



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

APUNTES

de TEATRO :: 142

ISSN 0716-4440



2017



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

N° ISSN 0716-4440
Revista Apuntes de Teatro N° 142 - Año 2017
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago-Chile
Fono: (56-2) 2354 50 83 • Fax: (56-2) 2354 52 49

Página web: www.revistaapuntes.uc.cl
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

Decano Facultad de Artes

Luis Prato

Directora de Publicaciones y Archivo

Alejandra Wolff

Director Escuela de Teatro

Alexei Vergara

Director Revista *Apuntes de Teatro*

Patricio Rodríguez-Plaza

Edición

Bernardita Abarca Barboza

Comité Editorial

Macarena Baeza - Universidad Católica de Chile
Mauricio Barría - Universidad de Chile
Catherine Boyle - King's College, Inglaterra
Alicia del Campo - Universidad de California, Estados Unidos
Ileana Diéguez - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
Josette Féral - Université du Québec à Montréal, Canadá
Gustavo Geirola - Whittier College, Los Ángeles, California
Patricia Henríquez - Universidad de Concepción, Chile
Cristián Opazo - Universidad Católica de Chile
Marcia Martínez - Universidad Católica de Valparaíso, Chile
Patrice Pavis - Korean National University of Arts, Korea
Luis Pradenas - Association Artistique Aleph, Francia
Lola Proaño - Pasadena City College, Estados Unidos

Edición de Textos

Alida Mayne-Nicholls

Traducciones

Alida Mayne-Nicholls

Secretaría y Ventas

Patricia Hernández

Diseño Gráfico

Víctor Jaque - www.enjaque.cl

Portada

Galaxia Sur-realista concebida por José Miguel Neira
Imagen: Afiche de Elías Taño.

Impresión

LOM

Esta revista recibe apoyo de la Dirección de Artes y Cultura, Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile.

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

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:
Revista *Resonancias*, Instituto de Música, teléfono 2354 50 98
Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, teléfono 2354 56 50

© 2017 Pontificia Universidad Católica de Chile.
Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-5 Editorial

INVESTIGACIÓN

- 9 - 33 **PAOLA ABATTE HERRERA**
Como el hogar: Convivio exacerbada, *communitas* y eficacia como experiencia de recepción en un acontecimiento teatral participativo
Like Home: Exacerbated Conviviality, *Communitas* and Efficacy as Reception Experience in a Participatory Theatrical Event
- 34 - 50 **PÍA GUTIÉRREZ D.**
Archivo como dispositivo para y desde la escena. La experiencia de *Fulgor* de TNP
The Archive from and for the Stage. The Experience of *Fulgor* by TNP
- 51 - 69 **VERÓNICA SENTIS y LORENA SAAVEDRA**
Voces políticas desde el puerto: la dramaturgia de Valparaíso en el siglo XXI
Political Voices from the Port: Dramaturgy in Valparaíso in the XXI Century
- 70-96 **JOSÉ MIGUEL CANDELA**
Audiovisión escénica y recepción. Algunas reflexiones sobre la relación espectáculo-espectador en *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*
Audio-Vision and Reception at Scene. Some Reflections on the Relation Spectacle-Spectator at *ESTATUS IMAGINARIO o la Dimensión del Engaño*
- 97 - 111 **JAQUELINE SANDOVAL AVENDAÑO**
Identidad chola en la obra *Joven, rica y plebeya* del dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra
Chola Identity in the Play *Joven, Rica y Plebeya* by Bolivian Playwright Raúl Salmón de la Barra

112 - 121 **MAGDALENA OLIVARES**

Mujeres de la Conquista y la Colonia en la dramaturgia de Inés Stranger: una reconstrucción necesaria
Conquistadoras and Colonial Women in Inés Stranger's Plays: A Necessary Rebuilding

TEXTO TEATRAL

125 - 160 **JOSÉ MIGUEL NEIRA**

Galaxia Sur-realista

DOCUMENTOS

161 - 164 **NATASCHA DE CORTILLAS DIEGO :: Crítica**

Teatro de la (sur)realidad. La ciudad como dispositivo relacional

165 - 172 **JOSÉ MIGUEL NEIRA :: Texto de creador**

Una concepción nómade

RESEÑAS

175 - 178 **SARA PANTOJA**

La voz. Manual de ejercicios, por Solange Durán Elicer.

179 - 182 **ANTONINO PIROZZI**

Diseño de Producción. Proyectos escénicos y eventos culturales, por José Méndez.

183 - 185 **Yael ZALIASNIK**

Memoria inquieta, por Antoine Faure.

189 - 193 **Reseña curricular autores**

197 - 198 **Política Editorial**

199 - 204 **Normas Editoriales**

205 **Cupón de suscripción**

:: Editorial

Saludamos y damos la bienvenida a las lectoras y lectores con este número 142 de nuestra revista *Apuntes de Teatro*, con el que se cumