizar una lectura desde un sujeto alerta a las circunstancias de producción textual, para capturar lo dicho en el no decir y lo no dicho en el decir, ya que el lenguaje “sabe más” del sujeto que este mismo, por ser el vehículo en que, transpuesto, distorsionado, en intersticios y silencios,

aflora el inconsciente y lo reprimido, él mismo y de ese modo configurado como lenguaje. Sería el lenguaje (creativo) entonces un lugar de radicación elusiva que permitiría, por ejemplo, vislumbrar lo que yace como expresión interferida de sí en discursos realizados por sujetos alternativos –marginalizados– y silenciados por su condición racial, nacional, política subordinada (visión de la crítica poscolonial); de las incardinaciones en los cuerpos disciplinados y sexuados de las hablas del poder (visión política y de género); de los procesos de significancia que procesan el trauma involucrado en la cisura de lo Real (visión psicoanalítica de los estudios del posconflicto), etc.

Pero el proceso tanto de construcción como de deconstrucción se realiza desde un sujeto inmerso en campos culturales constituidos, en sistemas performativos de lenguajes consolidados por la repetición. De ahí la pregunta crucial que se realiza: ¿hasta dónde sería posible producir y generar obras-lecturas desde lugares otros, habida cuenta de las inercias de la cultura y de la fuerza de la tradición como permanente ciclo de cita de las citas?

3. ¿Qué y quién es un “autor”?

Foucault, en *¿What is an Author?*, pone en guardia al crítico respecto a la idea que “el autor” consagrado en las artes pueda ser accesible a una lectura desprejuiciada. Foucault visualiza al “autor” como un constructo de poder en la cultura, el cual ha ido siendo distinguido, interpretado, catalogado, descrito, valorado, jerarquizado a través de múltiples vías discursivas y del imaginario las que, a medida que pasa el tiempo y entran a formar parte de una cierta tradición, van formando gruesas capas que permiten a la cultura significarlo como “autor”. La sola palabra “Shakespeare” o, en nuestro medio “Radrigán” o “Griffero”, se equivale a la de autoría y están cargadas con un halo previo a todo desentrañamiento.

¿Cómo puede la crítica manejar estos constructos, imposibles de evitar en la medida que ella misma va poniendo al creador en ese sitio a través de sus prácticas críticas? ¿Cuánto, por ejemplo, ha incidido la política editorial de revista *Apuntes* en formar estos cánones en

Chile desde la selección de obras, espectáculos, textos por criticar y publicar? ¿De qué modo ha ido formalizando “autorías” de los creadores y de los críticos publicados, también estos últimos autores de textualidades que en ocasiones se tornan canónicas? Si vemos a *Apuntes* como un “archivo” (Taylor) del teatro chileno, por ejemplo, encontramos allí vastas tramas textuales con las cuales nos podemos vincular. ¿Cómo hacer su semiosis desde una propuesta de lectura abierta que penetre o disloque los discursos e imaginarios de autoridad generados, dado lo a veces endogámicas y en ocasiones sacralizadas de las interpretaciones canónicas que circulan en nuestro medio?

Por cierto, en el campo de lo teatral, el “autor”, ya sea el dramaturgo, director, intérprete o colectivo, ha ido también transformando la visión y los modos de su práctica. Muchos “autores” en este inicio del siglo XXI intencionadamente rompen los vínculos que en la sintaxis tradicional construyen el sentido para favorecer su apertura; la búsqueda de nuevos modos de “narrar” ha puesto en la palestra incluso la posibilidad de abolir la narración, o al menos la representación como principio constructivo. La escritura y la escena se plantean así como un campo de exploración entretejida mediante diferentes capas de tensión: del autor en relación consigo mismo, en relación con el ámbito de realidad al cual se está remitiendo como sujeto en alteridad con otro(s) y a los modos constructivos de los lenguajes y de la teatralidad a través de los cuales va indagando en los dos primeros niveles. De allí la autorreflexión inscrita en este tipo de obras, las metateatralidades, las citas y reescrituras, la heterogeneidad de materiales, fuentes, niveles discursivos que circulan por ellas.

El deslizamiento de las autorías entonces le implica al “autor” –y a los autores, en el caso de los colectivos teatrales–, retirarse hacia atrás en su calidad de proponente de un discurso, quedar en la sombra como tal y, paradójicamente, ponerse a la vista, evidenciar que aquello que ha(n) generado y con lo que los demás –situados en el lugar del “otro”– nos estamos relacionando como lectores de sus textos o espectadores de la teatralidad, surge de mentes, memorias, sensibilidades, cuerpos, cicatrices concretas que lo articularon y que confluyeron allí en tanto sujetos de producción de obra y discursos

¿Cómo transformar los lenguajes de la crítica en alteridad y sintonía con este cambio en la construcción de las autorías y de sus producciones?

(¿autores?). Su impronta, al contrario que en el teatro ilusionista y en el de cuarta pared, la deja(n) estampada este o estos autores explícitamente en la obra mediante índices diversos, muchas veces desde un revisitado sustrato autobiográfico (Guasch).

Ese juego de sustracción y omnipresencia autoral plantea un complejo desafío para aquel que se sitúa en la posición de espectador o lector, como también, y de muy potente modo, para el “lector sistemático”: el crítico. ¿Tiene interés acaso que este último realice una semiosis que “descifre” los procedimientos constructivos y las corrientes de sentido sin despojarlos de su vitalidad, a veces fuertemente caótica e inorgánica, consustantiva al planteamiento autoral de obra “abierta”? Quizás ante este tipo de obras que apelan simultáneamente a la autorreflexión en torno a la obra y en torno al sujeto en constitución creador del discurso, la necesaria “traición” del crítico a la obra se acentúa. ¿Cómo vadear esta traición? ¿Cómo transformar los lenguajes de la crítica en alteridad y sintonía con este cambio en la construcción de las autorías y de sus producciones?

Estas consideraciones probablemente explican por qué el crítico opera cada vez más dentro de crisoles transdisciplinarios que generan modos personales de fusión de lo que otrora fueran disciplinas que corrían por ejes propios y que, a lo más, se yuxta o sobreponían en interdisciplinariades que conservaban sus respectivos supuestos y ordenamientos. En este contexto es donde se sitúa la aseveración de Grinor Rojo respecto a la amplitud irrestricta que hoy posee el campo de la “teoría crítica”, el que concibe a los “textos y discursos, sin más”, como “receptáculos de un caudal discursivo de afluentes múltiples” (23). Y quizás por eso también mucha crítica se ha volcado más a reconstruir los mecanismos constructivos de una obra –los procedimientos– y no su semiosis (discursos y “sentidos”).

4. ¿Qué diferencia hace quién esté hablando?

La interrogante clave de Foucault en su texto *What is an Author* es: “¿qué diferencia hace quién está hablando?” (149). Y sí, hace mucha diferencia. No solo hace diferencia el modo en que se configura(n) a sí mismo(s) quien(es) está(n) proponiendo su obra ante la percepción-reflexión de los otros –el o los “autores”–, sino que también los modos en que quien realiza la crítica se sitúa frente a la(s) obra(s) y a su(s) autor(es). El uno y el otro están sujetos a la radical historicidad del sujeto hablante, puesto que cada quien habla desde sus circunstancias, desde su modo particular de constitución según su ubicación en las redes del poder decir y del desear decir, articulado con las respectivas construcciones identitarias móviles de su(s) cualidad(es) de sujeto: “no hay el ‘Otro del Otro’: a partir del uno y de la mismidad *se definen* el Otro y la Diferencia” (Grüner 49).

Por ejemplo, la constitución de la autoría realizada por mujeres en el siglo XIX e inicios del XX, tiempo en que esta fue genéricamente descalificada para operar en el espacio público desde la producción textual, de arte, de política etc., ha interesado fuertemente a la crítica de género y a la neocolonial. En ese contexto, cuando quien habla es una mujer o un llamado “sub-alterno” social o étnico, la pregunta “¿qué diferencia hace quién está hablando?” es central justamente a la hora de interrogar los quiebres, las elipsis, los huecos, los desplazamientos del discurso. No es esta una pregunta arqueológica –conocer cómo fue o se comportó el pasado referido a sí mismo (crítica contextual e intratextual)– sino que es una que busca alumbrar y es alumbrada desde el “hoy”, en tanto muchos de los trazos y trazas sintomáticos que residen en esas escrituras subsisten en la actualidad, manifestándose en huecos y huellas similares en los

discursos actuales. De hecho, esta interrogante fue la que me motivó a explorar en las tramas discursivas de la crítica teatral y ensayista Inés Echeverría, Iris, en la medida que ella fue la primera mujer en Chile que sacó una voz a la vez potente y consciente de su fragilidad al exponerse e incursionar en el espacio público a inicios del siglo XX (Hurtado). La lucidez que ella tuvo frente a las circunstancias que la confrontaban consigo y con los otros y otras es ejemplar.

“Los juicios completos son bisexuales”, estampa Echeverría (64) al poner a su lector en guardia respecto a las limitaciones y potencialidades de su discurso, sabiendo que ella aporta la percepción desde lo femenino y que se le escapa irremediamente la masculina en aquellos aspectos en que este género se mueve en arenas de diferencia radical respecto a los de ella (mundo militar, de la guerra, de los clubes solamente masculinos, de la economía financiera y la producción económica, de ciertos aspectos de la política, etc.). Iris, como hablante y sujeto de la narración, asume en sus críticas su posición contingente, corporizada en el espacio-tiempo del “hoy” de la sala de teatro inmersa en la ciudad, la nación, el mundo occidental. Percibe atmósferas, interpreta deseos del público en cuanto al desarrollo de la trama o modos de actuación, recoge impresiones de otros y otras, los evalúa, contextualiza y contesta. Se establece como mediadora, como interlocutora en actitud dialógica con el público que circula en torno a ella³ y que la lee, realizando una interlocución transversal en lo personal, social e ideológico.

Por ello, la textualidad crítica de Iris se instala en la fisura de géneros literarios “referenciales” (Morales) que transitan entre la crónica, el testimonio, la confesión, el ensayo. Iris, ni probablemente ningún crítico de su tiempo, hablaría desde una tercera persona supuestamente neutral como se ha hecho habitual en la crítica académica. Ella habla desde su seudónimo-heterónimo “Iris” que, en su simbología teosófica significa “paz después de la tormenta” o “liberación de femenina esclavitud” (Echeverría 238). Pero esa “otra” de sí misma

no es tampoco la de su identidad social, Inés Echeverría, ya que declara excederla⁴. Iris, en sintonía con Kristeva, expresa que su escritura es para ella un modo de explorar su subconsciente:

La pluma que tomé por primera vez para traducir esa tumultuosa vida interior que bullía en mí y para desahogar mi vibrante emotividad ha sido el puente levadizo que me dio paso al subconsciente (...) por el subconsciente que mi pluma extrae, he vencido al tiempo (Echeverría 114)...

...aludiendo al recorrido libre que realiza por las configuraciones problemáticas de la psiquis, en la cual los depósitos fragmentarios de la memoria se inscriben sin organización temporal alguna.

Por tanto, cuando ella usa el pronombre “yo” o “nosotros” en su crítica, lo que estaría haciendo es ocupar este lugar de habla como “una invocación para devenir en sujeto (lingüístico)” (Butler 135), el que se iría reconstruyendo cada vez de nuevo en la medida que vuelva a invocarlo en posteriores discursividades.

Esta construcción de habla desde la subjetividad del “yo” no implica una hermenéutica autorreferida; opera en intersubjetividad con el “otro” y “la otra”, en un “entre medio” generado entre varias miradas. Iris conceptualiza esto al decir que ella escribe su crítica teatral desde la “sensibilidad de la equivalencia”: “existe un dolor que yo descubro por donde quiera que voy –ya que cada cual tiene la sensibilidad de la equivalencia–, es decir, que solo somos capaces de aperebirnos en los otros de aquello mismo que llevamos dentro” (Iris 222). El ideal del texto y la escena teatral para esta crítica es que sean “el intérprete de la propia vida sacudiéndonos con las vibraciones de nuestra intimidad inconfesable” (Iris 192). Esta actitud la pone en una situación vulnerable y expuesta, ya que su persona, mediada e incorporada en su discurso, queda plenamente implicada en sus escritos críticos ante las redes de poder y saber de su tiempo⁵. Este concepto de Iris evoca la concepción de Arthur Miller en cuanto a que su exploración dramática

3 En el Teatro Municipal, en los palcos y salones de foyer, con acceso diferenciado a los espacios más económicos y masivos de galerías y segundo y tercer orden.

4 Su uso del pseudónimo conllevaba una tensión poderosa, siendo a la vez modo de ocultamiento y de empoderamiento.

5 Iris fue fuertemente impugnada en su tiempo por diversos sectores de poder eclesástico y civil, incluidas organizaciones de mujeres (Hurtado).

en lo social lo involucra desde su más oculta intimidad; declara: “mis mejores escritos son aquellos que me hacen sonrojar” (133).

5. ¿Cómo resignificar narrativas de identidad desde las visualidades?

La creación de arte suele plasmar intuitivamente sentidos y flujos psíquico-emotivos-corporales en las obras, enredados en sus lenguajes y materialidades expresivas, resultando opaca y oscura a la percepción. ¿Es acaso uno de los alicientes para el investigador y el crítico componer un lenguaje capaz de develar lo anterior? ¿Descifrar es construir una cifra más manejable, convertir en operacionalizable el sustrato de ambigüedad y de latencia de sentidos allí contenidos? ¿O es más bien jugarlo desde el propio vértigo personal de estar enfrentados al desafío de la construcción identitaria en reconocido estado móvil y de pregunta, por tanto, tratado desde la interrogación y la confluencia de iluminaciones recíprocas?

Esto, creo, es aun más relevante si consideramos que la construcción del sujeto se realiza también mediante las “políticas del cuerpo” en tanto cuerpo-poder, cuerpo-saber y cuerpo-deseo, por lo que habría que concebir al cuerpo performativo no solo como sede expresiva y de construcción de sentidos, sino como cuerpo desbordado que, en sus flujos relacionales, excede al lenguaje referencial (Foucault *Microfísica*). Según Foucault, habrían flujos de conexión, pero también de irreductibilidad entre los enunciados (lo que se formula mediante códigos lingüísticos) y las visualidades (lo que se ve o lo que se da a ver como flujo o energía), lo que en el terreno de lo teatral encuentra cruces extraordinariamente ricos y complejos que plantean desafíos a la crítica escrita: ¿Cómo hablar, “decir” el cuerpo performativo? ¿Cómo aludir a su excedente, a las energías que allí se generan en tanto cuerpo libidinal que busca poner en tensión, rebasar el límite de las políticas ya establecidas del cuerpo?

En la crítica actual se observa una dificultad para “hablar” del cuerpo, capacidad quizás inhibida por la preeminencia de una cultura de espectacularización y simulacro del cuerpo y de lo identitario. Este lugar inaccesible a la palabra, la que muestra desolada su

incapacidad para expresar la subjetividad del sujeto contemporáneo es, para Iris, lo que la teatralidad puede revelar a través del cuerpo, ya no como mimesis de lo que la palabra del poeta dibuja, sino como aquello que el cuerpo del actor revela desde sí mismo. En especial, el cuerpo femenino: “¡Clara Della Guardia expresó con dolorosa intensidad esos tonos de alma que no tienen cabida en el lenguaje!” (Iris 146). Ese “excedente” de lo real es apreciado por ella como un umbral liminal que abre una grieta que permite vislumbrar lo por venir en la historia y en el devenir de los sujetos: “(Clara Della Guardia) me había dicho que el rol de Nora lo había estudiado “verazmente”, pero yo le diría que lo ha estudiado proféticamente” (Iris 231-2).

La capacidad de lenguaje sobre el cuerpo en la crítica teatral, que no solo se remite a la pulsión de “literaturizaciones” del cuerpo en la escritura de mujer (Oyarzún 43), sino a un saber oral y escrito desarrollado en la cultura occidental en relación con las performances, me parece entonces importante de recuperar, ya que creo que entre nosotros ha caído lamentablemente en el olvido.

6. ¿La crítica, una vía hacia la des-subyugación de los sujetos?

El pensamiento móvil de la crítica requiere de actitudes y operaciones exigentes en su formulación y en su impulso para lograr dinamizar la cultura y lo social. Foucault, esta vez en *¿What is Critique?*, la postula como un “arte de la insubordinación voluntaria” y “del infringir reflexivo”. Según él, dicha crítica se funda en un movimiento doble: uno de rebeldía que infringe e insubordina el saber, y otro de voluntad sustentada en la meditación, en la pausa que pondera y articula diversos puntos de vista y que yace como sustrato de la acción dislocadora.

Foucault, al poner en contigüidad el “insubordinar” e “infringir” –fuerzas explosivas e implosivas– con la “voluntad” y la “reflexión” –conducción racional de la fuerza–, ubica a la crítica en el terreno del logos, que contiene e incorpora al caos primero en la estructura del lenguaje. Imposible no asociar este movimiento al de Nietzsche en relación con la tragedia: Dionisos

experimenta primero un enardecimiento báquico de los sentidos, y luego el sueño de la borrachera va apaciguando y ordenando en él esas sensaciones y pensamientos insubordinados, hasta alcanzar la producción consecuente una forma apolínea.

Foucault agrega aun otro requerimiento a la crítica: que sea ejercida como una forma de "arte". ¿Se refiere a que la creatividad intelectual, para lograr desestabilizar el conocimiento y la percepción sobre los fenómenos que trata, requiere de una escritura con rasgos poéticos y sugestivos que no disciplinen y reduzcan la aproximación al objeto? ¿La crítica ella misma un arte, y no tan solo un discurso sobre el arte?

La crítica así realizada abriría cauces a la des-subyugación del sujeto respecto a "las políticas de verdad" (32) que lo reprimen desde los diversos *locus* de poder que lo atraviesan⁶. ¿Des-subyugación de qué? Cada tiempo, en su "hoy", se siente oprimido por diferentes esferas de las constituciones del sujeto, remitidas a los órdenes vigentes en la sociedad. Yo misma, como crítica e historiadora del teatro en Chile, he recorrido muchas de esas esferas que se han ido entendiendo como requeridas de des-subyugación: la de la ideología como discurso de verdad política que sostiene al poder del Estado "burgués" en tiempos del ascenso de los movimientos populares en los años 60 e inicios de los 70; la de los discursos autoritarios y neoliberales que legitiman la opresión y marginación política, económica y social durante la dictadura militar; la de los discursos homogenizadores y prescriptivos que niegan las subjetividades e identidades diversas que reivindican su reconocimiento tras la ruptura de los muros de los años 90; la que concibe a lo político como circunscrito al poder del Estado negando su inscripción en otras áreas de la constitución de los sujetos y de la sociedad hacia el 2000 (en el lenguaje mismo, en el cuerpo, en lo privado, en el cotidiano, etc.).

Diferentes indagaciones existenciales y ontológicas,

6 Foucault dice textualmente: "Yo diría que crítica es el movimiento por el cual el sujeto se da a sí mismo el derecho de cuestionar la verdad en sus efectos de poder y cuestionar al poder en sus discursos de verdad". (La traducción es mía, como también la de los demás textos en inglés de este artículo).

de opciones sexuales, étnicas, definiciones de género, sensibilidades generacionales, ideologías y posiciones frente a la política y lo político, frente a las lecturas de la historia y las actualizaciones de la memoria han ido buscando en la posmodernidad sus definiciones y expresiones posibles mediante procesos de autorreflexión realizadas en y desde la escena, los que expresan no solo la dificultad, sino la negativa a delinear con contornos precisos lo que está fluidamente componiéndose desde el sujeto.

El retorno al lenguaje político crudo y directo tras la primacía del simulacro y de la espectacularización de lo real sorprende al llegar al 2010, como también, la inmersión en la palabra-acción como poética organizadora de la escena posible. La palabra reivindica ahora su capacidad de constituirse en territorio de construcción identitaria, ella misma como cuerpo del delito, en repudio al exceso de los cuerpos ya demasiado expuestos en la cultura performativa mediática. Se repulsa la hibridación como conjunción no intencionada de despojos culturales de valencia equivalente; se contesta la globalización como mero resultado de operaciones tecnológicas y mercantiles; en fin, se llama la atención sobre la continuación del ejercicio de políticas de subyugación neocoloniales en contra de la tesis del fin de la historia (Grüner; Žižek).

7. ¿Incorporar lo ético-político como criterio válido en la producción crítica?

Mi trabajo crítico lo he realizado intermitentemente referido a obras producidas en el momento actual en que realizo la crítica, como a las que salieron a la luz en los libros o en la escena en otros tiempos. ¿Cómo, por qué y para qué escoger unas y otras para trabajarlas críticamente?

Walter Benjamin me ha instado a entender esta selección como una en la que uno ha de poner la propia subjetividad en alerta para dejarse impactar por retazos de la historia capaces de incluir el hoy en el ayer de modo no acumulativo. Su legado póstumo *Das Passagen-Werk*, obra aun en proceso al momento de su violenta muerte, es extraordinariamente sugestivo del modo en que este perspicaz crítico de su tiempo buscó

capturar el concepto y el espíritu de la “modernidad”: recolectó diversos vestigios del siglo XIX incrustados como remanentes en la cotidianeidad urbana parisina de su propio tiempo, en la primera mitad del siglo XX. Al pasearse por las calles de la ciudad detectaba las huellas “de lo moderno” en la arquitectura, los vidriados pasajes comerciales, en los objetos expuestos en sus escaparates, en íconos publicitarios perdidos en viejas tiendas, en textos citados y extraídos de discursos de otros tiempos, en aforismos y recetas médicas. A partir de estos formó una colección de materiales dispersos y fragmentarios acompañados de comentarios y observaciones críticas, desde los cuales aspiraba a aprehender la modernidad, sin pretender integrarlos armónicamente en un discurso lineal, sino exponerlos en sus discontinuidades y tensiones, en sus diversos formatos y materialidades a modo de collage.

En esta obra experimental es posible vislumbrar el alcance de su tan emblemático postulado: “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro” (51). Articulación del pasado desde la apropiación de la memoria impactada en el momento en que se gatilla el trauma, la alerta, la necesidad de dar aviso de la amenaza de un algo que nos viola: huellas materiales asociadas tal vez con la catástrofe (término benjaminiano), conciencia viva del malestar tanático convertido en luz de alerta.

El peligro, esa amenaza de muerte que adviene en nuestro hoy. Un sujeto que se activa ante el relámpago que anticipa la tormenta. No es este por cierto un crítico pasivo, indiferente, burocrático. No es un ejercicio apacible de un oficio: es un exponerse al fulgor del peligro para apelar al resguardo y dignidad de la vida propia y de todos y cada uno desde una común ética de lo humano. Entonces, no todo vale igual. Tampoco el pasado, la historia, duerme para siempre encerrada en su mortaja. Sarlo critica los actuales análisis culturalistas del arte del pasado en cuanto a que el crítico busca reconstruirlo en sus relaciones textuales y contextuales, sin cruzarlo con el hoy, con “su” hoy. Arqueología cultural que se ahorra ser despertada por la luz del peligro. Sarlo sitúa

esta cuestión en términos de si al crítico le concierne o no opinar y trabajar desde la crítica valórica, habiéndose establecido en la crítica culturalista que respetar al otro tiempo significa dejar a cada cual inmerso en sus propias preposiciones epocales, validándolas al interior de su contexto. Para ella, en cambio,

no todos los valores en una cultura merecen la misma estima si se los considera desde contextos extraños a esa cultura. Los valores son relativos, pero no indiferentes. Y para cada cultura los valores no son relativos desde un punto de vista intratextual. Las culturas pueden ser respetadas y, al mismo tiempo, discutidas (36).

Adhiero con Sarlo al tipo de vertientes críticas que ponen en el horizonte de su intelección un fundamento ético-político, en el sentido amplio de aportar a la “des-subyugación del los sujetos”. Esto es posible de realizar mediante las operaciones deconstructivas de los lenguajes: “los significantes de una lengua también construyen sus sujetos, incluido en cierto nivel su cuerpo biológico, es decir, político. Todo significativo es, en última instancia, *político*: organiza la relación del sujeto con la simbolicidad de su polis” (Grüner 48). El trabajo del crítico (por cierto, entendiendo al creador de textos y escenas teatrales también como operadores críticos de las políticas del lenguaje y del cuerpo) es una lucha con y contra la lengua, para que esta pueda constituir lo personal y lo social en un sentido de des-subyugación, ya que al decir de Roland Barthes, “la lengua es por definición totalitaria: *obliga* a decir ciertas cosas” (cit. en Grüner 49).

Así por ejemplo, los críticos del neocolonialismo trabajan desde la responsabilidad política de resignificar textos creativos producidos por sujetos desplazados por dinámicas históricas excluyentes, colonizados por el poder: narraciones de los despojados de sus hogares, patrias, lugares de identidad, lugar en el cual yo ubico a la dramaturgia de Radrigán y de Acevedo Hernández y a ciertas prácticas discursivas y performativas de Mistral. Los neocolonialistas fundamentan su horizonte en que “el crítico debe intentar darse cuenta de, y responsabilizarse por, los pasados no dichos que persiguen fantasmalmente el presente histórico” (Bhabha 12).

Los estudios del posconflicto a su vez se plantean

como un reto moral pos Auschwitz al indagar y develar los mecanismos culturales, psíquicos y políticos inscritos en discursos, actos y performatividades que atisban lo innombrable y los trabajos del trauma, de la memoria, del olvido y del perdón, para, en último término, reconocer los lados oscuros de lo humano y, quizás, asentar una conciencia del “no más” (Ricoeur, Demarúa). Los estudios poscoloniales y los del posconflicto hacen parte del viraje ético en los estudios de los lenguajes, los que incluso buscan identificar algo tan ominoso como los modos de construcción y legitimación discursiva del “mal” en las culturas y prácticas humanas.

Rancière en *El viraje ético de la estética y la política* percibe el actual momento del arte y de la reflexión estética distribuido en dos ejes:

en una visión que consagra el arte al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe. (...) Los dispositivos por los cuales el arte, hace algunas décadas, quería atestiguar de la contradicción de un mundo marcado por la opresión, tienden hoy día a testimoniar en su lugar de una común pertenencia ética (35).

Complementariamente, Bhabha llama la atención sobre el desplazamiento o el cambio de atención de la crítica desde “lo político como una práctica pedagógica, ideológica, a lo político como la necesidad tensionada de la vida diaria-política como una performatividad” (15).

Por otra parte, en estos últimos años se ha visto un retorno a lo trágico en la creación y en la crítica; lo trágico como consustancial a la cultura en su momento de apereamiento del horror y de su reintegración como comunidad y cultura en la com-pasión generada por este. Lo consustancial del teatro –lo trágico como ritual– es destacado por Grüner como profundamente político a la hora de reconstituir lo social tras las catástrofes del siglo XX:

lo trágico tiene un lugar de permanente re-fundación de la polis humana. Su dimensión estético-cultural es indistinguible y consustancial de su dimensión profundamente política, incluyendo en esa “política” la producción de una subjetividad histórica. El ritual trágico religioso no es una mera repetición obsesiva de lo siempre igual a sí mismo. (...) El ‘sacrificio’ ritual tiene por función restituir sobre nuevos lazos sociales esa existencia en riesgo de perderse, esa falta-de-Ser cultural.(....) articula

simbólicamente un re-comienzo de la sociedad, en el que su origen mítico se “actualiza en la Historia” (27-8).

Es en este sentido que un crítico que “retrabaja la historicidad del significante” es un “agente cultural”: “la ‘agencia’ se encuentra en las posibilidades de resignificación abiertas por el discurso... por tanto, la performatividad también debe ser repensada como resignificación... al establecer un hiato a través del cual se logran posteriores o futuros efectos performativos” (Butler 135-6). 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).

De aquí que el área de competencia del crítico sea para mí cualquier momento, creación, autoría, visibilidad, corporalidad disponible en el archivo y en el repertorio de la cultura propia o de otras culturas que le relampaguee a este como pieza clave a su ejercicio de construcción-deconstrucción de sí en alteridad con el otro, como acto de insubordinación, des-subyugación y reconstitución ética-política (en este amplio sentido del término) de las redes de lenguaje dominantes en que opera, como sujeto y agente, en el hoy.

8. ¿Crítica cultural o del arte?

¿Qué cualidad de obra es la que relampaguea ante nosotros, instándonos a su crítica o investigación? Sin duda, fue capital para mí haber sido atraída hacia el teatro por un movimiento que “hacía época” como fue el de la dictadura militar chilena, no solo por su imbricación con un movimiento político-cultural de resistencia, sino también por el arrojio creativo en tiempos de desestabilización de los sistemas expresivos, comunicacionales, psíquicos... Esa obra compleja o rupturista que me marcó generacionalmente la concibo en el sentido que acoge Benjamín citando a Focillon; es esa obra que “en el instante en que nace es fenómeno de ruptura, es un ‘hacer época’. Eso no es intervenir pasivamente en la cronología, es violentar el momento” (cit. en Benjamin

71). La disrupción inquietante del modo de estar en el mundo, de percibirlo y pensarlo por una obra que “violenta el momento” me es desde entonces un factor clave que me llama a la indagación crítica.

Aun cuando durante largas épocas de mi vida investigativa realicé un trabajo cercano a “la historia del teatro”, en el cual me interesó reconstruir redes, sistemas, movimientos teatrales en un sentido macro, en el cual la amplitud de los universos de estudio eran para mí importantes, buscando que ojalá nada quedara fuera para así “rayar la cancha” de lo disponible, establecer el inventario, hoy estoy en otro momento. Me siento más convocada por obras o un conjunto de obras cuya densidad compositiva establezca complejas articulaciones con el campo teatral y cultural vigente, desestabilizando sensibilidades, saberes y experiencias.

Creo que ese estremecimiento lo provocan los lenguajes opacos que convocan a su exploración sensitiva y no solo a su desciframiento conceptual o semiótico. Al decir de Levinas, “la existencia en ocaso de la imagen estética –la actividad metafórica, ficcional del discurso... como ‘el verdadero evento de oscurecer, un descenso a la noche, una invasión de la sombra’”. La imagen estética “desclausuraría un tiempo ético de la narración, porque ‘el mundo real aparece en la imagen como si estuviera entre paréntesis’... introduciendo en el corazón de la subjetividad una referencia radical y anárquica al otro” (cit. en Bhabha 15). Esas poéticas que perturban desde un algo intangible, en suspenso, por su acto de “interrupción del tiempo” que deja ver un movimiento que está ocurriendo en los intersticios del tiempo por los silencios del discurso, son las que siento proveen lo que la especificidad del arte abre y regala a los sujetos y a lo social.

Levinas también liga la construcción de lenguajes artísticos con las narrativas de la autoidentidad: el “arte-mágico” de la novela –y del teatro– contemporánea, para él, reside en su “forma de ver la interioridad desde afuera”, justo hasta darle nombre a su deseo de identidad” (cit. en Bhabha 16).

Estoy, entonces, con Sarlo en que la crítica culturalista “ha sido ultra relativista en lo que concierne a la densidad formal y semántica”, obviando esta dimensión, ante lo

cual cabe reafirmar que “la cuestión estética no puede ser ignorada sin que se pierda algo significativo... los estudios culturales están tratando de construir un objeto diferente al de la cultura en términos antropológicos” (37-8). Sarlo convoca a los críticos de la cultura y el arte latinoamericano a “reclamar el derecho a la ‘teoría del arte’, a sus métodos de análisis”, contestando lo que la geopolítica del saber dominante ha ido estableciendo como políticamente correcto, que

los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte. Lo mismo podría decirse acerca de las mujeres o de los sectores populares: de ellos se esperan objetos culturales y de los hombres blancos, arte (38).

Eso que queda en una obra después de haber agotado sus funciones culturales es su excedente distintivo que lo hace interesante a la crítica de arte: “el arte tiene que ver con este *plus*. Y la significación social de una obra de arte, en una perspectiva histórica, depende de este *plus*” (39). Por eso, a la crítica de arte le es importante relevar ese tipo de obras que no han sido destacadas en otros circuitos o que no han sido necesariamente descubiertas por los públicos, teniendo en cuenta

los modos en que funcionan las culturas como máquinas gigantes de traducción, cuyos materiales no requieren aprobar un test de popularidad en todo momento. Aunque, a través de caminos que solo conoce Dios, esos materiales pueden ser populares en el futuro (Sarlo 38).

Es claro que se ha invertido la posición de lo teatral en la cultura: de tener en el inicio del siglo XX un protagonismo absoluto, hoy a inicios del siglo XXI el teatro es un circuito de producción artístico-cultural remitido a cultores, públicos y crítica que componen microcircuitos, propios de la diversidad cultural descentrada, plural y privatizada de este tiempo. Sin embargo, la vocación de alguna parte de la producción dramática y muchas veces de la escénica en Chile sigue siendo la de interpelar a la sociedad en cuanto tal, conectándose crítica y reflexivamente de modos múltiples con las prácticas, pensamientos, lenguajes de lo social, con convergencias y divergencias entre las diferentes poéticas que manifiestan un sustrato común sin presionarse hacia un movimiento

“homogenizador” que difumine autorías y búsquedas propias. Creo que relevar este tipo de poéticas y sus filia- ciones, colaborar a los diálogos inter y transdisciplinarios a través de estas es importante, a la vez que colaborar a establecer puentes con los grupos sociales y los sujetos convocados por esas teatralidades.

No es posible levantar una tal crítica sin apoyos teórico-metodológicos, sin adentrarse en la teatrológica y en la teoría crítica con sus diversas vertientes. Así, la mirada se interconecta, se abre a la interlocución y a la vez no escapa a elementos cualitativamente propios y ricos de lo teatral en sus configuraciones actuales.

No hay una crítica más “veraz” que otra cuando se rompe la noción de mensaje comunicacional unívoco y de búsqueda de una correspondencia uno a uno entre emisor-espectador. Pero sin duda, la confrontación y la polémica van colaborando a que las referencias y ejes de análisis puedan diversificarse al poner a prueba las lecturas, y se pueda desde ellas realizar una fructífera generación de narrativas de la autoidentidad como sujetos ético-políticos inscritos en las historias personales y colectivas, que nos ayuden a perfilarnos sin miedo hasta frente a lo más abismal y oscuro de nosotros mismos y de nuestro medio. ●

Bibliografía

- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom-Universidad Arcis, 1997.
- Butler, Judith. “For a careful reading”. En Seyla Benhabib et al., *Feminist contentions. A philosophical exchange*. Nueva York: Routledge, 1995. 127-143.
- Damasceno, Leslie, “The gestural art of reclaiming utopia: Denise Stoklos at play with the hysterical-historical”. En Diana Taylor y Roselyn Costantino ed., *Holy terrors, Latin American women perform*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Demaria, Cristina. *Semiótica e memoria*. Roma: Carocci, 2006.
- Echeverría Bello, Inés. *Memorias de Iris 1899-1925*. Santiago: Aguilar, 2005.
- Foucault, Michel. “¿What is Crithique?”. En Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth ed., *The politics of truth*. Nueva York: Semitext(e), 1997. 23-82.
- _____. “For an Ethics of Discomfort”. En Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth ed., *The Politics of Truth*. Nueva York: Semitext(e), 1997. 135-145.
- _____. “Subjectivity and Truth”. En Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth ed., *The Politics of Truth*. Nueva York: Semitext(e), 1997. 171- 198
- _____. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- _____. “What is an Author?” En Josué V. Harari ed. *Textual strategies*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. 108-149.
- Guasch, Anna María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.
- 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”. *Revista Aisthesis* 44 (2008): 11-52.
- Iris (pseudónimo de Inés Echeverría). *Emociones teatrales*. Santiago: Barcelona, 1910.
- Levinas, Emmanuel. “Reality and its Shadow”. En *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. 1-13.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Miller, Arthur. “El desafío trágico actual”. *Revista Apuntes* 97 (1988): 133-141.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palidonia, 2005.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rojo, Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2000.
- Sarlo, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Revista de Crítica Cultural*. 15 (1997): 32-38.
- Smith, Sidonie. “Performativity, Autobiographical Practice, Resistance”. En Sidonie Smith y Julia Watson (ed.) *Women, Autobiography, Theory*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997. 108-115.
- Steiner, George. “No hemos sabido dar a los jóvenes el error de la esperanza”. Entrevista de François L’Yvonnet. *Diario El Mercurio* E (1-10-2005): 2-4.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke: Duke University Press, 2003.
- Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005.

Qué crítica para qué teatro

Mauricio Barría Jara

Universidad de Chile, Arcis

Crítica e historicidad

Al revisar la producción teatral chilena de los últimos años es posible darse cuenta que ha experimentado una expansión que se manifiesta no solo en el número de estrenos anuales que registra, sino también en los referentes estéticos a los que estas obras aluden. El teatro chileno es hoy un campo expandido en el que convergen y divergen estilos, lenguajes y tejidos de una amplia variedad. A la diversidad que proviene del propio ámbito del teatro, hay que agregarle el emergente desarrollo de prácticas escénicas transdisciplinarias e inter-disciplinarias que vienen a complejizar aun más el estudio del “objeto teatral”, obligando a ser más cautos y, al mismo tiempo, más rigurosos al momento de evaluar dichas propuestas. Rigurosidad significa aquí algo más que el manejo de un cierto repertorio conceptual actualizado; implica, por sobre todo, la capacidad de escucha atenta del devenir en el que suceden las obras. De la misma manera que estas últimas, una crítica rigurosa es aquella que está en permanente ampliación de los rangos categoriales con los que delimita los fenómenos, y comprende los modelos de análisis como procedimientos diseminados y diseminadores del sentido.

La crítica, así como la obra de arte a la que refiere, es histórica, y debiera sentirse interpelada por tal exigencia si lo que quiere es dar cuenta del presente. En efecto, la historicidad, tal cual la quiero entender en esta oportunidad, definiría la condición misma de cualquier acto interpretativo: “El hombre intenta comprender su pasado, [...] instalado en un punto concreto del acontecer histórico. Este le conduce a comprender su realidad desde una “situación hermenéutica determinada” que se caracteriza no por un enfrentamiento entre hombre y situación, sino por un “estar el hombre en ella, formando parte de ella” (Muñiz 67).

De acuerdo con esta concepción proveniente de la hermenéutica de Gadamer no podemos renunciar a nuestra situación, como tampoco el texto o la obra que deseamos comprender puede hacerlo. Esta aparente fatalidad describe en realidad lo que se ha denominado círculo hermenéutico y que en el pensamiento de este autor pasa a ser la condición de posibilidad del conocimiento interpretativo. Lo que constituye primordialmente esta circularidad es precisamente el prejuicio desde donde el intérprete se acerca necesariamente a una obra. La rehabilitación del prejuicio se convierte así en el eje de la hermenéutica como metodología. El prejuicio opera

cada vez, dice Gadamer, como el posibilitador primario del acto hermenéutico, en la medida que configura una expectativa de sentido que el sujeto le otorga a lo que desea comprender: “El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. [...] el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado” (Gadamer 333). El proyecto entra, de este modo, en una cierta relación con la cosa misma que puede experimentarse de forma conflictiva o no. A esta vinculación la llamará posteriormente diálogo. Para que este diálogo suceda mi expectativa de sentido debe reconocer el carácter de alteridad del texto, lo que implica una medición de las expectativas propias con el sentido que el propio texto expresaría. Este reconocimiento es más un procedimiento que la determinación *a priori* de una determinada forma de la verdad. No supongo inmediatamente del texto tal o cual significado, sino primero reconozco de él su carácter de otro: “El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él”, sostiene Gadamer (335). Circularidad significa entonces que uno se hace cargo de sus propios prejuicios al reconocer el carácter de *alteridad* del texto o de la obra de arte; es decir, me hago consciente de mis prejuicios solo cuando objetivo la posibilidad de sentido que el otro me puede dar en tanto es un otro. La interpretación, así, para Gadamer, no se reduce a un hecho epistemológico; es antes bien una experiencia antropológica, pues el acto interpretativo, la comprensión de las obras de arte es al mismo tiempo una experiencia de autocomprensión de mi propia condición histórica de intérprete; en otras palabras, de los *límites* de mi propia situación hermenéutica. Solo en ese momento se configura el círculo de interpretación y puedo decir con propiedad que he comprendido lo que tenía ante mí.

Historicidad de la crítica significa entonces autoconciencia del carácter finito de mis posiciones, es decir, de su calidad de prejuicios y, como tal, reveladores de mi propia situación hermenéutica. De esta forma no hay una mala crítica; toda crítica, incluso aquella que se construye desde la presunción de la atemporalidad, es ya síntoma por omisión de una época. El giro hermenéutico

nos vuelve a instalar en la fragilidad del saber y de la verdad, y nos enseña que esa fragilidad es nuestra más auténtica posibilidad.

Lo anterior, por lo tanto, viene a alertarnos sobre el peligro de una crítica que amparada en una concepción totalizadora de la historia, suponga una deontología de la obra de arte, que puede manifestarse o a través de un formalismo estético o a través de un dogma temático. Por eso mismo, no basta con señalar la presencia operante del prejuicio; hay que develar el sustrato ideológico sobre el que se levanta su legitimidad, y que casi nunca suele ser solo de índole personal¹; es necesario mostrar aquello que “se sucede detrás de los sucesos”, como afirmaba Brecht (37); esa violencia invisible que constituye a la sociedad y que una representación fotográfica de la misma no es capaz de mostrar.

No se trata por lo tanto de reiterar el manido discurso modernista de la novedad, y que lo antiguo es menor y que lo actual por el mero hecho de suceder hoy está un paso más adelante, pero tampoco su anverso tradicionalista. Cada momento histórico del campo teatral exigió su crítica, y no tiene sentido alguno, a mi modo de ver, evaluar en sí misma su calidad, a menos que lo que quisiéramos es hacer la historia de esa crítica para reconocer las peculiaridades de la producción teatral de una determinada circunstancia epocal. Para confirmar lo anterior bastaría examinar la colección de los 131 números de la revista *Apuntes* y constatar cómo en sus páginas se han sucedido una variedad de discursos que develan, de alguna forma, las urgencias temáticas y formales que han construido nuestro teatro en los últimos 50 años, pero también los contextos históricos que lo han determinado. Desde la sociología histórica, pasando por la teoría literaria y el psicoanálisis, hasta los nuevos enfoques culturalistas y performativos, cada uno de estos opera como una pantalla en la que se proyectan las maneras en que en el discurso teórico se ha representado el país. La rigurosidad, por lo tanto, dice relación, por una parte, con la capacidad de desplazamiento del crítico, más que el abandono de posiciones, y por otra parte, de poder

1. Esta crítica a Gadamer fue formulada por Habermas en *La lógica de las ciencias sociales* (pp. 300-306) y constituye una conocida polémica de fines de los 60.

sostener en el horizonte del cinismo posmoderno, una postura ideológica que hable de lo que acontece efectivamente y no que intente remplazar el presente con una imagen nostálgica de presuntos tiempos mejores. Una crítica que asume su historicidad sería aquella que manifieste autorreflexivamente los prejuicios desde los cuales enjuicia.

Los bordes de la crítica y la performatividad

Entonces resulta difícil asumir hoy la posibilidad de una crítica como género definido, en la medida que aceptemos el supuesto histórico a que hacía mención, pues la posibilidad de un género estaría sujeta a la de una práctica artística demarcada disciplinariamente. A manera de ejemplo, habría que recordar que el surgimiento de la Crítica Teatral a mitad del siglo XVIII y su afianzamiento en el S. XIX coincide con la consolidación del modelo dramático burgués, por lo que cuando este entra en crisis, la crítica que lo intentaba comprender evidentemente también. El problema de nuestro presente no solo se encuentra en la variedad de formas que adoptan las representaciones escénicas, sino en la recurrencia a procedimientos que buscan poner en crisis la noción misma de teatro y teatralidad y que trabajan ampliando los márgenes de la disciplinas escénicas a través de la inclusión de recursos mediales y performativos² de toda índole. En un artículo publicado hace algún tiempo, la investigadora teatral Beatriz Trastoy (2004) comentaba una serie de trabajos que tenían en común generar un tipo de autorreflexión de la teatralidad. La autorreflexión en el teatro, sin embargo, indica la investigadora, ha sido una constante del arte teatral, desde el recurso del *deus ex machina* en un Eurípides hasta las reflexiones metateatrales de un Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*; el gesto de autodevelarse lo podríamos imaginar “consustancial” a él. Sin embargo, lo central para Trastoy es que estas nuevas propuestas teatrales que exacerbaban su carácter autorreferencial coinciden en ser una suerte de parodias del modelo científico positivista con el que

se ha conocido el mundo modernamente y obligarían a una transformación de la escritura crítica desde su corsé cientificista a otro tipo de escritura ensayística que Trastoy definiría del siguiente modo:

[...] si en la práctica teatral los ensayos no son otra cosa que “repeticiones”, una escritura crítica concebida como repetición del hecho artístico no puede sino asumir precisamente la forma del ensayo [...] la crítica teatral debe ser siempre “ensayo”, es decir, “repetición” de las emociones y de los destellos de creatividad que fulguran en la escena y en el propio crítico” (38, 39).

El carácter ensayístico de la crítica supone para Trastoy replicar en el texto la experiencia o más precisamente la vivencia ante la obra de arte, por lo que, pensada así, la crítica es un símil de la obra de arte. ¿Cómo sería posible una asimilación que no significara una mera reproducción banal del gesto artístico; quiero decir, como una réplica autorreferencial que no considere la alteridad de aquello que quiere leer, sino que la suplante? Es esta cuestión la que me interesará explorar un poco más adelante.

Por de pronto, puedo afirmar que el caso chileno no ha sido muy diferente. Ya desde inicios de los 90 podemos ver puestas en escena en las que los procedimientos de autorreflexión comienzan a ser el eje del relato, sea a través de formas extenuantes o saturadas de actuación: grotescos, alegorías y citas, o sea por uso de medialidad; lo que conseguían estos trabajos era producir ciertos parpadeos en la representación, los que en la década siguiente se intensificarán hasta transformarse en mecanismos de interrupción de la representación, lo que cabría denominar con propiedad performatividad. Los primeros montajes del Teatro de La Memoria –*La Manzana de Adán* (1990), *Historia de la sangre* (1992), *Los días tuertos* (1993) y especialmente, los trabajos de Carola Jerez: *Segismundo no despierta* (1993) o *Baño Público* (1993-4)–, son ejemplo de esto. Sin embargo, en todos ellos subsistía aún una reserva ficcional que las mantenía en los bordes de la teatralidad, sin desbocarse por completo³. ¿Hasta qué

2. Performativo lo entiendo en este lugar en el uso habitual que tiene el inglés *performing arts*. Es decir incluyo en esto la danza, el circo, el drama, etc.

3. Otra cosa ocurría con la escena de la performance surgida desde las artes visuales en Chile en los '80 con artistas como Carlos Leppe, las Yegüas del Apocalipsis o Los Ángeles Negros, quienes indagaron en un accionismo definitivamente no teatral.

punto la crítica pudo hacerse cargo efectivamente de estos trabajos? Sin duda esta reserva ficcional contribuyó a que no fueran completamente desatendidos⁴, por cuanto todavía se les consideró teatro; pero esa razón habría sido insuficiente sin el apareamiento en la misma década de enfoques críticos que, por una parte, abandonaban la perspectiva literalista-dramática y enfatizaban más la cuestión de la puesta en escena (o escenificación) y, por otra parte, trabajaban con categorías de análisis más cercanas a los estudios culturales, lo que permitió que estas obras entraran en diálogo con un sistema cultural más vasto, rompiendo la inmanencia a que tendían los estudios de teatro más tradicionales⁵.

Una intensificación de estos mecanismos de interrupción es posible apreciar desde el inicio del siglo XXI, los que se complejizarán al punto de llegar a poner en crisis el concepto mismo de obra. Las instalaciones escénicas de *Minimale* dirigidas por Raúl Miranda –*Héroes 03* (2003), *Desafección* (2006), en la que los relatos se rizomatizan–, y los diversos componentes de la puesta, pierden jerarquía. Los actores son reemplazados por cuerpos parlantes e incluso, como es el caso de su último montaje *Domus Aurea* (2008), su presencia es mediatizada, a través de una grabación en video digital. Tenemos también los trabajos de Sergio Valenzuela –*Mujer Instalada* (2008), *Hombra* (2009)–, que generando un híbrido entre danza y teatro intenta desarticular los discursos disciplinarios amplificando el carácter de “ensayo en vivo” de las puestas, a través de

la exposición de las instrucciones que se dan a los actores para generar un rol o rúbricas gestuales que, de acuerdo con órdenes de un monitor arbitrario, van variando de función, con lo que la experiencia del espectador de un día diferirá de la de un espectador de otro día. Lo mismo sucede con el uso de la imagen medial en tensión con el cuerpo discursivo del actor en *Electroshock* (2004) de Jerez; los montajes de Ana Harcha, que parecen continuos *work in progress* simulados; y el caso de *Kínder* (2002), codirigida con Francisca Bernardi, y más recientemente *Pequeñas operaciones domésticas* (2007). Pero ya más propiamente en la performance cabe citar el trabajo del colectivo Laura & Marta en *Home* (2008).

Lo que tienen en común estos montajes es que ya no buscan ofrecer a la contemplación del público el resultado de un objeto acabado, sino exhibir el propio proceso de factura. A pesar de que estos procedimientos son reconocibles en

las artes visuales desde la década de los 60, en el caso del teatro se tornan particularmente perturbadores para la recepción, pues lejos de borrar la teatralidad, su efecto tiende a amplificar la situación de copresencia que la define. La interrupción que llevan a cabo estos trabajos es paradójica: lo que desarticulan es la ilusión escénica, enfatizando la teatralidad del acontecimiento. Rompen entonces con una política determinada de la representación, aquella que se instituyó desde la bidimensionalidad del encuadre pictórico moderno y define la noción de espectáculo, para exponer la intemperie de lo eventual. Los dispositivos procesuales ponen en crisis no solo el estatuto de una disciplina (en este caso la institución del teatro como espectáculo), sino también la idea de una subjetividad íntegra, que se sostiene en la capacidad del lenguaje de someter a las cosas y asegurar una experiencia hermenéutica eficaz del sentido, es decir, una relación efectiva con una verdad. Estas otras formas de lo escénico nos devuelven a la radicalidad del presente, lo que para unos es la vida desnuda (Benjamín), y para

Una crítica
que asume su
historicidad sería aquella
que manifieste
autorreflexivamente
los prejuicios desde los
cuales enjuicia.

4. Pero esta atención fue parcial. Es posible encontrarla en los trabajos del Teatro La Memoria, por ejemplo, pero en mucho menor medida en la obra de Carola Jerez, la que aparte de algunas reseñas y alguna crítica periodística, no logró ser valorada en su momento. Las razones de ello tal vez tengan que ver con lo que sigue.

5. Me refiero especialmente a un artículo de Soledad Lagos publicado en revista *Apuntes* 112: “Teatro de la memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90”. Cabe, sin embargo, destacar ampliamente el esfuerzo de la revista *Apuntes* por hacerse cargo de estas nuevas formas escénicas de los 90. Para cualquier investigador, esta publicación constituye hoy una fuente ineludible.

otros el presente irreproducible de la obra: su performatividad (Phelan 148).

Entonces, si la crítica es el resultado del diálogo con la obra a la que refiere, si en ese diálogo sucede su historicidad, ¿cómo sería la crítica para montajes de esta índole? ¿Cómo se modifica su función si ya no hay obra que comentar? Tal vez una manera de abordar esta dificultad pase por interrogar primero: ¿significa algo repensar la crítica desde la noción de performatividad?

Hacia una crítica alterada

Hablar sobre performatividad nos coloca desde ya en una situación controversial. No solo por el desfase evidente entre discurso y evento al que alude esta relación, sino principalmente por la vaguedad que supone la noción misma, especialmente cuando nombra una determinada práctica artística. No han sido pocos los esfuerzos por tratar de establecer su lugar y especificidad al interior del sistema de las artes.

Pero es quizá esta falta de cota, esta excesiva amplitud lo que la haga particularmente interesante, pues de alguna manera, este exceso operaría como un líquido de contraste que exacerba las tensiones que el propio arte contemporáneo ha pretendido poner en obra los últimos cincuenta años. Desde este punto de vista, la performance constituiría la clavija-síntoma privilegiada e insoslayable para comprender las cuestiones que afligen al arte de hoy: las querellas sobre la representación; las relaciones entre obra, circuitos y espectacularidad; el fin del objeto y la emergencia de los procesos, etc. Pero tal vez uno de los asuntos de mayor gravedad que la performance devela sea la pregunta por el rol del texto crítico en la escena artística contemporánea: ¿Qué hace el texto crítico respecto de una obra? Esta interrogante claramente se torna urgente ante un tipo de cosa que consiste en suceder. Ante ello: ¿la labor de la crítica es comentar, acaso servir de registro; de instalar la acción

en los circuitos y las lógicas históricas y comerciales o ser una clase de nexo entre el público y la obra? Tal vez sean todas las anteriores; sin embargo, lo relevante es que al pensar la crítica como evento lo que ponemos en cuestión es su carácter de texto. Para la investigadora Erika Fischer-Lichte el modelo textual, que fue el modo en el que la cultura europea moderna se entendió a sí misma, entra en crisis ante la emergencia de lo que ella denomina el giro performativo de la cultura:

Desde hacía tiempo existía ya un consenso, sobre el hecho de que fuera de Europa y Norteamérica el autoentendimiento de una cultura se manifestara no solo a través de textos y monumentos, sino también a través de diversas formas de escenificación. (11)

¿Cómo sería
la crítica para montajes
de esta índole?
¿Cómo se modifica su
función si ya no
hay obra que
comentar?

El texto en su acepción más convencional implica la pretensión de fijar la experiencia en el orden normativo del lenguaje. Así, el texto es concebido como un sistema que sistematiza, a su vez, la experiencia, convirtiéndola en algo acabado y, por ello disponible, algo que no ofrece ninguna resistencia a ser consumido. El poder

del texto reside en su capacidad de tomar una distancia desafectada con su objeto, suprimiendo el tiempo que implica el trato material de la contemplación. La performance, por el contrario, consiste en producir este trato material de unos con otros (entre los cuerpos de unos y otros) y deja al desnudo la experiencia de la duración como duración⁶. El giro performativo podría ser aplicable al texto crítico, si y solo si transgrediera su propia condición textual: es lo que llamaríamos una alteración de la crítica o una crítica alterada. Desde este punto de vista, un texto *sobre* arte es ante todo un texto *de* arte. Una obra que busca entrar en pugna con otra obra. Choque de aparatos discursivos en cuya conflagración

6. Sobre esta manera de entender la performance los remito a dos textos míos prontos a ser publicados: "De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla", Gestos 50, (en prensa). "¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre Cuerpo, Video, Performance" en Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago. (en prensa).

se construye la recepción. De este modo, un texto de teoría puede llegar a ser tan independiente como la obra misma a la cual refiere. De acuerdo con Pablo Oyarzún, el discurso crítico es un texto que es solicitado por el discurso de la obra; por lo tanto, no puede ni suplantarla ni evitar su contacto. La solicitud de la obra se funda en que a ella el sentido no le es disponible y definido inmediatamente, con lo que el texto crítico trabaja en esa apertura abismal que es la obra de arte. La crítica no cierra esa apertura, más bien trabaja en ella con ella, en una posibilidad de ella, en una posibilidad de la verdad de la obra. Es esto lo que, por otro lado, Barthes (1983) ha llamado discurso de segundo orden, un discurso que no explica ni prescribe, sino que alude y explicita y en esa alusión se hace ella misma objeto de crítica: “Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma...” (304). Y es en esta autorreflexividad que el texto crítico pasa a ser una actividad. Una crítica como actividad exhibe su propio carácter de institución para manifestar las operaciones de inscripción que ejerce sobre la obra contemplada, en las que juega una determinada política. Una crítica que se desmonta a sí misma aludiendo a la obra y produciéndose en esa alusión. Precisamente aquello que el discurso crítico convencional intenta reificar, los procedimientos performativos vienen a alterar resituándolo en el devenir de la experiencia desnuda,

en una dimensión biopolítica de la crítica. Aquello es “lo que se esconde detrás de los sucesos”, la ideología imperante en un momento determinado del tiempo y que funciona construyendo la ilusión fotográfica de la realidad: la realidad idéntica a sí misma en la que cualquier representación de la misma no debe sino referirse denotativamente. La cuarta pared es uno de los nombres de esa reificación de la cultura, por la cual la teatralidad debía coincidir plenamente con su modelo, llegando finalmente a suplantarlo. En el pensamiento burgués es el mundo, la naturaleza la que se mueve bajo coordenadas espacio-temporales unitarias y causales. Brecht es lúcido cuando desnuda el mecanismo operante de esta ideología como identificación escénica, pero no puede darse cuenta que la ilusión escénica se sostiene desde la noción misma del mundo como espectáculo, por lo que si se trataba de producir un distanciamiento para identificar lo que se esconde tras los sucesos, esto requería criticar este concepto capital. Una crítica autocrítica, a mi modo de ver, es aquella que está en constante desmontaje de lo que sería hoy el nombre de la ideología, la noción de espectacularidad⁷. ●

7. Cabe destacar que desde la teoría de la performance la crítica a la noción de espectáculo pasa por una crítica a la visualidad como la modalidad sensorial dominante, y como ella a través de su adiestramiento ha producido el mundo como imagen y aparecer. Véase Phelan (1-33).

Bibliografía

- Barthes, “¿Que es la crítica?” en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1983, 301-307.
- Brecht, Bertolt, *Escritos de teatro*, Barcelona: Alba editorial, 2004.
- Benjamín, Walter, *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires: Leviatán, 1995.
- Fischer-Lichte, Erika, “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura”, disponible en: [https://segue.middlebury.edu/repository/viewfile/polyphony-repository__repository_id/edu.middlebury.segue.sites_repository/polyphony-repository__asset_id/3603428/polyphony-repository__record_id/3603429/polyphony-repository__file_name/PerformanceFischer-Lichte.pdf].
- Muñoz Rodríguez, Vicente. *Introducción a la filosofía del lenguaje*
- I. Cuestiones ontológicas. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Editorial, 1999.
- Habermas, Jürgen. *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos, 1988.
- Lagos, Soledad. “Teatro de la memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los ‘90”. *Revista Apuntes* 112 (1º semestre 1997): 104-114.
- Oyarzún, Pablo. “La tarea de la crítica” en *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La Blanca Montaña, 1999, 11-28.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. London: Routledge 2006.
- Trastoy, Beatriz. “Ni poesía ni ciencia: solamente crítica teatral”. En Osvaldo Pellettieri (editor), *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2004. 31-34.

AACT: Hacia un arte de acción transdisciplinar

Sergio Valenzuela Valdés

Diseñador teatral titulado en la U. de Chile. Formado en danza contemporánea y dramaturgia de manera independiente. Sus campos de creación e investigación son la danza, el teatro, el videodanza, el performance o acciones de arte y el diseño. Trabaja como docente de diversas instituciones desde el 2002 a la fecha.

Las teorías científicas suponen que somos seres racionales, libres para observar el universo como nos plazca y para extraer deducciones lógicas de lo que veamos (Zétonyi 1).

Hawking, Stephen W.

Resumen

Artículo que postula la sigla AACT como arte de acción transdisciplinar, con el objetivo de nombrar a las prácticas escénicas contemporáneas (postuladas como artes performativas), que en su cruce con el pensamiento científico, como también la aplicación de tecnología en las estrategias de creación, cuestionan las bases disciplinares y se transforman en híbridos inclasificables; para esto, AACT pretende aportar con una clasificación a partir de la detección del enfoque de este tipo de prácticas y su relación con la audiencia, revisando diferentes artistas y pensadores para establecer lo que se comprende como transdisciplina y así reflexionar sobre posibles caminos de análisis de este tipo de prácticas contemporáneas.

Palabras clave: acción, transdisciplina, artes performativas, inclasificable, híbrido.

Abstract

The article proposes the abbreviation AACT as transdisciplinary action-art, to designate the contemporary stage practices (referred as performative arts), that in their intersection with the scientific thought, and also the application of technologies in the strategies of creation, place in doubt the disciplinary grounds and become unclassifiable hybrids. For this, AACT expects to contribute with a classification beginning from the detection of the focus of these practices and their relation to the audience, going through the thought of different artists and researchers to establish how transdiscipline is understood and to reflect on possible strategies of analysis for these contemporary practices.

Keywords: Action Art, Performing Arts, hybrid projects, unclassified material.

Acción se podría definir como una actividad que culmina en un resultado posible. Ahora *acción de arte* puede ser resultante de la propia ausencia de acción, de su negación, de su intento o de una actividad que incluye la falla y el fracaso como parte de las variables integradas en su resultado. Diferentes etapas de un proceso que se pueden analizar de manera individual en resultados artísticos separados de la totalidad, ya que cada una de las etapas de esa acción podría ser utilizada como resultado exhibible. De esta manera, el accionar artístico detiene su proceso en un exhibir o compartir cada una de las partes como una *obra* y que quizás en su fusión o complemento no dan un resultado final. Al parecer, en el hoy cada intención del accionar puede ser exhibida como una pieza separada de la comprensión, proceso total de un posible resultado. Es así que en esa totalidad ya no estarían sometidos a una línea de tiempo y espacio convencional donde habita el creador y un resultado, sino que cada una de las etapas que aspiraría concretar puede ser leída e interpretada o nombrada como proceso exhibible. Brisa Muñoz nos dice con respecto de los procesos como “obra”: “Cada obra es parte del ejercicio del hacer y por ende cada ejercicio práctico de investigación, creación y aprendizaje podría

entrar en la posibilidad de ser ‘obra de arte’... el arte entonces vendría siendo un espacio de producción de procesos” (18). A partir de esto, la figura de “obra” y “autor” se instalan como lugares cuestionables dentro del hacer y su accionar, como si el futuro de la actividad del arte ya no fijara su interés en la importancia de obtener resultados-obras firmadas por un autor, sino que procesos y ejercicios donde la figura del artista es desplazada por el valor de la experiencia compartida con una audiencia.

Transitorio

Desde la imposibilidad de asir el contexto del arte en su totalidad, se intenta comprenderlo desde las diferentes disciplinas que existen o de sus posibles combinatorias en el hoy. Cuando se nombra *disciplina* se refiere a “La observancia de las leyes y ordenamientos de una profesión” (Aristos). Y es en este intento de ordenamiento lógico, cercano al estructuralismo del siglo pasado, que se hace difícil compilar de manera eficiente el arte y cómo tener una visión integradora sobre él, más allá de los intereses individuales o personales con respecto a lo que se documenta de la “historia del arte”. En este estado, al parecer *transitorio*, no sería difícil sentirse incapaz de contener más información referencial detallada y precisa o de análisis teórico al respecto. Surgen interrogantes sobre qué pasos seguir, hacia dónde conducir la retroalimentación y cuál es el enfoque que se puede dar a lo que son y serán las artes en relación con el contexto donde aparecen.

Dentro de la información acumulada por la propia biografía de cada uno y por el acceso a una parte de la información de Internet, por ejemplo, es difícil lograr separar la información de manera articulada. Es probable que el cerebro humano ya esté pensando de manera transversal, que pueda atravesar lugares de reflexión que no abarcan solo un área de ordenamiento de variables, sino que el propio cuerpo, como unidad binaria material e inmaterial, percibe la realidad como un universo de posibilidades en contraste, en donde “la totalidad de las estructuras de largo plazo del mundo moderno se encuentran en una fase de transición” (Pérez Matos y Setién Quezada).

Es así que esta reescritura de lo que el ser humano es y hacia donde irá, plantea nuevas interrogantes con respecto al accionar del arte en el hoy o en el futuro. De esta manera, no existe una metodología científica comprobada de investigación en la creación que sirva como manual hacia donde accionar y enfocar este análisis; solo se pueden imaginar posibilidades y exhibirlas como preguntas sobre aquellos próximos caminos. Es por esto que “Las interrogantes tradicionales que mostraban un conocimiento objetivo pasan a ser interrogantes situacionales” (Pérez Matos y Setién Quezada), como las nombran investigadores respecto de las interrogantes de la ciencia, cuestionándose el pensamiento científico actual.

¿Cómo acercarnos a la transdisciplina?

El pensamiento científico, que es el que “resuelve” la vida humana, en estos momentos se encamina hacia un cuestionamiento total sobre “el hombre moderno de la nueva era”. Nueva era donde la interacción del ser humano y la tecnología, una relación que alguna vez se comprendió de manera colonizadora como *real*, entre un usuario y un sistema de relaciones, hoy se pone en cuestión por una visión aún más profunda; al respecto, los propios científicos afirman:

El momento actual de las ciencias sociales se define como el tránsito del “pensamiento simple al pensamiento complejo”, como dice Morin, o como “una encrucijada intelectual”, según Wallerstein; así se refieren diversas denominaciones y el nombre no le da su objetividad, sino los procesos sociales y su visión compleja hace que adopten una postura eminentemente transdisciplinaria. (Pérez Matos y Setién Quezada)

El concepto de *transdisciplina* lo encontramos en la lingüística, a partir del análisis de discursos en el año 1985 por Van Dijk, quien propone la “disciplina transversal”, sobre cuya definición no existe acuerdo. Pero donde toma fuerza como “una nueva visión de mundo” es desde el pensamiento científico y sus nuevos planteamientos y reformulaciones.

Algunos de los simposios internacionales sobre la transdisciplinariedad, como el de Suiza (en 1997), se han centrado expresamente en el estudio de lo que debe ser la universidad

del mañana, enfatizando la evolución transdisciplinar de la universidad. (Abarca y Monsalvo)

Logros con respecto a lo que debería ser el conocimiento del mañana, en donde exista una visión menos especializada de ese conocimiento, puntos propuestos en el documento *Carta de la Transdisciplinariedad*, elaborada por los participantes del Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad, desarrollado en el Convento de Arrábida en Portugal en noviembre de 1994 y “Transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo”, manifiesto escrito por Basarab Nicolescu, director del CIRET (Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios) de Francia.

De la Carta de 1994 se rescatan dos ideas:

Primera: La proliferación actual de las disciplinas académicas y no-académicas conducen a un crecimiento exponencial del saber que hace imposible toda mirada global del ser humano. Segunda: Solo una inteligencia que dé cuenta de la dimensión planetaria de los conflictos actuales podrá hacer frente a la complejidad de nuestro mundo y al desafío contemporáneo de la autodestrucción material y espiritual de nuestra especie.

Ideas que van a un rescate del ser humano contemporáneo inserto en un pensamiento posmoderno. Al acercarse a estas ideas transdisciplinarias de la relación que existe con el accionar artístico y con su formación específica, pueden dar cuenta de la crisis y transformación de la formación actual, donde se entregan un grupo de herramientas parceladas que servirían para determinar un posible mundo donde accionar el arte:

La transdisciplinariedad, por su parte, es un término joven y entre sus iniciadores se encuentran Eric Jantsch, Jean Piaget y Edgar Morin. Nicolescu... señala que el término fue inventado por la necesidad de una feliz transgresión de las fronteras entre las disciplinas. La transdisciplinariedad es un proceso según el cual los límites de las disciplinas individuales se trascienden para tratar problemas desde perspectivas múltiples con vista a generar conocimiento emergente. Según Newell, se considera la transformación e integración del conocimiento desde todas las perspectivas interesadas para definir y tratar problemas complejos. Según McDonell, no es una disciplina, sino un enfoque; un proceso para incrementar el conocimiento mediante la integración y transformación de perspectivas gnoseológicas distintas. (Pérez Matos y Setién Quezada)

Es así que la visión integradora de este movimiento científico asume una serie de diálogos internos; la idea

central de este estudio es la de *enfoque* de McDonell. A partir de esto el arte de acción transdisciplinario (AACT) es un enfoque que va más allá de las acciones que puede realizar entre las diferentes artes que integra. Es así que este enfoque científico aplicado en las artes va más allá de las *artes integradas*: aspira a una integración no solo de las artes, sino de las ciencias y otros campos. Desde el rotulado disciplinar existen proyectos artísticos interdisciplinarios, multi o pluridisciplinarios, transdisciplinarios o solo disciplinarios, comprendiendo que ni uno ni el otro determina su calidad o abolición.

Inter, multi y trans

V. Garrafa nos dice en el 2004:

La interdisciplinariedad implica puntos de contacto entre las disciplinas en la que cada una aporta sus problemas, conceptos y métodos de investigación. La pluridisciplinariedad, sin embargo, es lo que simultáneamente le es inherente a las disciplinas y donde se termina por adoptar el mismo método de investigación. La transdisciplinariedad está entre las disciplinas, en las disciplinas y más allá de las disciplinas. (Pérez Matos y Setién Quezada)

Y puntualmente sobre lo transdisciplinario, los investigadores Nuria Pérez Matos y Emilio Setién Quezada concluyen su estudio diciendo que “Lo transdisciplinario se interesa por la dinámica que produce la acción simultánea de varios niveles de la realidad”. De esta manera este enfoque aportaría a una visión entre las ciencias y las artes más transversal en todos los aspectos, con una visión más total de las artes en acción al momento de trazar una línea entre ellas con otras disciplinas. Es así que el arte podría volverse un cuerpo abierto a otros pensamientos y en su interacción generar piezas aun más complejas.

Creo que dentro de la categorización de las artes se puede nombrar cada día una nueva combinatoria de las diferentes disciplinas oficiales o no oficiales y su especificidad actual, sumadas a las más de 1.100 disciplinas en crecimiento que existen entre las ciencias duras y las sociales, y adicionándolas además a las de las otras áreas de conocimiento, podríamos hacer un catastro interminable de campos específicos de acción disciplinar. Pero tengamos en cuenta algunos extravíos

que advierte Nicolescu: “La transdisciplinariedad, por su propia naturaleza, tiene el estatuto de un desvío... El lugar de la transdisciplinariedad es un lugar sin lugar”. Respecto de lo que nombra el científico, no es difícil suponer que este tipo de enfoque y sus posibles resultados no pertenecen a una línea académica formal o una categorización única, sino que su accionar al parecer busca estrategias que van más allá de los propios objetivos planteados y no pretende instalarse de manera formativa excluyente, sino integrativa.

Transdisciplinariedad artística

Para abordar AACT, no debería nombrarse como una disciplina más, sino como algo que está entre lo inter, multi y disciplinario; es una acción de arte por detectar. Anteriormente esta acción nos lleva a resultados *inclasificables*, en donde los bordes disciplinarios están delimitados dentro de un universo de la creación y la investigación. Esta definición de subjetivos parámetros se acercaría de cierta manera a los límites que determinan lo que conocemos hoy como performance, pero siendo aun más transversales se acercarían a lo que conocemos como “Metaformance”, definida por Claudia Giannetti en 1997: “En el metaformance artista/performer puede prescindir de su presencia física”¹. Como el artista español Jaime del Val con su Organización Reverso de arte transdisciplinar que realiza *Metaformances* y que nombra su pensamiento como “pos postmoderno”, realizando obras de gran escala, que incluye proyectos de acciones legales contra empresas constructoras europeas que construyen en zonas de protección ambiental que detecta a través de *Google Earth*. Es así que los límites disciplinarios pierden formalismos, ganando libertad

creativa, reflexionando en torno a la transversalidad y vuelo a la que pueden llegar ciertas ideas en su alcance y magnitud en proyectos de esta envergadura.

Incluso en el “Teatro Postdramático” de Lehmann, donde expone a través del análisis del trabajo de Jan Fabre y Jan Lauwers, encontramos puntos referenciales al arte transversal en torno a las colaboraciones artísticas o a la práctica de diferentes disciplinas o campos dentro de la escena, como el cruce de las artes visuales, performance, la tecnología o la ciencia, el rol de la crítica teatral y el análisis de discurso. Al respecto se infiere que esta manera de crear se relaciona con el tipo de formación que reciben en las escuelas de arte. Es así que no se puede comprender la acción de arte transdisciplinar como un género más, sino como un “transgénero disciplinar”, algo que va más allá de la disciplinas artísticas y su convención formalista de comprender el ser humano.

Todo esto lleva a preguntarse sobre la formación, las estructuras sociales y diversidad de lenguajes, como también a la libertad que construye cada uno dentro de sus propias autolimitaciones o dentro de las sociedades estandarizadas en las que crea.

¿Como funcionaría el AACT?

AACT es un cruce transversal entre diferentes maneras de pensamiento, un enfoque producto del diálogo entre las ciencias y las artes.

La coreógrafa y artista transdisciplinar mexicana Evoé Sotelo nos dice al respecto:

*El arte transdisciplinario es expresión plena de la tensión resultante entre las dinámicas de interacción y las dinámicas de integración de nuevas identidades móviles que son el territorio fundacional del conflicto individual y colectivo contemporáneo, sobre el cual los valores de la libertad, la incertidumbre, el juego, el misterio y la ambigüedad, existen como propulsores de la creatividad y la inteligencia, y como elementos indispensables para la edificación de un mundo más amplio, diverso y justo*².

1. En su texto, Giannetti, se refiere a su concepto Metaformance como: “En 1994, cuando propuse agrupar las diversas manifestaciones performáticas que utilizan las nuevas tecnologías audiovisuales y sistemas interactivos o telemáticos bajo el término de *Metaformance*, señalé la tendencia general del Media Art a potenciar el desarrollo de la interfaz entre la obra y el espectador/usuario. Por un lado, el proceso de interacción entre máquina y performer, o de la aplicación de las nuevas tecnologías, pasa a ser un elemento inherente a la obra. Por otro, el propio empleo de la técnica permite al artista/performer prescindir de su presencia física en el espacio de la acción, muchas veces sustituida por la de la imagen electrónica”.

2. La artista directora de la renombrada compañía mexicana “Quiatora monorriel” propone en el punto V. “*Artes escénicas y artes electrónicas. La transdisciplina como expresión exaltada y vital de una identidad inconclusa*”, una mirada desde el arte sobre la amplitud de miradas que debería tener este tipo de enfoque transdisciplinario hacia otras áreas del pensamiento.

A partir de esta noble causa en la cual se enmarcaría este enfoque artístico, se deduce que a partir de la reflexión en torno a nuevos problemas transversales, al arte y las otras disciplinas se pueden agregar nuevos sistemas de creación menos restringidos por la formación de la que debería dar cuenta cada una de las partes involucradas.

En las artes performativas encontramos una interacción de disciplinas al servicio de una pieza; es imposible nombrarla como una disciplina pura, ya que en su base disciplinaria se plantea como una interacción incluso a partir de su análisis como fenómeno activo o vivo. La diferencia entre estas disciplinas y AACT, es que *una acción transdisciplinaria de arte debería plantear una transformación más que un efecto*, y si no se hace material a través de la creación, por lo menos en su cruce transversal con otros pensamientos es donde está el valor hacia a un crecimiento o evolución. La transdisciplina como accionar conduce hacia un diálogo integrador en su complejidad y constante movimiento. Es por esto que quizás al arte hoy se le exige algo del pasado, como si perteneciese a otro contexto, a otra fórmula económica, por ejemplo; es probable que el sujeto que media este interfaz en la experiencia de obra no puede poner a un lado el contexto global híbrido y vacío desde donde aparece. Al parecer existiría una especie de *romance* con ciertas formas antiguas. Teniendo en cuenta que el arte es producto de un contexto histórico, social y científico, el arte no es producto responsable solo de sus artistas y de su anticuada formación. Es por esto que el arte hoy, al igual que la ciencia y el pensamiento humanista, abre sus puertas a un diálogo transversal integrador. Ya que en sí mismo es imposible que pueda comunicar algo que vaya más allá de este metacontexto en el que se genera. Es posible que en el trabajo interdisciplinario o multidisciplinario se encuentre una pregunta más acabada o compleja sobre lo que se quiere comunicar. A partir de una necesidad de relacionarse, que queda en evidencia dentro de lo que plantea el artista transdisciplinar Benito González:

Nuestro tiempo nos compromete a entrarle a la carnicería global, dialogando con el presente de una manera aún más crítica y reflexiva, destacando nuestra propia cultura y re-ensamblándola

para que en ese proceso de deconstrucción encontremos lo que realmente queremos decir.

Hacia las artes performativas transdisciplinarias de acción

En el panorama de las artes performativas locales —teatro, ópera, diseño escénico, danza, performance y música—, la defensa de lugares reconocibles para sus propios pares, el sujeto receptor o mediador y la crítica, hacen un buen intento por abarcar de manera correcta cada disciplina, teniendo en cuenta su formación y estructura de pensamiento. De esta manera, los proyectos interdisciplinarios de las múltiples combinaciones de estas artes también quedan dentro de la misma línea anterior. Ya que no existe un cambio profundo con respecto a las bases de investigación y creación, porque responden a preguntas desde sus propias líneas disciplinarias y no se abren a otros cuestionamientos con otros campos. Es así que en esta sensación de que todo lo nuevo es aporte a un cambio y al libertinaje artístico, es probable que concretamente en los nuevos productos solo existe más diálogo dentro de las herramientas disciplinarias usadas en cada creación, pero no cambia la manera de ver la disciplina; no se somete a cuestionamientos en sus bases: lo que se hace sigue el desarrollo de lo que se aprendió a hacer. Es así que el aporte real a la reflexión y el pensamiento actual solo hace referencia al modelo formal de comunicación *speaking* de Hymes:

...situación, participantes, finalidades, actos, tono, instrumentos, normas, género, sometidos a las siguientes preguntas: ¿dónde y cuándo?, ¿quién y a quién?, ¿para qué?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿de qué manera?, ¿creencias?, ¿qué tipo de discurso? (Pilleaux 143)

Es así que las bases estructurales disciplinarias quedan intactas y es por esto que no se logra un avance real, sino que más bien se logra un real estancamiento y poca comprensión con respecto a lo que se quiere comunicar.

Lipovestsky ya nos adelanta que:

Lo Nuevo se vuelve inmediatamente viejo, ya no se afirma ningún contenido positivo, el único principio que rige el arte es la propia forma del cambio. Lo inédito se ha convertido en el imperativo categórico de la libertad artística.

Pero dentro de esa “novedad” no existe una nueva forma de editar esto inédito; para que se pueda hablar de un cambio real, deberían suponerse cruces reales de pensamiento (ciencia-artes). Si se habla de bases, se entiende abrir las artes a otras áreas de conocimiento, pero de manera activa, no solo con el aporte o asistencia de estudios o reflexiones a partir de un tema.

Un aporte concreto en arte escénico y su cruce con la tecnología se observa a través de Del Val, quien explica sobre su trabajo:

La especificidad de Reverso se articula en la transdisciplinariedad de prácticas artísticas (en particular, del arte visual y digital, la danza, la electroacústica, la videodanza y el cine abstracto interactivo y la arquitectura virtual generativa), discursos críticos asociados al postestructuralismo, la teoría queer, ciberfeminista y postcolonial, y las prácticas políticas; o sea, en el replanteamiento de las relaciones cuerpo-arte-tecnología, en los diferentes aspectos de producción, investigación, formación, difusión, distribución, archivo y activismo (38).

Y que se traducen en preguntas como:

¿Cómo reapropiarse de las nuevas tecnologías de control y vigilancia? ¿Cómo intervenir de forma efectiva el espacio público y los medios? ¿Cómo reinventar el cuerpo más allá de los binarismos de género y sexo? ¿Cómo funciona la especulación urbanística en términos de especulación de los cuerpos? (32)

Planteando en sus creaciones cómo las tecnologías tan aparentemente inofensivas son dispositivos de poder y de control que reproducen formas estandarizadas de percepción, de cuerpo, de anatomía y de sujeto. Por otra parte, Giannetti propone agrupar diversas manifestaciones escénicas que utilizan nuevas tecnologías audiovisuales y sistemas interactivos o telemáticos bajo el término de *Metaformance*. Además, señala que:

...la tendencia general del Media Art es potenciar el desarrollo de la interfaz entre la obra y el espectador/usuario... Pero también hace posible invitar al espectador a asumir su lugar en la consumación de la (inter)acción. El resultado es una especie de hibridación, como las utilizadas en las microcirugías o en las implantaciones biotécnicas. (8)

Este proceso de hibridación justamente es el enfoque transdisciplinario desde donde observar las artes escénicas locales, ya que a un nivel teórico no existe información profundizada al respecto. El filósofo e investigador chileno Andrés Grumann, creador de *estudios teatrales.cl*

lo advierte en el prólogo del libro *Mutaciones escénicas*, donde dice al respecto:

...la paradójica situación en que vive el contexto chileno: por un lado emergen nuevas generaciones de artistas que llevan a cabo nuevas formas teatrales y que requieren de la discusión teórica, histórica y crítica de sus propuestas y, por otro lado, no existe un corpus teórico sistemático y consistente (al menos en nuestro medio) que sostenga y fundamente la emergencia de nuevos lenguajes escénicos, ni menos la formación en ellos. (9-10)³

Por otro lado, en el texto mismo *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo* de Marco Espinoza y Raúl Miranda (2009), se entrega un sistema de análisis de creaciones que integran lo multimedia en el teatro, que sirve de punto de referencia como discusión bibliográfica para esta investigación, pero que no critica estas propuestas “transmediales” sino que plantea un “modelo de análisis de mutaciones escénicas”, en donde concluye dentro de los módulos de contenido que:

...el análisis de la transmedialidad escénica ha de ser transdisciplinario, evidenciando los orígenes de los elementos que conforman el espectáculo en relación con otras disciplinas auxiliares, ajenas al mundo del teatro en particular. (50)

Pero en donde no se hace alusión al desplazamiento que genera la relación o cruce del arte y la tecnología hacia una reconcepción del fenómeno comunicacional que, al parecer, establece nuevas estrategias de análisis estético y nuevos modelos o nombramientos con respecto a la hibridación disciplinar y la conformación de un nuevo espectador, un nuevo sujeto, y no a una transdisciplina que acude a disciplinas auxiliares, sino que busca ir más allá de las propias disciplinas implicadas. Como lo vemos en el análisis de estas manifestaciones en el Media Art, Giannetti, aporta al análisis diciendo que:

Las tecnologías de realidad virtual y de redes telemáticas posibilitan la exploración, por parte de los artistas, de otras dimensiones de ubicuidad, como por ejemplo la telepresencia. Por un lado, los actuales sistemas informáticos permiten al artista crear un doble virtual, cambiar su forma o dar vida

3. El comentario de Grumann corresponde a que en Santiago de Chile existen muy pocas publicaciones teóricas a las que echar mano para lograr armarse un panorama concreto en torno a las nuevas prácticas en las artes escénicas locales.

a diferentes personajes, con los cuales puede actuar en el ciberespacio. Asimismo puede teletransportar sus clones virtuales, controlarlos a distancia y animarlos en tiempo real, de manera que realicen sus "ciberperformances". Los temas del desdoblamiento de personalidad y la relación sujeto-cuerpo ganan una perspectiva inusitada con la posibilidad del clonado virtual. (13)

Es desde este tipo de reflexiones desde donde se puede analizar el cruce de tecnología y artes escénicas, es decir, establecer un enfoque transdisciplinar que abre una serie de preguntas que van, más allá de las temáticas abordadas, hacia las estrategias, metodologías y relación con su audiencia, lo que genera productos o procesos que ponen en crisis sus propias bases disciplinares y que adquieren un rol, que no solo muta su comportamiento en el tiempo, sino que su impacto y desarrollo son el fiel reflejo de un cambio en las estructuras de pensamiento de la sociedad chilena en proceso, que se acercan a un lugar más integrado al eliminar los límites disciplinares en el arte y articular su reencuentro con la ciencia. Este

es el campo de AACT. Desde este nivel de tolerancia y proyección de mirada, Robert Venturi puede conducir un entendimiento acerca de este lugar de "libertad":

Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados: la función implícita a la explícita... una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto: su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicancias. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos. (Zétonyi 98)

Es necesario incluir este tipo de análisis a la discusión, más que dejarla de lado, por no ser contenidas por el mercado del arte o por una institucionalidad educativa conservadora o por falta de herramientas en el contexto local y el sentido que puede tener este tipo de enfoque transdisciplinar, desde el que poder observar y analizar manifestaciones que no tienen un rotulado claro y que se acercan a la ciencia desde un punto de vista particular. ●

Bibliografía

- Abarca, Atilio y Monsalvo, Marcos. "Manifiesto artístico transdisciplinario". Escuela de Música de la Universidad Nacional de San Juan, Argentina, 2006. Disponible en: http://www.altaalegremia.com.ar/paradigmas/Manifiesto_Artistico_Transdisciplinario.htm
- Artículo "tecnología". Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tecnologia>
- Del Val, Jaime. "Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el pos-posmodernismo". *Artnodes* 6. UOC, 2006. Disponible en: <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/val.pdf>
- Diccionario Aristos. Barcelona: Sopena, 1999.
- Espinoza, Marco; Miranda, Raúl. *Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: RIL Editores, 2009.
- Giannetti, Claudia. "Metaformance – el sujeto-proyecto". *Luces, cámara, acción (...)*; *Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1997. Disponible en: <http://www.artmetamedia.net/textos.htm>
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. París: Éditions Gallimard, 1983.
- Muñoz, Brisa. "Proceso de innombrable, acercamiento a las prácticas artísticas ligadas al cuerpo y la tecnología". *Interferencias*. Santiago: Caída Libre, Publicación independiente, 2009.
- Niculescu, Barsab. "La Transdisciplinariedad - Desvíos Y Extravíos". *Turbulence* N°1, 1994. Traducción por Luisa M. Rohr. Disponible en: http://www.complejidad.org/cms/?q=n_ode/22
- Pérez Matos, Nuria Esther; Setién Quesada, Emilio. "La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa". Puerto Rico: Acimed, 2008. Disponible en: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol18_4_08/aci31008.htm
- Pilleaux, Mauricio. "Competencia comunicativa y análisis del discurso". *Estud. filol.* [online]. 2001, N° 36, Proyecto de Investigación FONDECYT. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Disponible en: http://transdisciplina3.tripod.com/127-competencia_comunicativa.htm
- Sotelo, Evoé. "Artes escénicas y Artes electrónicas. El rostro compartido de una humanidad desdibujada". Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transito mx_02. Ciudad de México, 2007. Disponible en: www.quatoramonorriel.com
- Zétonyi, Marta. *Aportes de la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Biblioteca de la mirada. Buenos Aires: La marca, 2000.

Por una crítica inter y transdisciplinaria

M. Soledad Lagos Rivera

Doctora en Filosofía y Letras (Dr. phil.) y Magíster Artium (M.A.) por la Universidad de Augsburgo; traductora Inglés-Alemán por la P. Universidad Católica de Chile; jefa del Área Teórica y profesora Titular de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor; dramaturgista y cofundadora de la "Escuela de Espectadores".

Cada vez que me he sentado a comenzar el presente artículo acerca de cómo concibo la crítica teatral que he practicado a lo largo de muchos años, he terminado abandonando el intento, por una razón bastante particular: intentar evitar la majadería.

Me parece majadero insistir en algo que considero evidente para cualquiera que haya leído con atención mis escritos; es decir, expresar en forma clara y explícita que cuando plasmo alguna de mis visiones acerca de una obra o de un problema en especial, hablo desde un lugar identificable; que ocultar mis parámetros de análisis no forma parte de mi metodología y que el lugar desde el cual abordo lo que abordo da cuenta de una biografía, una ideología y un instrumental analítico escogido por "afinidades electivas" que considero también bastante sencillas de detectar.

Antes de escribir, siempre me pregunto a quién estarán dirigidas las ideas que vierta en el papel o en la pantalla del computador (esto significa que me resulta muy útil aplicar el concepto de un lector implícito, al decir de Iser¹); además de para qué escribo lo que escribo, desde dónde lo miro y, de acuerdo a eso, cómo ordenar

los materiales que terminarán conformando una apreciación crítica de un trabajo determinado. Una vez que he acotado estas preguntas, me siento a escribir aquello que termino configurando como aproximaciones críticas que podrían tildarse más cercanas a los Estudios Culturales que a las críticas o los análisis teatrales convencionales, pues se trata de reflexiones que se plantean como miradas que provienen de una óptica determinada, las cuales casi nunca se sustentan en la aceptación tácita de cánones, sino más bien en el cuestionamiento constante de eso que se nos presenta como un canon.

Sostengo que lo que suele suceder es que a los lectores implícitos de los artículos especializados, los análisis o las críticas, en general, se nos oculta la compleja trama de negociaciones y pactos que dan lugar a cualquier canon y, visto así, el quehacer crítico de alguien como yo se construye a partir de muy pocas certezas y de muchísimas interrogantes. A lo largo de mis años escrutando y acompañando el devenir de la escena teatral chilena, he intentado deconstruir aquellas certezas que los lectores o receptores implícitos de modelos teóricos, críticos o analíticos de aproximación a productos artísticos; en este caso, obras de teatro, tendríamos que aceptar, más todavía si quienes proponen el canon no

1. Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

consideran importante explicitar el aparente consenso tácito en el que dichas certezas se sustentarían. Es más: la pertenencia innegable de cualquier obra de arte a lo que los expertos determinan que es un canon, en mi caso personal, no siempre constituye un incentivo para querer escribir sobre esa obra, sino que los objetos de estudio que me atraen y que terminan ocasionando mi escritura analítico-crítica son casi siempre las piezas a las que no se les presta atención inmediata, o bien porque ellas evidencian un desajuste o descalce respecto de las propuestas estético-poéticas imperantes en un momento socioeconómico-político-cultural determinado, o bien porque se trata de propuestas que apelan a esferas del conocimiento y la percepción que, en primera instancia, parecen más cercanas a otras manifestaciones artísticas que al teatro.

Es preciso aclarar que mi atracción espontánea por aquello que no se valida de inmediato como un producto artístico con miras a trascender en un campo sociopolítico-económico-cultural específico, no forma parte ni de un programa predeterminado por parte mía ni, menos aún, de una actitud de rebelión constante ante lo que el discurso crítico o académico determina como digno de ser estudiado, sino que la espontánea atracción a la que aludo y que detecto como un motor de cualquier escritura crítica que hasta ahora he efectuado, se podría

...los objetos de estudio que me atraen y que terminan ocasionando mi escritura analítico-crítica son casi siempre las piezas a las que no se les presta atención inmediata...

situar quizás en zonas que los detentores de los discursos críticos o académicos a veces dejan fuera del rango de los parámetros de validación de los mismos, ya sea por considerarlas subsidiarias del producto artístico en sí, o bien por omisión involuntaria o voluntaria.

Para intentar graficar estas zonas a las que me refiero, podría resultar útil mencionar el enorme poder de seducción que pueden ejercer las modalidades de representación en juego en un montaje determinado en una espectadora como yo, que efectúa el trabajo consciente de despojarse de lo que cree saber (y se abre así a todo lo que no sabe, que es un campo mucho más vasto que lo que cree que sabe) al momento de enfrentarse a una representación teatral. Si parto de la idea de que no soy una espectadora inocente, entonces debo trabajar por acercarme a un estado de percepción lo más neutro posible, que me permita el goce, sin por ello anular del todo eso que he llegado a ser, pues es obvio que todo trabajo de despojo tiene un límite y ese límite se relaciona con que existe un camino recorrido, una biografía emocional e intelectual, vivencias y experiencias que, con gran probabilidad, me permitirán reaccionar a ciertos estímulos más que a otros, etc.

Sin embargo, el hecho de privilegiar acaso de modo inconsciente más que consciente ámbitos más ligados a lo sensorial que a lo estrictamente intelectual o de reconocer y valorar las resonancias emocionales con susstratos como vivencias y experiencias que muchas veces he creído olvidadas, pero que afloran al momento de enfrentarme a algún material escénico y que son las que terminan impulsándome a reflexionar desde un punto de vista analítico-crítico, ha sido muy productivo para plasmar pensamiento propio y delimitar un recorrido donde la mayoría de las veces ha estado presente mi personal invitación a detenernos como individuos en un mundo que nos apura y nos invita a todo, menos a la contemplación y a la reflexión.

Si bien cada artículo me obliga a recurrir a materiales analíticos diferentes, pienso que no estoy faltando a la verdad si afirmo que hay materiales a los cuales siempre retorno: Walter Benjamin es la fuente imprescindible entre todas aquellas a las que recurro, quizás por la conciencia de lo efímero de la existencia individual y colectiva, que

se me volvió imposible de ignorar leyendo sus libros; quizás también porque ellos me permitieron efectuar cruces muy productivos con otras autorías que han enriquecido mi mirada, como las reflexiones de Hannah Arendt, Max Horkheimer o Theodor Adorno². Leyendo a autores como Edward Said³, comencé a volverme cada vez más consciente no solo de la responsabilidad de quienes ejercemos la tribuna pública (escribir implica interpelar a *otro*, hablarle a *otro*), sino de las trampas de la comunicación, que se presupone exenta de prejuicios heredados de generación en generación, que muchas veces repetimos y perpetuamos, aun cuando creamos que hacemos lo contrario.

En el marco de la atracción por intentar deconstruir certezas validadas como verdades aplicables a muchas disciplinas, no fue menor el impacto que me causó, en su momento, enfrentarme a teóricos que abordaron el tema de la *otredad* o la *alteridad*, como Todorov, el mismo Said, Deleuze y Guattari y, en un contexto más latinoamericano, a las ideas en torno a la cultura popular y los cruces surgidos al calor de la transmedialidad, desarrolladas por pensadores como Carlos Monsiváis, Néstor García-Canclini o Jesús Martín-Barbero. Con sus escritos referidos al trabajo del duelo en sociedades postdictatoriales, Idelber Avelar⁴ ha iluminado no pocas de mis conjeturas teórico-críticas acerca de la pertinencia o la lucidez de ciertas búsquedas escénicas de una sociedad como la nuestra, entrenada para negar sus dolores individuales y colectivos en la esfera del debate público.

En cualquier caso, al retroceder en el tiempo, para intentar graficar el modo que he privilegiado al enfrentar el trabajo crítico, quizás sea útil remontarme a vivencias específicas e inolvidables, que sentí que me remecían de modo tal, que se abría una vertiente de apreciación artística hasta ese momento desconocida para mí; desconocida, en términos de no haber sido

concibo
la... crítica...
como un quehacer
indisolublemente
ligado a un compromiso
vital, emocional, respecto
del material de estudio
escogido para ser
abordado.

experimentada con esa intensidad, con anterioridad al momento de atravesar por la experiencia concreta. Por ello, pues concibo la práctica de una crítica como la que he intentado delimitar en los párrafos precedentes, como un quehacer insolublemente ligado a un compromiso vital, emocional, respecto del material de estudio escogido para ser abordado. Podría parecer contradictorio, pues se suele argüir que la distancia respecto del material que se aborda es un elemento fundamental para practicar la crítica, pero la postura que aquí planteo, aunque parezca extraño, no anula ni elimina la distancia crítica a la hora de escribir, a pesar de la conmoción vital o emocional que genera el compromiso del que hablo.

La conmoción a la que me refiero la experimenté, por ejemplo, al ver *La manzana de Adán* e *Historia de la sangre*, todavía de manera más evidente que *Los días tuertos*, esas obras que componían la hoy mítica *Trilogía Testimonial*, dirigida por Alfredo Castro, uno de los grandes referentes de las generaciones de actores y directores chilenos que en la actualidad tienen entre 20 y 40 años. Puede haber influido el hecho de haberlas visto en la Estación Mapocho, en medio de un público que hacía largas filas para entrar a ver las obras, como también puede haber influido el hecho de haber estado en esos años radicada yo en el sur de Alemania y haber efectuado viajes periódicos a Santiago de Chile, durante los cuales

2. Véase la Bibliografía al final del presente artículo.
3. Véase Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996. La inspiradora lectura de la versión original de este libro de Said, publicado en inglés, poco después de su aparición en 1993, me ofreció la maravillosa posibilidad de encarar ciertos trabajos analíticos desde una óptica cada vez más desestabilizadora de los parámetros vigentes hasta ese momento.
4. Para todos estos autores, véase la Bibliografía al final del presente artículo.

gran parte de mi tiempo lo empleaba en ponerme al día respecto del panorama teatral de esa época, hecho que me permitía tener la impresión de nunca haberme desconectado de lo que acontecía acá en ese ámbito. También puede haber influido en la intensidad de mi vivencia el hecho de detectar una manera de *expresar* y *decir* en el escenario, que me resultaba muy familiar y cuyo énfasis estaba situado en los intersticios, en las zonas porosas o grises, en los *no-dichos* o *no-lugares* de una sociedad aún sumida en los profundos dolores de la dictadura, período que concluía al momento de estrenarse la *Trilogía Testimonial*⁵, pero que, todos sabíamos, tendría consecuencias impredecibles en las relaciones entre todos los sectores sociopolítico-económicos de una sociedad dividida entre la necesidad de discursos de futuro y la de ejercitar la memoria para impedir el olvido.

Al ejercitar mi propia memoria retroactiva, aún aflora la emoción contenida que me impedía levantarme del asiento una vez terminada la función, cada vez que presencié alguna representación de estas obras. Es cierto que esa emoción estaba indisolublemente ligada a un contexto particular, a un desarrollo personal, profesional y emocional que correspondía a la persona que era yo en esos años, pero también es cierto que la indudable calidad de la propuesta del Teatro La Memoria iría a pasar a los anales de la Historia del Teatro de nuestro país, incluso a pesar de la reticencia de la recepción crítica inicial de esos años, ante un tipo de puesta en escena que desafiaba a espectadores y críticos por igual⁶.

Hoy en día, después de haber vuelto a ver *Historia*

de la sangre en el pasado mes de enero de 2010, a raíz de las obras que durante el Festival Internacional Santiago a Mil se remontaron para conmemorar el Bicentenario de la nación (e *Historia de la sangre* se mostró, además, con su elenco original y sin cambios respecto del montaje original), es evidente que al releer aquel artículo mío que se publicó en 1997, en *Apuntes* N° 112, acerca del Teatro La Memoria y su *Trilogía Testimonial*⁷, son necesarias algunas precisiones de índole contextual: quizás la más evidente es el lugar que el Teatro La Memoria llegó a ocupar en su recorrido en nuestra escena teatral. Si en sus inicios el trabajo del grupo dirigido por Alfredo Castro se insertó en espacios y salas situados en los bordes de cualquier circuito, hoy en día el mismo continúa en una sala propia, ubicada en Bellavista 0503, en la comuna de Providencia. En el Centro de Investigación Teatral La Memoria, se forma a nuevas generaciones de actores y directores, que llegan ahí atraídos por una propuesta estético-política particular, que ha hecho escuela. Casi todas las actrices y todos los actores que componían el colectivo original han sido colegas en su vida profesional, trabajando juntos en teatro y televisión. Además, el hecho de que una de las actrices del Teatro La Memoria haya llegado a ser Ministra de Cultura en el gobierno de la presidenta Michelle Bachelet es un dato que difícilmente puede obviarse a la hora de volver a verla en escena, encarnando a La Chica del Peral, incluso con el mismo vestuario de la representación original, poco antes de que asumiese el actual gobierno chileno.

Con estos comentarios lo que quiero decir es que para las generaciones jóvenes, que admiran a estos actores y actrices y reconocen el trabajo de dirección de Alfredo Castro a la cabeza del Teatro La Memoria y de Rodrigo Pérez, a la cabeza del Teatro La Provincia como referentes y, en algunos casos, como verdaderos íconos para su propia creación, la experiencia de ver por primera vez un montaje como *Historia de la sangre*, con gran probabilidad puede llegar a acercarse a las sensaciones que yo experimenté la primera vez que me confronté a su trabajo, las cuales, demás está decirlo,

5. *La manzana de Adán* se estrenó en 1990; *Historia de la sangre*, en 1992 y *Los días tuertos*, en 1993.

6. Conocido es el caso de las dos críticas que Carola Oyarzún escribió sobre *Historia de la sangre* en el Diario El Mercurio. Menos conocido es el factor que la llevó a escribir la segunda de estas críticas: fue la primera etapa del "Encuentro Santiago-Berlín-Santiago", que presupuso que una delegación viajase desde Alemania a Santiago de Chile en 1995, entre cuyos integrantes me encontraba yo, quien leí en el Goethe-Institut una ponencia acerca de mi acercamiento al trabajo del Teatro La Memoria, que con posterioridad se publicó en la Revista *Apuntes*. Más recientemente, durante las Mesas Redondas que tuvieron lugar al alero de CICRIT en septiembre de 2010 en Santiago de Chile, se me señaló el impacto que ese trabajo que efectué entonces había tenido en la manera de abordar la crítica teatral en el país, algo de lo que yo misma no tuve la más mínima conciencia en ese momento. La historia del teatro se construye entre todos y es interesante comprobar cada tanto que las casualidades, al parecer, no existen.

7. Lagos de Kassai, M. Soledad, "Teatro La Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el Teatro Chileno de los '90", en: *Revista Apuntes* N° 112, Santiago de Chile, 1997. 104-114.

no pueden ser las mismas sensaciones y percepciones de enero de 2010, a raíz de mi propio recorrido, con lo cual mi modo de aproximarme hoy a este montaje ha variado, de la misma manera en que han variado el contexto sociopolítico-económico-cultural del país y las posiciones que cada quien ocupa en el campo cultural chileno actual, con respecto a las posiciones de cada uno en los años en que el proceso de redemocratización del país recién se iniciaba.

Si hoy día tuviese que escribir un artículo acerca del montaje de enero de 2010, es indudable que consideraría esos factores, los cuales, para otro tipo de aproximación crítico-analítica, quizás serían irrelevantes. Postulo que si se habla de una *poética de la marginalidad* forjada por creadores que, en un contexto determinado, se relacionan con los espacios de poder de una manera crítica y que, si esos mismos creadores, en un contexto que ha cambiado, exhiben un recorrido donde la propia marginalidad ha experimentado redefiniciones importantes, siendo el ejemplo más obvio el de la ex ministra de Cultura que regresa a su oficio de actriz, entonces es evidente que el concepto de *marginalidad* requeriría o exigiría un replanteamiento o, al menos, algunas precisiones hoy

en día, que no eran necesarias entonces. Asimismo, enfatizaría, aún más que lo que lo hice en el artículo publicado en 1997, el enfoque inter- o transdisciplinario que ahí proponía, no solo para abordar el concepto de la *marginalidad*, sino para profundizar en las técnicas de actuación y movimiento que operan como contrapunto de los testimonios dichos en escena y que constituyen una partitura susceptible de ser re-mirada o repensada, en especial desde la música de la obra, elemento que en enero de 2010, en lo personal, constituyó la llave maestra para entender la conmoción que había experimentado aquella primera vez.

No obstante las precisiones de los párrafos anteriores, al presenciar esta reposición de la obra en 2010, como ciudadana de un país en el que todavía persisten grandes desigualdades, pese a los discursos triunfalistas en que gran parte nuestra auto-percepción identitaria oficial continúa sustentándose, detecto que ni las problemáticas ahí mostradas ni la propuesta estético-escénica del Teatro La Memoria han perdido vigencia ni originalidad, aun cuando el recorrido de casi todos los integrantes del colectivo haya sido desde los márgenes hacia el centro de su cultura y su sociedad. ●

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Macht und Gewalt*. München: Piper Verlag, 1970. (*Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005).
- _____. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München: Piper Verlag, 1964. (*Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967).
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *Zur Kritik der Gewalt*, in: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*. Frankfurt, 1921. (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991).
- _____. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. (*Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982).
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: S. Fischer, 1969. (*Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, 2007).
- García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- Lagos de Kassai, M. Soledad, "Hacia una poética de la marginalidad en el Teatro Chileno de los '90", en: *Revista Apuntes* N° 112, Santiago de Chile, 1997. 104-114.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América: la cuestión del otro*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1987.

Teatro y sociedad, desde el diálogo de la docencia¹

Consuelo Morel Montes

Directora Centro de Estudios e Investigación de Teatro y Sociedad (CTS)
Profesora Titular UC

“Creo que nosotros hacemos clases desde nuestra vida y también desde nuestro oficio; y nuestro oficio está anclado en nuestra vida, yo hago clases con esa memoria”.

Consuelo Morel²

Una mirada retrospectiva

Quisiera presentar una mirada retrospectiva al aporte cultural de los artículos que he publicado en revista *Apuntes* en los últimos 40 años, labor compleja dada la variedad de temas que he abordado, la extensión en el tiempo y los distintos contextos en que me ha tocado sentarme a escribir. Siendo que mi eje temático siempre ha sondeado la relación que se produce entre el teatro (como fenómeno social y cultural) y la sociedad (entendida como un conjunto de capas y sistemas diversos y complejos que componen y ordenan las relaciones interpersonales), y he abordado este desafío desde distintos ángulos, el amplio abanico al que me veo enfrentada hoy es difícil de capturar en un único gesto. Esto me ha hecho reflexionar sobre cuál es el motor básico que me ha impulsado a indagar en esta relación simbiótica de teatro y sociedad, cuál es el elemento que se ha mantenido estable en el tiempo. ¿Y cuál es ese elemento que se ha mantenido en el tiempo? Me niego a creer que lo único incólume sea mi persona, ya que como profesora, como socióloga y como mujer he cambiado tanto en los últimos 40 años, que no tendría sentido afirmar algo así. Mis referentes culturales, los que nutren mis preguntas y cuestionamientos, han variado

tanto como los temas anexos desde los que pretendo entender el vínculo teatro-sociedad. Mis colegas han ido cambiando del mismo modo; el contexto político, social y cultural lo mismo, si no más. Tal vez el único estamento que se ha mantenido estable en el tiempo ha sido, paradójicamente, el cuerpo de estudiantes. Si bien nunca son los mismos estudiantes, siempre han conservado, desde mi perspectiva al menos, la misma juventud, el mismo entusiasmo y el mismo espíritu provocador, cuestionador y rupturista. De hecho, mis referentes, mis bases culturales para generar diálogo, han variado en alguna medida para adaptarse a las preguntas de mis estudiantes.

Entonces, más que hacer una consideración retrospectiva respecto de los patrones, motivos y contenidos que hayan seguido los artículos publicados, intentaré enfocarme en la fundamental relación que se establece de hecho entre la actividad docente, la investigación y la incorporación de estudiantes a los grupos de investigación.

Quisiera dar una visión donde la docencia se cristalice como un hecho relacional, catalizador de ideas y nuevos emprendimientos, entendimiento no solo válido para mi caso, sino que para todos aquellos alumnos que han pasado por el aula y han traducido y adoptado conceptos para su propio desarrollo profesional.

Es tiempo de rescatar la labor educativa y valorarla en su dimensión tanto formadora como generadora de nuevas fuerzas. Es justamente el espacio donde los teatros universitarios adquirieron su potencia creativa y su

1. Artículo elaborado con la colaboración especial de Rodrigo Canales, Investigador CTS.
2. Entrevista de noviembre de 2007 para investigación acerca de la Historia de la Escuela de Teatro UC

capacidad de renovación. Y es en la renovación donde se radica la trascendencia que tienen estas instituciones. Desde este punto de vista, no podemos considerar la labor formativa solo como una manera de establecer categorías, jerarquías y diseños que promueven la subsistencia laboral y un fortalecimiento institucional. Todo profesor sabe, o debiera saber, que su trabajo en el aula es el espacio de entendimiento y comunicación con la comunidad. Es más, desde las salas surgen muchos de los que después serán colegas y, algunas veces, eventuales superiores. El aula es, en definitiva, donde el profesor entiende su labor y donde aprende su materia. Sin caer en odiosos clichés, resulta satisfactorio constatar que es el maestro el que aprende de sus alumnos, y no a la inversa.

40 años de labor

Me pregunto hoy, luego de 40 años de labor: ¿Qué es lo que se transparenta al publicar un artículo? ¿Qué tanto hay del autor y cuál es el verdadero grado de influencia que tiene el entorno? Específicamente, ¿cuál es el campo de influencia que tiene un ambiente académico en los contenidos de un artículo? Sabemos que no son datos medibles, y no pretendo en estas líneas hacer un estudio que determine objetivamente este punto. Pero todos aquellos que alguna vez hemos publicado, sabemos que nuestra carga vital, nuestras lecturas, conversaciones, discusiones, obsesiones, alegrías y decepciones, se infiltran entre las palabras que luego se inscriben en la hoja impresa.

Es en este sentido que quisiera rescatar y agradecer la oportunidad que he tenido ya por tantos años de hacer clases, de ejercer la docencia, porque ahí es donde me he encontrado (y me he obligado a encontrarme) con buena parte de las lecturas que me seducen, con las conversaciones y discusiones que me tensionan, donde he redescubierto el valor de mis preguntas; es donde he aprendido a volver sobre mis temas con una visión renovada, recuestionada. Desde mis trabajos con la sociología de las comunicaciones, del estructuralismo y la semiótica, luego con Pedro Morandé y la antropología, hasta hoy y mis intereses con las teorías de Lipovetsky, pasando por los psicoanalistas, por Matte-Blanco y el largo período leyendo y aprendiendo de psicoanálisis; todo ha sido funcional en mis labores docentes. Me parece que han

sido las armas dinámicas y cambiantes que me permiten volver a mirar la sociedad que se me presenta tan concretamente en los alumnos. En esta historia reflexiva de los artículos de los últimos años va apareciendo el concepto de subjetividad, entendido como la comprensión de lo humano, su historia y su cultura. Se va produciendo, en el avance de los artículos, una concepción de la relación “subjetivo-objetivo” como base de los símbolos artísticos y que no son comprendidos solo desde la sociología, como sistemas culturales, sino que implican también la teoría de la identidad y el concepto de persona anclado en las bases del cristianismo.

El tema del psicoanálisis es en este conjunto de publicaciones, sin dudas, un eje articulador que va avanzando de modo muy potente, pasando por las etapas teóricas de Freud, M. Klein, Bion y finalmente Matte-Blanco. Desde el desarrollo de las ideas de angustia, tomando la tercera tópica de Freud, así como su teoría de pulsión de muerte, aparecen los temas de proyección e introyección en el YO primario, que posteriormente M. Klein lo elaborará en los modelos de posición esquizo-paranoide y posición depresiva, todo esto intentando comprender mejor el problema de la identidad sin dejar fuera el concepto de la *persona*. Este andamiaje conceptual ha sido útil a la hora de poder leer, y presentar a los alumnos el teatro desde nuevas visiones y conceptualizaciones. El diálogo con mis alumnos en la aplicación de estos conceptos, dentro de un marco país que buscaba entenderse, resultó una tarea compleja, pero por sobre todo creativa. Seguíamos estudiando a Klein y a Bion desde una teorización epistemológica que era fundante del aparato del pensamiento humano. La función materna, la elaboración de los elementos *alpha* y *beta*, siendo *beta* los elementos no procesados de la pulsión de muerte, lo no simbolizado, fueron muy renovadores para la comprensión de lo teatral, de lo real de los personajes y conflictos. Desde esta plataforma se tensionaban los conceptos planteados por Freud, pero especialmente se tensaba la aplicación sobre los elementos dramáticos en las puestas en escena y con la percepción de la realidad que traían (y traen) los alumnos. Se abría hacia un horizonte que no cayera en el positivismo de las ciencias exactas. La mayor visión crítica que aportaban estos conceptos era hacia el tema de la temporalidad aristotélica y la inclusión del concepto “insight”, los cuales provocaban una

lectura dinámica y con nuevos niveles de profundidad en los clásicos análisis dramáticos, abordando realidades desconocidas elaboradas por el arte. Era situarse en otra perspectiva, adentrándonos en la “representación cosa” y la “representación palabra”.

No quisiera desmerecer a mis colegas, a quienes también les debo mucho de lo que soy, desde don Eugenio Dittborn (quien me diera la confianza para empezar este camino), hasta Milena Grass. En ellos dos, y en tantos otros, se ha plasmado el modelo que quisiera destacar: con ambos tuve la oportunidad de relacionarme a través de la docencia, siendo de alguna manera discípula del primero y, en alguna otra oportunidad, siendo Milena mi ayudante. Hoy, don Eugenio es prácticamente una leyenda entre quienes lo conocimos. Milena, por su parte, es hoy la directora de la Escuela.

Hacia mediados de los setentas, en un período de gran angustia, Eugenio tuvo una visión que yo siempre he pensado que fue muy audaz y aguda: mantener el Departamento de Investigación y de Comunicación. Algo le hizo pensar en esa época, que todas las teorías del estructuralismo, de la semiótica, eran importantes, y por eso nos quedamos aquí. Él visualizó que una escuela de teatro tenía que tener áreas teóricas, que después se transformaron en fundamentales; el que salvó el área teórica fue Eugenio y se lo agradezco, porque visualizó una escuela más universitaria, más compleja³.

A don Eugenio le debo más que la oportunidad de haber encauzado mi vida dentro de la vida del teatro, abriendo un campo sociológico inexistente en Chile. Le debo el haber aprendido que todo aquello que uno desconoce, se puede aprender y aprehender de los estudiantes. Su famosa frase “no hay teatro chileno sin dramaturgia chilena” retumbó fuertemente en mi cabeza, y debo agregar, parafraseando al maestro, que no hay teatro chileno sin escuelas de teatro chileno. Qué importantes han sido nuestras escuelas, la de la Chile y la de la Católica –y luego todas las que se han fundado, en su mayoría generadas por iniciativas de ex estudiantes nuestros– para comprender la cultura de nuestra escena. Buena parte de mis artículos que han sido publicados en *Apuntes*, se relacionan con este tema, con la vitalidad de la dramaturgia nacional, de sus puestas en escena, con la validez de estar creando a partir

de la observación y reflexión de nuestra sociedad.

El concepto de cultura fue evolucionando en los artículos hacia una teorización más compleja, en la que se hizo presente como el espacio propio del hombre donde habitan las preguntas por la existencia, la comunicación y, por cierto, el teatro. Posteriormente, este concepto se conecta en mis estudios con las teorías de Heidegger que la constituye en el lugar del SER, como un concepto que articula el lenguaje y la cultura completa. La comprensión de los fundamentos de Heidegger tomó muchísimo tiempo de estudio y de investigación que nos permitió tomar distancia del positivismo y de los datos acumulados, y adentrarnos en la pregunta por el sentido y la finalidad que exigía una comprensión mucho más abierta.

El teatro es abordado, en los artículos, como el arte que contiene las preguntas esenciales de la vida y que por medio de él es posible adquirir conocimientos tanto de las personas como de su sociedad. Una reflexión semántica en que el teatro no es un concepto, sino que es vida encarnada y conlleva el conflicto primitivo de vida-muerte (que se relaciona con el cristianismo), representado en lo ritual y lo público, también vinculado con el psicoanálisis y sus ejes de pulsión de vida y pulsión de muerte.

El concepto de inconsciente asociado a signos y símbolos teatrales también se complementa en los últimos artículos (2006) con el estudio de Matte-Blanco, quien postula su teoría de la *bilógica* para la comprensión del lenguaje humano, entendiendo que existen permanentemente la lógica aristotélica, denominada por este autor como *a-simétrica*, y la lógica atemporal del inconsciente, denominada por el mismo autor como *lógica simétrica*. Estas nuevas estructuras de pensamiento estaban mucho más en sintonía con las obras y dramaturgias que las nuevas generaciones quieren analizar. Un reflejo de los cambios de la sociedad y del dinamismo que van adquiriendo los nuevos lenguajes teatrales, lo que requería también de nuevos pensadores y nuevas conceptualizaciones.

Viendo la totalidad de los artículos, se presenta un avance en la incorporación de conceptos y de autores provenientes del psicoanálisis que van entrecruzándose para la mejor comprensión de lo teatral y de la relación teatro-sociedad. Un segundo grupo de artículos establece la posibilidad de revisar desde el teatro universitario la comprensión de la misión social y universitaria del tea-

3. Morel, Consuelo. Entrevista de noviembre de 2007 para investigación acerca de la Historia de la Escuela de Teatro UC.

tro, para comprenderlo desde diferentes puntos de vista; desde allí se conecta teatro-sociedad con un área donde el alumno puede comprender los aportes de la sociedad al teatro y viceversa, en un espíritu crítico y de reflexión a partir de su propio contexto. El lenguaje teatral es tratado en los artículos como el núcleo central de la relación teatro-sociedad, y como el lugar de manifestación de la vida de la sociedad y también del pensamiento inconsciente.

Y es aquí donde me pregunto si todo esto hubiera sido posible sin la masa crítica teatral que se generó, y se sigue generando, con el cuerpo de estudiantes. Desde ellos se construía y se construye una nueva realidad, enfocada en el fenómeno teatral, que dialoga con la sociedad y empuja los límites de la representación hacia su permanente renovación y a una permanente búsqueda de nuevas representaciones teatrales.

Proyección al futuro

No puedo dejar pasar finalmente como gran síntesis de todo esto, la creación del primer Centro de la Facultad de Artes: Centro de Investigación y Estudios de Teatro y Sociedad. En él se articulan las líneas de trabajo de esta área y muchos de los artículos publicados en *Apuntes* han servido de fundamento para la creación de este Centro. Por cuanto constituyen una acumulación valiosa que encuentra su cristalización natural en esta obra. Este es el último gran desafío universitario del área Teatro y Sociedad, y tal vez un espacio y un legado que pretendemos dejar para la Escuela y la Universidad. Queremos que este Centro sea una estructura axiomática del cuestionamiento y la renovación que debe surgir desde el pensamiento humano para la comprensión de las relaciones que surgen entre el teatro y la sociedad basándonos en teorías del lenguaje, del ritual, del psicoanálisis, de la pedagogía teatral, y de la sociología y las teorías del símbolo, enfrentados a la sociedad posmoderna y, actualmente, a la sociedad “hipermoderna”, de acuerdo con las teorías de Lipovsky⁴, en las que me encuentro investigando.

Toda la reflexión que han producido los nuevos

dispositivos que aproximan la imagen audiovisual y la tecnología (cada vez más inmediata y profundamente socializada) a la escena, se emparentan bien con los conceptos de “simulacro” e “hiperrealidad”, acuñados por Baudrillard⁵, muy en sintonía y complementando el marco *hipermoderno*.

La apertura del abanico para los materiales escenificables, la ampliación hacia lo onírico, lo que escapa de los formatos de lo textual tradicional, es actualmente un gran problema por investigar, en escena por cierto, y especialmente para el área teatro-sociedad. Pues muchas veces, en nuestra actual y naciente escena hipermoderna, se incluyen situaciones (reflejos hipermodernos) que son virtuales; por tanto, exigen del cuerpo del actor nuevas dimensiones para estar en escena, y de puestas en escena que propongan nuevas poéticas con dimensiones más allá del texto.

Este cuestionamiento ha sido, en gran medida, lo que se refleja en los artículos que he publicado en *Apuntes*, producto del diálogo directo que he tenido la suerte de sostener con los estudiantes y, últimamente, de los nuevos desafíos de la sociedad hipermoderna; muchos de ellos luego se han convertido en ayudantes, amigos, colegas y han hecho su propio camino en el mundo teatral. Muchas veces me he sorprendido citando sus obras, publicando acerca de sus creaciones, viendo el resultado de su labor como docentes e investigadores, protagonistas de la sociedad. Por supuesto que no me adjudico su éxito, ni mucho menos, pero en esta revisión de los artículos que he publicado en mi no corta carrera, me doy cuenta que les debo mucho a ellos, a todos y cada uno, porque han sido una ventana abierta hacia la sociedad y a sus nuevas interrogantes. Han aportado las preguntas que vienen con sus experiencias y han dialogado con la Universidad, con la Escuela de Teatro, en el aula, hacia el escenario y en el escenario. Como dijera alguna vez don Eugenio luego de ver una presentación, en su tiempo, del joven Fernando Colina: “Aquí está el teatro, sigamos adelante”. Gracias a todos los que alguna vez han sido mis alumnos, en ellos está el teatro, la opinión y los desafíos de futuro. ●

4. Ver “Tiempos hipermodernos”, Barcelona, España: Anagrama, 2006.

5. Ver “Cultura y Simulacro”, Barcelona, España: Kairos, 1978.

Paz Yrarrázaval: Mujer de Teatro, Mujer de Dios



Paz, Pacita: No sabes la ausencia que ha dejado tu partida. Nuestras múltiples conversaciones en el Campus Oriente acerca de lo humano y lo divino me hacen mucha falta en esta Universidad.

Entraste joven al Teatro de Ensayo, colaboraste a crear Ictus, a crear la Compañía de Teatro de Cámara, realizando un sinnúmero de estrenos y aportando como actriz en múltiples propuestas de radio y televisión.

La Universidad Católica te tuvo en sus escenarios en obras como *El bordado inconcluso* de Daniel de la Vega, dirigida por Germán Becker en 1955; un año antes, 1954, participaste del montaje de *Martín Rivas* de Blest Gana, dirigida por el mismo Becker. Todo esto no se olvida, pues tu presencia en el escenario era grande y profunda y con verdad.

Posteriormente te uniste a grupos más jóvenes y experimentales, como la puesta en escena de *Malinche* de Inés Stranger en 1993, dirigida por Claudia Echenique, y a la de *Tres mujeres altas* de Edward Albee, dirigida por tu amigo Ramón Núñez.

Tuviste un rol relevante y protagónico en la dirección de la Escuela de Teatro que asumiste a comienzos de los años 80 y que tuviste que tomar en dos oportunidades posteriores. Los conflictos sociopolíticos te necesitaron y fuiste una gran defensa de esta escuela y de sus estudiantes; gracias a tus principios democráticos francos y firmes lograbas imponer el respeto a los demás, especialmente a los más débiles. No se te ablandaba con facilidad en tus creencias y tus valientes actitudes salvaron a jóvenes estudiantes de la cárcel o a actores profesionales de su prohibición de actuar con nosotros.

Eras una mujer multifacética: tus clases de voz, tu apoyo a los jóvenes actores, tu gran cultura artística te hacía un referente a la hora de armar repertorios o los planes de cursos o los proyectos de la Escuela. Creías en una Escuela de Teatro Artística, de calidad, pero sobre todo creías en la Universidad Católica. Tu impacto en las discusiones acerca de la catolicidad de la Universidad te apasionaban y te llevaron a más de algún conflicto importante por mantener la identidad católica de esta institución.

Tras realizar tus aportes decisivos a nuestra Escuela de Teatro te retiraste ya mayor, y desde tu casa, con la salud quebrantada, seguías paso a paso las etapas por las que atravesaba este proyecto teatral universitario.

Pero, tal vez lo que más te importaba era tu relación con Dios; hablabas de Él, estabas siempre en la misa de 13:00 hrs del Campus Oriente y no concebías la vida fuera de tu fe. Fue esa actitud de fe la que pasó por los pasillos de la Escuela de Teatro, dando muestras de coherencia y consistencia en la vida y en la profesión de actriz. Tu

fidelidad al Señor nos hacía pensar siempre en un teatro de servicio, de calidad y de grandes valores humanos.

Agradecemos de corazón tu bondad, tu trabajo y tu amistad como un ejemplo de mujer de teatro que dio gran parte de su vida para engrandecer la Escuela de Teatro de la Universidad Católica.

Por esto y por tantas cosas más, la Escuela de Teatro te recordará y te agradecerá siempre con el cariño entrañable que te mereces.

Consuelo Morel Montes
Profesora Titular UC

A la memoria de Paz Yrarrázaval

Soy de la generación que conoció a Paz cuando recién se hacía cargo de la dirección de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, a principios de los años 80, después de la muerte de don Eugenio Dittborn, a quien, lamentablemente, no alcancé a conocer.

Tengo imágenes de su llegada y de su presentación: una señora fachosa, buenamoza, de voz ronca, seria y severa a quien tuvimos por momia y que descalificamos sin mayores reflexiones.

Pero las relaciones humanas se construyen por encima de los prejuicios y se dan maña para superar estas primeras impresiones. Paz Yrarrázaval comenzó a hacernos clases y a compartir con nosotros y naturalmente fue cambiando nuestra impresión de ella.

En poco tiempo se hizo querer y respetar.

Era una mujer de principios fuertes e ideas claras, pero no correspondía en absoluto con la idea que nosotros nos hacíamos, en esos tiempos, de una mujer como ella.

Paz era una persona libre y singular, reflexionaba cada una de sus acciones y obedecía a una escala de valores personal, desde donde elaboraba sus conflictos éticos y construía sus respuestas originales.

Nada era cualquier cosa para Paz Yrarrázaval; tenía una forma de ser propia, idéntica solo a sí misma. Comer en el casino con ella era una ceremonia elegante y sencilla, en la que mantenía sus modales educados por encima del tráfago de estudiantes y el desorden de las mesas. Observarla era intuir un Chile diferente, austero y educado, sencillo; donde las cosas están bien

hechas, donde todo se construye en el encuentro entre las personas, en el diálogo directo y sincero.

Porque Paz Yrarrázaval, además de su fe católica y tal vez por ella misma, era una persona esencialmente humanista. Conocía y quería a las personas y a partir de ese conocimiento fundaba su amor por el arte y por el teatro.

El teatro era para ella el lugar donde se podía comprender, mejor que en ninguna parte, al ser humano, conocer las razones de sus conductas, desentrañar la causa de sus acciones.

Concedía gran importancia a la dramaturgia y a su capacidad de crear mundos. Miembro permanente en la comisión de repertorio del Teatro de la Universidad Católica, era una lectora exigente. Buscaba en un texto su capacidad de dar luces, de ayudar a comprender, de emocionar, de problematizar, de desentrañar el sentido humano más profundo en los personajes y conflictos que presentaban. Quería desarrollar la dramaturgia y promover el arte en los niños y los jóvenes. Fue una impulsora de proyectos, corría riesgos y confiaba en los jóvenes.

Tenía un compromiso y una consecuencia ejemplar, matizadas por un sentido del humor inteligente que la hacía reírse de nosotros y de sí misma y guardar una distancia irónica de la autoridad de cualquier naturaleza.

Como profesora de voz Paz nos enseñaba a proyectar la voz del personaje, cuidarnos las cuerdas vocales y no ahogarnos en las grandes tiradas. No tenía una técnica elaborada, ni nos hacía demasiados ejercicios

físicos. De hecho, era tan singular que fumaba mientras nos enseñaba a respirar, lo que dio lugar a más de una broma.

Pero poner al estudiante en paradoja es facultad de los maestros y Paz Yrarrázaval transmitía su experiencia y nos enseñaba a pensar: tenía la comprensión de texto más aguda que yo haya conocido. Sabía, como solo lo he visto en Alberto Vega, interpretar un texto a la primera lectura: descubrir las ideas principales, los matices de una idea, sus derivadas y variantes; sabía descubrir los objetivos de los personajes, los subtextos. No se perdía jamás de lo importante. Leía las líneas y entre las líneas.

Las clases de Paz Yrarrázaval no eran solo clases de técnica vocal; eran clases de lenguaje y de comprensión del texto. Nos ayudaba a interpretar los personajes impulsándonos a conocer a las personas, enseñándonos a escuchar, a ponernos en el lugar de ese otro que es el personaje, imaginando sus circunstancias, descubriendo su drama interno y el sentido de una experiencia –que en la mayoría de los casos nos quedaba grande–, pero que humildemente nos impulsa a comprender.

Recuerdo especialmente un ejercicio: Paz Yrarrázaval nos pedía exponer un tema. Solo nos daba dos o tres indicaciones y nos hacía registrar en video. Una experiencia pavorosa para muchachas y muchachos de veinte años que todo lo que tienen que decir se reduce a dos o tres ideas generales. Pavorosa porque implicaba enfrentarse al desafío de desarrollar una idea, de explicarla, de encontrar lo que verdaderamente pensábamos y aquello que podíamos afirmar como algo propio y personal.

Creo firmemente que es con este ejercicio –con sus preguntas irónicas y sus conclusiones de sentido– que Paz Yrarrázaval se convertía en la maestra que recordamos, no solamente las varias generaciones de actores y actrices que la tuvimos de profesora, sino también las varias



generaciones de teólogos, abogados, curas, profesores y otros tantos profesionales que tomaron sus cursos de adiestramiento vocal para oradores.

Hoy día que ya no está cerca para hacerle esas preguntas fundamentales, lo veo claro: no se trataba de simples clases de voz; se trataba de hacernos encontrar UNA VOZ, un lugar desde donde construir una identidad propia que se expresa en un decir y en un comunicar algo claro y consecuente.

Con sus ejercicios de apariencia sencilla nos desafiaba a poner en consonancia las ideas y los sentimientos, a situarnos armoniosamente, relajadamente al interior de nosotros mismos, a decir lo que éramos capaces de decir, aquello que habíamos reflexionado, sobre lo que teníamos una opinión fundamentada y original. Pienso que no existe mejor enseñanza que pueda dejarnos una maestra de voz.

Brindemos a la memoria de Paz Yrarrázaval y pongamos su retrato junto a los grandes de nuestra Escuela.

Inés Stranger
Escuela de Teatro UC

Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras

María de la Luz Hurtado y Vivian Martínez Tabares (compiladoras)

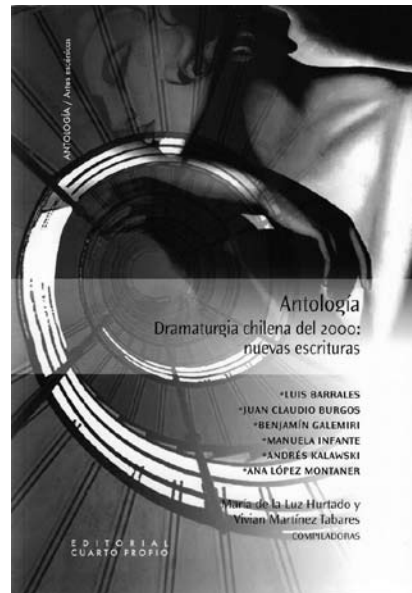
Editorial Cuarto Propio, 2009.

222 páginas.

La presente Antología es el resultado de una iniciativa conjunta de dos destacadas investigadoras teatrales latinoamericanas: María de la Luz Hurtado y Vivian Martínez Tabares, quienes compilaron este conjunto de seis textos, los que fueron publicados originalmente el 2008 en Cuba bajo el sello del Fondo Editorial Casa de las Américas.

Esta Antología puede situarse dentro de un emergente esfuerzo por llevar al público lector las nuevas autorías dramáticas chilenas, que, si quisiéramos ser precisos, comenzaron a perfilarse a fines de los noventa, muy vinculadas con los talleres que durante esa década dirigieron Marco Antonio de la Parra y Juan Radrigán, y que lograron consolidarse en los inicios del siglo XXI. A esa primera camada de autores le ha seguido una algo más joven que ha logrado destacarse en estos últimos años. Así mismo, cabe mencionar que la tarea de publicar esta nueva dramaturgia ha sido realizada fundamentalmente por dos entidades, la editorial santiaguina Ciertopez, que lleva a su haber un catálogo con más de doce autores, y por la Revista *Apuntes* de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, que ha publicado a algunos de estos nuevos dramaturgos, en su mayoría aquellos provenientes de sus propias aulas. A esta tarea se han sumado en los últimos años otras casas editoriales. En este sentido, el mayor aporte de esta Antología es realzar la importancia de la dramaturgia, reconociéndole un valor más allá de su escenificación, y nos permite conocer a algunas de estas autorías desde la desnudez de su escritura.

La Antología se introduce con un clarificador prólo-



go de María de la Luz Hurtado, quien nos presenta con agudeza los principales elementos y peculiaridades que caracterizan a este conjunto de obras que, a través de su tramado argumental, nos permiten ir identificando los puntos que tienen en común. El prólogo se constituye así en un material indispensable para el investigador y para el lector común que desee ingresar en las complejidades de dichos textos.

La Antología recoge seis autores, la mayoría pertenecientes a esta generación del 2000, como pretenden definirla las compiladoras. Desde este punto de vista, Benjamín Galemiri tal vez funcionaría como un autor bisagra en el cual es posible reconocer ciertos rasgos de estas nuevas autorías, pero que por sus temáticas e imaginarios quizá siga perteneciendo más a la generación de dramaturgos de los ochenta en la que contamos además a Juan Radrigán, al mencionado Marco Antonio de la Parra, a Ramón Griffiero y Óscar Stuardo.

Los textos escogidos tienen una innegable calidad escritural y potencial escénico. Los procedimientos escriturales son bastante variados, aunque es común en ellos un alejamiento evidente de una poética realista, y todos ellos, cuan más o cuan menos, se caracterizan por un lenguaje de gran elaboración, en el que el cuerpo y los márgenes del poder son asuntos recurrentes.

El problema de toda antología, sin embargo, son las decisiones que la conforman como tal. Desde este punto de vista, se echa de menos en el presente volumen una referencia explícita a los criterios de selección que la definen en particular, pero que en general determinan el formato antológico como tal, en la medida que toda antología esconde la pretensión de configurar un canon, aun cuando sea provisional, sobre la materia. En este caso, los criterios parecen ser planteados *a posteriori*, es decir, más en función de la selección y menos en relación al *corpus* más amplio de lo posiblemente antologable; de hecho, el prisma que es abordado en el prólogo del

volumen construye un relato solo referenciando el conjunto seleccionado.

La edición del libro llevada a cabo por editorial Cuarto Propio se destaca por su pulcritud, respetando las necesidades de cada autor y proponiendo una diagramación que permite seguir con fluidez el texto, lo que siempre se agradece, en especial cuando se lee dramaturgia.

La Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras, es, pues, un libro relevante que aporta al conocimiento de nuestro teatro contemporáneo.

Mauricio Barría

R E S E Ñ A S

Genealogía de un oficio: A propósito de la publicación de la *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena (1910-2010)*¹

“¿Y este es el autor teatral?”

Antonio Acevedo Hernández, *Memorias*.

El basurero de la historia

Inquieto por el estatuto de la memoria en la Europa finisecular –postcaída del Muro del Berlín, postguerra de Kosovo–, Hans-Thies Lehmann glosa una máxima de Walter Benjamin: “el infierno [ha de ser] ‘el eterno retorno de lo nuevo’” (319). A propósito de las políticas culturales de las postdictaduras del Cono Sur, el crítico brasileño Idelber Avelar retoma el aforismo de Benjamin y agrega: “el mercado maneja una memoria que se quiere siempre *metafórica*, en la cual lo que importa por



definición es *sustituir*... Una mercancía vuelve obsoleta a la anterior, la tira al ‘basurero de la historia’” (13). Ambas citas resienten un orden cultural donde la *crisis* –suscitada por la derrota de las utopías socialistas– dio paso a la dinámica del *retail*. Según advierten Lehmann y Avelar, la excitación que despierta en nosotros la posibilidad de adquirir una mercancía reluciente eclipsa el funcionamiento perverso del sistema de crédito que media la transacción.

1. Este trabajo forma parte de *Dramaturgias chilenas de postdictadura*, proyecto FONDECYT 11070170, del que soy investigador responsable.

Dentro del campo cultural chileno, aún ocurre un fenómeno similar. Piénsese, sin ir más lejos, en el ámbito de las artes escénicas: se abren *nuevos* espacios para la representación de obras, se conquistan *nuevas* audiencias y se implementan *nuevos* programas de estudio—ya suman 39, según el *Índice* (2009) del Consejo Nacional de Educación Superior. Paradójicamente, la proliferación de discursos críticos, capaces de dar sentido a estas “novedades,” parece estancada: los proyectos editoriales carecen de continuidad, los espacios de debate languidecen en el anonimato del Cyber-espacio, y la crítica periodística da señas de fatiga—se restan nombres y, con ellos, la posibilidad de acceder a ejercicios críticos capaces de vincular, por ejemplo, teatro y política².

No solo el discurso crítico parece relegado al “basurero de la historia.” El desdén por la letra afecta, también, a los dramaturgos de las *nuevas generaciones*. Para ellos, el acto de escribir se halla signado por la experiencia de habitar un espacio devastado: las ruinas de la *ciudad letrada*—como diría Jean Franco. Recuérdese que nuestros autores ejercen su oficio allí donde este ha perdido su prestigio social a manos del *guionista*—oficio técnico asociado a la industria del entretenimiento—o, en el mejor de los casos, del *director de escena*, profesional más cercano al trabajo con el cuerpo que con la letra impresa. Agréguese a esto que quienes abrazan el oficio de dramaturgo, hoy día, deben producir sus textos dentro de una institucionalidad donde el amparo de la universidad republicana, sostén de la revolución de los teatros universitarios, cede su lugar a la universidad-empresa y a los fondos concursables, cuyas maquinarias burocráticas evocan a esos enemigos invisibles de los dramas de Juan Radrigán.

2. Dentro de este contexto, deben destacarse la revista *Apuntes*, dirigida por María de la Luz Hurtado, y el proyecto *Escuela de espectadores*, encabezado por Javier Ibañeta y Soledad Lagos. La revista *Apuntes* no ha claudicado en su compromiso de publicar, en cada uno de sus números, el trabajo de los dramaturgos chilenos. Del mismo modo, *Escuela de espectadores* ha perseverado en su misión pedagógica: enseñarnos a aprehender la materialidad del espectáculo.

Un libro memorioso

En el escenario descrito, la antología *Un siglo de dramaturgia chilena (1910-2010)*, editada por María de la Luz Hurtado (directora de *Apuntes*) y Mauricio Barría (director de CENTIDO), merece ser reconocido como un *libro memorioso* por, al menos, tres razones. En primer lugar, libro memorioso porque traza la genealogía de un oficio: ¿cuáles han sido los deseos y los miedos de nuestros autores y sus circunstancias?³ En segundo lugar, libro memorioso porque nos da la posibilidad—aún escasa en Chile—de releer, en transcripciones limpias, textos olvidados cuyos sentidos resultan perennes⁴. En tercer lugar, libro memorioso porque *congrega* a una comunidad de críticos que, por falta de espacios, rara vez se encuentra. Quien lea los estudios que acompañan a cada uno de los textos dramáticos podrá entrever una genuina cartografía de los discursos, nombres y posiciones de quienes piensan, en silencio, la historia de la dramaturgia chilena⁵.

La antología se divide, formalmente, en cuatro tomos: 1912-1945, 1960-1972, 1978-1988 y 1993-2008. Acertadamente, los volúmenes no ilustran con textos dramáticos periodos o categorías definidas, *a priori*, por la historiografía: Época del Centenario, Frentepopulismo, Unidad Popular, Dictadura o Postdictadura. La organización de los volúmenes apunta, más bien, a visibilizar series de textos que se hermanan en la medida que sus diálogos y

3. Sirva comparar dos ejemplos. En *Chañarcillo* (1936), las acotaciones de Antonio Acevedo Hernández son un espacio para reclamar por la precariedad material del Chile de la década de 1930: “[aquí] están muy distantes aún el escenario giratorio y otras comodidades tan necesarias” (I, 337). En *El coordinador* (1993), en tanto, Benjamín Galemiri, hará de las acotaciones un correlato de las ansiedades finiseculares: “MARLON SACADE SU CHAQUETA UNA BARRA DE CHOCOLATE KILOMÉTRICA Y COMIENZA A MASCARLA CON GULA” (IV, 50).

4. Mención especial merece el texto que inaugura la antología: *Ruca-cahuin* (1908), de Aurelio Díaz Meza. Publicada originalmente en la revista *Mundo teatral*, la pieza en cuestión consigue un singular maridaje: formalmente, se estructura como una “zarzuela en un acto, dos cuadros y un intermedio musical” (I, 39). Su argumento, en tanto, nos sitúa en una red de abuso de indígenas que opera en plena Araucanía.

5. La antología se construyó a través de un genuino trabajo de “taller”: los editores convocaron comisiones de especialistas que, en sesiones de trabajo periódico, definieron textos representativos de las distintas coyunturas del periodo 1910-2010.

didascalias enuncian preguntas comunes; por ejemplo, ¿qué responsabilidades asumen los dramaturgos en los asuntos de la *polis*? o ¿desde qué posiciones se apropian del léxico y de la sintaxis de sus respectivas épocas? Este acertado diseño del libro permite leerlo como una bitácora de las agendas estéticas y políticas de nuestros dramaturgos.

De acuerdo con esta premisa, al leer la antología creo reconocer cuatro momentos en las escrituras escénicas del siglo XX chileno. Para mentar estos cuatro momentos, propongo, provisionalmente, los nombres que siguen: *escrituras jurídicas*, *escrituras geográficas*, *escrituras en el descampado* y *escrituras genealógicas*.

Escrituras jurídicas

El Tomo I (1912-1945) recoge textos de Aurelio Díaz Meza, René Hurtado Borne, Carlos Cariola, Germán Luco Cruchaga, Vicente Huidobro, Antonio Acevedo Hernández y Enrique Bunster. A la variedad de nombres, se agrega la diversidad de formatos: sainete criollista (Cariola), guiñol creacionista (Huidobro), drama épico (Hernández), tragedia (Luco Cruchaga) y zarzuela (Díaz), entre otros. A estas escrituras las denomino *jurídicas* toda vez que en ellas abundan las cartas, las componendas, los contratos, los testamentos y todo tipo de documentos. Eso sí, no se trata —según creo— de meros recursos dramáticos destinados a generar tensión (en estos textos, los papeles, muchas veces, se confunden o se falsifican). Me parece, más bien, que esta insistencia en los documentos legales tiene, cuando menos, dos sentidos alegóricos. Por una parte, la insistencia en los papeles da cuenta de una sociedad que está recién ajustando los protocolos de su modernidad. Dos ejemplos. En *La viuda de Apablaza* (1928), la dueña de casa intenta “legalizar” el estatuto del vástago de su difunto esposo. Recordemos que el conflicto estalla cuando la mujer, enamorada del guacho, firma un contrato matrimonial y, acto seguido, una cesión de bienes. En *Entre gallos y medianoche* (1919), Cariola trama la acción en torno a la sujeción que genera la posibilidad de un suculento testamento y los consecuentes equívocos que suscita un *errado* compromiso matrimonial. Los personajes de los textos reseñados buscan, en la letra

impresa, un mecanismo capaz de fijar una realidad que ya no es posible escamotear.

Por otra parte, esta obsesión por fijar la realidad a través de documentos legales se refleja, también, en la factura de los textos mismos. Muchos de ellos se permiten pasajes donde las dramaturgias no solo se afanan en representar un argumento sino, además, en definir las bases del oficio dramático. Piénsese, sin ir más lejos, en las acotaciones de *En la luna* (1934), de Huidobro, y *Chañarillo* (1936), de Acevedo Hernández; el primero brega por reinventar el teatro desde la adscripción a la vanguardia metropolitana, mientras el segundo deja constancia de la precariedad de la infraestructura teatral chilena.

Escrituras geográficas

El Tomo II (1960-1972) recoge textos de Isidora Aguirre, Luis Alberto Heiremans, José Ricardo Morales, María Asunción Requena, Sergio Vodanovic, Juan Guzmán Améstica, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, Jaime Silva y Egon Wolff. Con la revolución de los teatros universitarios como telón de fondo, la experimentación formal abunda: drama épico (Aguirre), absurdo (Díaz), realismo psicológico (Sieveking), y teatro de la crueldad (Wolff), son los *ismos* que llegan para ensanchar los límites del criollismo o del naturalismo.

Quién sabe si producto del apoyo institucional brindado por las universidades de Chile, Católica y de Concepción, o por las utopías sociales que cruzan el ambiente (Reforma Agraria, Reforma Universitaria, triunfo del socialismo), los textos del periodo 1960-1972 exhiben una avidez pantagruélica por reinventar la geografía material y simbólica de la nación. Menciono algunos ejemplos. En *Los papeleros* (1963), Aguirre redescubre, para el teatro, la épica de la ciudad pobre. Los cuerpos marginales dejan atrás el conventillo, se toman la calle y, voz en cuello, proclaman sus consignas: “Quizá canten alabanzas/ o vuelvan a trabajar,/ quizá se tomen los sitios/ o decidan rebuznar” (II, 191). En *El abanderado* (1962), en tanto, Heiremans diagrama una topografía habitada por cuerpos migrantes, tráfugos, incluso. Esta vez, los sujetos populares ya no son prisioneros del “fundo mental.” Por el contrario, emprenden auténticas peregrinaciones exis-

tenciales. A través de ellas, reivindican mitos ancestrales y entreven la posibilidad de una redención: “[m]e gustaba saber que alguien podía galopar en la tarde, libre como una bandera. . .” (II, 141).

Escrituras geográficas, entonces, porque ellas apuestan por un modo de representación que rompe los límites trazados en los mapas de antaño (el conventillo, el fundo). Y, de ese modo, dichas escrituras ensanchan las fronteras del sujeto. ¿No es eso lo que sugiere la escena final de *Flores de papel*, memorable cuadro donde dos individuos se lanzan más allá de los límites materiales y simbólicos que dibujan las aguas del río Mapocho?: “Salen. En la habitación reina ahora el desorden total. Nada está como era...” (II, 593).

Escrituras en el descampado

El Tomo III (1978-1988) compila trabajos de Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo, Gustavo Meza, Marco Antonio de la Parra, Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, Luis Rivano, David Benavente, Juan Radrigán, Ramón Griffero, Carlos Cerda y Andrés Pérez. Escrituras surgidas en dictadura, escrituras instaladas en una geografía sitiada, escrituras –al fin– que mientan a un sujeto abandonado en un descampado: las tradiciones están fracturadas; los afectos, aniquilados; las hablas, censuradas.

De este descampado existencial parecen hablar los espacios que sugieren estas dramaturgias: sitios eriazos, donde los pobladores deambulan como hordas judías rumbo al Holocausto (Radrigán); tugurios sumidos en una noche que ya no sabe de bohemia (Rivano); talleres-espacios de reclusión vecinal (Benavente); cines de barrio casi-deshabitados (Griffero). Sin embargo, todos estos textos exhiben sujetos que, en el descampado, no renuncian a la ficción: las glosas bíblicas y los cuentos populares abren horizontes para la dignidad arrebatada (Radrigán); los recuerdos de la vida galante evocan la erótica reprimida (Rivano); las arpilleras son las botellas que las mujeres solas lanzan al mar en busca de afectos (Benavente); las películas son las “imágenes paganas” que permiten decir, como en un filme de Godard, “yo es otro” (Griffero).

Estas dramaturgias –me parece– adscriben a una

poética de la resistencia: allí donde las acotaciones solo consignan espacios arruinados, los personajes se aferran a sus inquebrantables memorias culturales; serán sus arsenales de citas cinematográficas, musicales o literarias, las materias primas de las que se servirán para reinventar los puntos cardinales de un horizonte diferente.

Escrituras genealógicas

El Tomo IV (1993-2009) reúne textos de Benjamín Galemiri, Cristián Figueroa, Cristián Soto, Ana Harcha, Juan Claudio Burgos, Manuela Infante, Luis Barrales, Guillermo Calderón y Alejandro Moreno. Estas dramaturgias discuten la experiencia de habitar un espacio postcolonial, postdictatorial, postmoderno, postnacional.

¿Escrituras genealógicas? Si el neoliberalismo promueve la celebración de la novedad sin antecedentes ni consecuentes, estas dramaturgias se afanan por revelar continuidades, filiaciones o linajes apócrifos. De este modo, uno de los aspectos más seductores de estas piezas es la posición estética e ideológica que sus personajes asumen ante los signos de los nuevos tiempos: comida chatarra, dispositivos electrónicos, mass-media o música pop. En los textos en cuestión no se reniega de estos “emblemas” de la economía neoliberal. Muy por el contrario, se les usa subversivamente: la comida chatarra es resignificada como marca de clase (junto a la carbonada y la cazuela); los dispositivos electrónicos, como herramientas de comunicación subversiva (tan poderosa como una proclama); y la música pop, como el *soundtrack* que subraya la épica de los ritos callejeros⁶.

Si Benjamin tiene razón y el infierno es el eterno retorno de lo nuevo, la publicación de la *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* nos aleja de sus puertas. La antología –concluyo– es, a fin de cuentas, un conjuro contra el olvido: por una parte, ofrece a los textos del pasado la posibilidad

6. En *HP* (2007), de Barrales, sin ir más lejos, la condición marginal de un muchachito arrabalero se describe a través de la enumeración de su “canasta familiar”: zapatillas plásticas, una botella de Bilz, perfume, desodorantes, aftershaves, agua fluorizada, Jabón Popeye, vino en caja, Té Supremo, jugo Yupi seco, Ray Filter, cigarrillos Derby, óxido de zinc, colonia Agua Brava y perfume Rodrigo Flaño (IV, 283-84).

de ser rescatados en un contexto que les proveerá tantos lectores como interpretaciones. Y, por otra, entrega a los textos del presente la oportunidad de ser *leídos*, es decir, les restituye su estatuto de artefactos lingüísticos, dignos de situarse junto a las más altas cumbres del canon de las Letras de Chile.

Cristián Opazo
Facultad de Letras UC

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 1999. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Hurtado, María de la Luz, y Mauricio Barría, ed. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 1999. Trad. Pedro Sússekind. Sao Paulo: Cosac, 2007.

R E S E Ñ A S

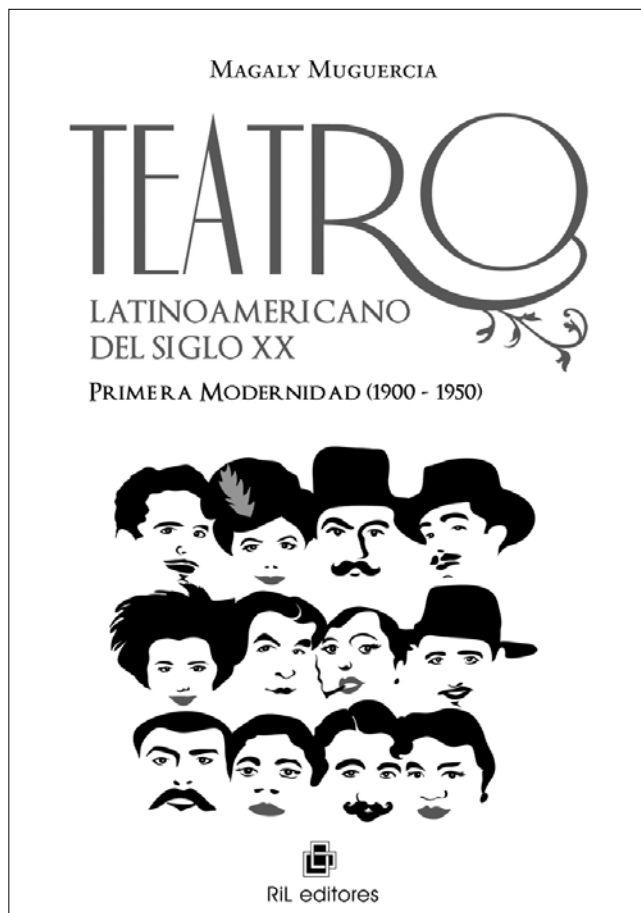
Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900-1959)

Magaly Muguercia
Ril Editores, 2010.

312 páginas, ilustraciones en blanco y negro.

El libro de la estudiosa cubana radicada por este tiempo en Chile, Magaly Muguercia, despliega una cronología rigurosa que nos guía desde principios a mediados del siglo XX, pasando revista a las distintas y más sobresalientes actividades teatrales presentes en el continente latinoamericano. Estas van desde las tempranas manifestaciones operísticas y las construcciones de los grandes teatros continentales, hasta la aparición de los autores y la puesta en escena en cuanto “factor capital de la modernización teatral”, como ella misma la denomina. Dividido en diez capítulos, el texto va deteniéndose, luego, en hitos, fechas, nombres y agrupaciones de lo que ha sido el arte teatral en el tiempo y espacio que el libro anuncia.

Libro extenso, topográficamente “enorme”, menos por el número de páginas que por la zona cultural e histórica a la que se refiere. Pero también y sobre todo, libro de divulgación, en el más hondo y amplio sentido de la palabra, que en una mirada panorámica y en un lenguaje vivo, llano, lleno de imágenes, nos inventa una



cotidianidad que jamás viviremos, pero para la cual nos son entregadas señales con las cuales imaginar un pasado continental común.

Un texto que habla de teatro, sí, pero no solo de la representación en cuanto aparición artística sobre un escenario, sino también el espectáculo social que lo

envuelve y a veces lo justifica y condiciona. E incluso de la arquitectura y por extensión de la ciudad, que desde el nido regio de las élites hasta las innovaciones singulares de unos autores venidos de otros estratos sociales, construyen, en el sentido más literal del término, un espacio en donde exhibir su propia teatralidad social y cultural.

Nada nuevo, dirá el lector; solo que en este lugar del mundo llamado Latinoamérica, que simultáneamente es y no es Occidente, todo esto se da en espacios atravesados por una maraña de otras tradiciones y que la autora sabe mostrarnos con cautelosa amabilidad escritural.

Amabilidad que sabe entrelazar informaciones generales, nombres propios, corrientes de pensamiento con títulos de revistas y denominaciones de estilos con los cuales Latinoamérica ha sabido generar su propias corrientes creativas, así como producir los profundos diálogos extracontinentales: sea con Europa y los Estados Unidos, sea con los miles de exiliados llegados de otras latitudes para encajar, renovar o dislocar nuestras propias maneras de expresión.

Quizá se echa de menos una perspectiva más crítica o más analítica en el sentido duro que suele tener en la academia tal expresión, pero ello es exigible, me parece, cuando el universo de que trata un libro como este es conocido y manejado intelectualmente. ¿Pero si eso no es así? Si el desconocimiento, que muchas veces limita entre nosotros con la franca ignorancia, entonces ¿cómo exigir un nivel mayor de visión crítica?

Libro obligatorio, recomendablemente obligatorio, sobre todo para un estudiante que quiera entrar en el mundo del teatro más cercano a nuestras realidades más acuciantes.

Pero también un libro necesario para profesores y aficionados al teatro, ya que lo que hace a mi juicio Magaly Muguercia es transmitirnos no solo información textual y visual, sino un cariño por la espectacularidad o la insostenible poeticidad del teatro de este lado del mundo.

Un lado o rincón del mundo hecho de identidades múltiples y no solo de una manera de ser exenta de cualquier vinculación externa, atada a cuestiones esencialistas ligadas a asuntos raciales, que es el lugar común que suele vernos a la cabeza, cada vez que se señala el asunto de la identidad.

En definitiva, un libro que nos recuerda en términos gruesos dos cosas fundamentales: que Chile es parte de esto que llamamos desde el siglo XIX Latinoamérica y, por tanto, lo que puede parecernos excepcional (como el nacimiento de nuestros teatros universitarios) es en verdad una cuestión común; y segundo que los hechos y el pasado histórico reciente y no tan reciente son los que en muchos sentidos han condicionado –para bien y para mal– nuestro presente.

Profesor Patricio Rodríguez-Plaza
Escuela de Teatro UC

Ramón Núñez, Premio Nacional de Artes de la Representación 2009

Cuando un actor se prepara, se nota

La entrega del Premio Nacional de Artes de la Representación al actor, director y docente Ramón Núñez sigue teniendo ecos. A un año de este nombramiento, diversos homenajes han revalorizado la vasta trayectoria de quien ha formado parte de una larga lista de artistas nacionales



Actuar es como aprender a caminar, es como la vida misma. Con esta frase Ramón Núñez recibe año a año a sus estudiantes de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Y es que más allá de un cliché, esta frase adquiere sentido y profundidad si echamos un vistazo a la extensa lista de más de 200 producciones en las que este actor y director ha participado a lo largo de 50 años de trayectoria. Sus primeros pasos dados en el grupo de teatro del Instituto Nacional Barros Arana, lo condujeron a la Academia de Arte Dramático del Teatro

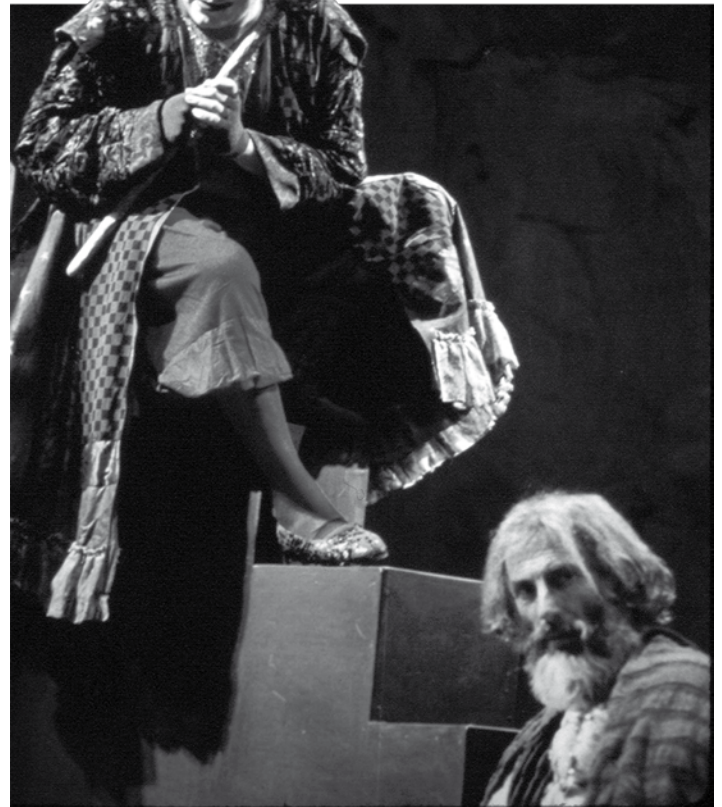
de Ensayo de la Universidad Católica a comienzos de la década del sesenta. Desde entonces no se ha bajado de los escenarios del TEUC. Actor de obras fundamentales del llamado *Tiempo de Gloria* del teatro universitario, ha dividido su quehacer entre los escenarios, la dirección y las aulas. Recordadas son sus participaciones en obras que hoy son un referente del teatro chileno tales como *La pérgola de las Flores* (1960), *El Tony chico* (1965), *Nos tomamos la universidad* (1969), *El burgués gentilhomme* (1975), *Sarah Bernhardt* (1984), *Theo y Vicente segados por el sol* (1990), *El rey Lear* (1992), *El vestidor* (1998), *Ardiente paciencia* (2001), *Beckett y Godot* (2004), entre otras. Su dirección en producciones como *Tres mujeres altas* (1996), *La viuda de Apablaza* (1998), *El Derrumbe* (2002) o *Rompiendo Códigos* (2005) puso a disposición de los escenarios todos sus conocimientos adquiridos en el London Drama Center y School of Performing Arts de la Universidad de Middlesex en Inglaterra. Esta verdadera vocación por el quehacer teatral, que fue fraguada en él desde muy pequeño en su Melipilla natal gracias a su padre Óscar Núñez (galán de teatro aficionado), no solo se vio plasmada en el teatro, sino que también en la televisión. Destacadas fueron sus participaciones en teleseries de la Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile, pero fue a mediados de los ochentas con "Don



Ramón Núñez (Pitou) y Silvia Piñeiro (Sarah Bernhardt) en *Sarah Bernhardt* John Murrel. Dirección: Eugenio Guzmán. Teatro de la Universidad Católica. 1984.

Goyo”, aquel viejo que apenas podía permanecer en pie y víctima de las tretas de “Narciso” y “Mandolino” en el programa “Sábados Gigantes”, que logró ser reconocido a nivel nacional. Su inagotable vocación lo llevó a ser director de la Escuela de Teatro UC y merecedor de diversos premios entre los que destaca el recibido el año 1993 por el Consejo Mundial de Educación, al ser reconocido como una de las personalidades más relevantes de la cultura nacional, o el recibido el 2005 por la Crítica Especializada que lo señala como la figura de más larga y exitosa trayectoria en el teatro chileno. Todos estos antecedentes son los que lo hicieron merecedor el año 2009 del Premio Nacional de Artes de la Representación. El reconocimiento –entregado por la entonces ministra de Educación, Mónica Jiménez– vino a poner en valor 50 años de carrera. El jurado destacó la entrega que este artista ha hecho a generaciones de actores que hoy ven en él a un verdadero maestro.

Pero las celebraciones no acabaron con la entrega del Premio Nacional de Artes de la Representación. Este año, al cumplir 50 años de trayectoria, las celebraciones debían continuar. A comienzos de 2010, la Pontificia Universidad Católica, su Escuela de Teatro y la comunidad



Ramón Núñez (El bufón) y Héctor Noguera (Lear) en el *Rey Lear* de William Shakespeare. Traducción de Nicanor Parra. Dirección: Alfredo Castro. Teatro de la Universidad Católica. 1992.

teatral en general, brindaron a Ramón Núñez un emotivo homenaje en el teatro que albergó su trabajo, el Teatro de la Universidad Católica. En aquella oportunidad se le hizo entrega de la medalla *Alma Mater* por su indiscutible aporte a la Universidad y a la sociedad.

Su incesante afán, ya sea por medio de la actuación o la dirección, de ser un buen contador de historias capaz de interesar y emocionar *tanto a una pobladora de Quinta de Tilcoco como a un doctorado en Lovaina* y su inagotable vocación por enseñar a las nuevas generaciones las claves que configuran a un actor, hoy lo elevan como una de las figuras más relevantes del teatro chileno. Sus pasos siguen demostrado el ímpetu de quien ha pavimentado un camino lleno de logros y méritos que no son más que el reflejo de lo que incansablemente repite Ramón Núñez a sus estudiantes: *cuando un actor se prepara, se nota*.

Gabriel Contreras Hernández
Periodista y Actor UC



Ramón Núñez en *Mucho ruido y pocas nueces* de William Shakespeare. Dirección: Eugenio Guzmán. TEUC, 1963.

Proyecto Bicentenario Chile Actúa 2010: Cinco proyectos de rescate de la memoria del teatro chileno

5.000 copias del libro *Teatro Chileno: Tiempos de Gloria (1949-1969)* desde la fotografía de René Combeau; 40.000 visitas en el Museo Nacional de Bellas Artes a la exposición *Maestros en Escena*; la exhibición de 10 cortos audiovisuales y de un documental en Canal 13C, y la puesta en red del primer museo virtual: *Chile Escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010*, constituyen el valioso aporte de este proyecto al rescate del patrimonio teatral chileno.

...emociona ver todo lo que ha quedado registrado aquí. Y emociona no tan solo por la acumulación de hechos teatrales realizados durante tan largo tiempo, sino también por el respeto y la dedicación cuidadosa con la que se ha dispuesto la exposición. Porque esta no es una fría acumulación de datos teatrales con el fin de que la historia sea un hecho cierto y podamos mostrarla orgullosamente, sino una remembranza personal de todos los que, año a año, montaje tras montaje, se afanaron con su actuación por dejar un registro ante la lente perspicaz del maestro Combeau, como un testimonio de todo lo que el teatro chileno era capaz de plasmar.

Estas palabras del dramaturgo Egon Wolff pronunciadas al inaugurar la exposición de fotografías de teatro *Maestros en Escena* en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio de 2010, evidencian la relevancia del proyecto *Chile Actúa* para los creadores teatrales y el gran impacto artístico-cultural generado en sus miles de beneficiarios en el país.

Los realizadores del proyecto son el equipo de investigadores del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, encabezado por la directora del Programa e investigado-

ra teatral María de la Luz Hurtado y los investigadores Angélica Martínez, Rodrigo Canales, Catalina Yazigi, Gabriel Contreras, la productora Carla Valles y la secretaria Patricia Hernández. Se sumaron a algunos de estos proyectos diferentes creadores y especialistas, destacando el diseñador y decano de la Facultad de Artes UC Ramón López y el fotógrafo y director teatral Luis Poirot.

El proyecto, realizado en conjunto con la Corporación Cultural de la Cámara Chilena de la Construcción y Caja Los Andes, se propuso:

- Poner a disposición pública el acervo patrimonial del teatro chileno.
- Movilizar el imaginario nacional, trayendo al presente el actuar del teatro.
- Dar a conocer y conmovir a la sociedad con este arte.
- Enriquecer la estética y apreciación de nuestra creatividad nacional.
- Animar las políticas culturales, proyectando la memoria al nuevo milenio.

Parte del equipo y colaboradores del proyecto Chile Actúa. De izquierda a derecha: Fernando González, María de la Luz Hurtado, Luis Poirot, Angélica Martínez y Gabriel Contreras. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 2010.





Libro de arte

Teatro Chileno: Tiempos de Gloria (1949-1969) desde la fotografía de René Combeau

El libro de arte de gran formato y fina factura *Teatro Chileno: Tiempos de Gloria (1949-1969) desde la fotografía de René Combeau*, contiene una muestra de 200 valiosos y expresivos retratos y fotos de escena realizados por el maestro René Combeau en los Teatros de la Universidad de Chile (Teatro Experimental e ITUCH), en el Teatro de Ensayo UC y en teatros independientes como los de Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Lucho Córdoba, Los Cuatro, Américo Vargas, Silvia Piñeiro, Ictus, etc. Los negativos, parte de la donación de 4 mil piezas realizada por Combeau al Archivo de la Escena UC, fueron sometidos a un prolijo proceso de limpieza, retoque y digitalización, realzando su valor estético y visual. La investigadora María de la Luz Hurtado, la actriz Bélgica Castro, la dramaturga Isidora Aguirre, el director Fernando González, el diseñador Ramón López y el fotógrafo Luis Poirot contextualizan histórica y artísticamente el movimiento teatral evocado por las fotografías, constituyéndose así el libro en una referencia integral e imprescindible respecto a este importante y fundacional periodo del teatro chileno.

Exposición

Chile Actúa: Maestros en escena (1949-1969). Fotografía de René Combeau

Instalada en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes desde el 1° de junio al 25 de julio de 2010 en un imaginativo dispositivo creado por el arquitecto y diseñador teatral Ramón López, la exposición *Chile Actúa. Maestros en Escena 1949-1969. Fotografía de René Combeau* propuso un recorrido por la escena chilena de la década de 1950 y 1960 a través de 61 fotografías en blanco y negro del fotógrafo de teatro René Combeau, ampliadas con técnicas artesanales propias de las décadas del 50 y 60 por la fotógrafa Fernanda Larraín. Irrumpieron en ella los rostros, personajes y escenas creados por dramaturgos, dramaturgas, directores, actores y actrices de los teatros de la Universidad de Chile, de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de los teatros independientes que deleitaron a miles de chilenos, permitiéndoles recorrer junto a ellos los dolores, esperanzas y sueños implicados en el vivir de nuestro tiempo. Las obras de dramaturgia chilena montadas por estos teatros fueron el pivote articulador de la muestra, como modo de activar su capacidad de dar cuenta, criticar e imaginar nuestros procesos personales, sociales y políticos como país.



Vista general de la exposición *Maestros en escena (1949-1969)*. Fotografía de René Combeau. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 2010.

Museo virtual

Chile Escena. Memoria activa del teatro chileno 1810-2010 (www.chileescena.cl)

Chile Escena es un sitio web que ofrece un recorrido por los doscientos años del teatro chileno en su vida independiente –1810-2010– a través de una plataforma virtual que permite acceder de forma directa e interactiva a exclusivos y atractivos materiales visuales, textuales y críticos del Archivo de la Escena Teatral UC y que documentan y analizan el patrimonio artístico y cultural del arte escénico.

Organización del sitio:

- **Buscador central** con capacidad de interrelación, para que el usuario ubique rápidamente los elementos de su búsqueda.
- **Línea de tiempo 200 años:** destaca y explica los hechos y personajes más trascendentes en la historia del teatro chileno, organizando una visión panorámica del devenir teatral en nuestro país.
- **Colecciones:** exploración por 45 destacadas compañías teatrales de la escena chilena a lo largo del siglo XX. Incluye un portal explicativo que sintetiza la relevancia y proyección creativa de cada compañía; documentación de sus puestas en escena mediante imágenes y fichas asociadas; artículos críticos y bibliografía que exploran su poética y realizaciones.
- **Audiovisuales:** Acceso a las producciones audiovisuales realizadas por el proyecto *Chile Actúa*: los 10 cortos *Chile, país de escenas y escenarios* que recorren los 200 años y el documental *La patria del teatro y álbum de familia*.
- **Referencias histórico-críticas:** artículos críticos y de análisis histórico de los doscientos años de historia del teatro organizados en cuatro periodos, animados por unidades documentales incorporadas al texto para permitir una comprensión estética y contextual de los temas abordados.
- **Vinculación con otras páginas afines, nacionales y mundiales:** puesta en red asociativa de este sitio con iniciativas institucionales similares públicas o privadas (páginas de dramaturgos, compañías de teatro, gestores culturales).

Documental

La patria del teatro y su álbum de familia

Documental audiovisual de 30 minutos realizado con la Productora Cinevino, que recoge testimonios de importantes maestros del teatro y del arte chileno: Héctor Noguera, Fernando González, Bélgica Castro, Gustavo Meza, Luis Poirot, Raúl Osorio, Alejandro Sieveking, Ramón López, Egon Wolff, con la presentación y comentarios de la investigadora María de la Luz Hurtado.

Esta producción reúne a protagonistas clave de la historia del teatro chileno y evoca las realizaciones creativas; las inspiraciones éticas y estéticas; los aspectos ejemplares de los maestros, y los modos en que la cultura recibe herencias, las transforma y traspasa a las nuevas generaciones. Permite un aprendizaje acerca del teatro, la creación, las raíces nacionales, las vocaciones, las actitudes y principios que sostienen la vida personal y en sociedad.

Cortos audiovisuales

Chile, país de escenas y escenarios

Con lenguaje dinámico y atractivo y la conducción de Roberto Poblete y Magdalena Amenábar, los 10 cortos audiovisuales *Chile, país de escenas y escenarios*, realizados con la productora Cinevino, abordan a través de una atractiva visualidad y textos analíticos conceptos e hitos centrales de la historia del teatro chileno. Canal 13C los emitió en diferentes horarios, estimándose un total de 100 salidas al aire.

Chile Actúa 2010 tuvo una muy positiva y amplia acogida en su primera etapa, y ha demostrado tener un enorme potencial para seguir ampliándose, generando nuevas dinámicas y desplegando, expandiendo y proyectando sus materiales, actividades, beneficiarios y objetivos en redes sociales cada vez mayores, abarcando ahora el ámbito nacional.

Gabriel Contreras Hernández
Periodista y Actor UC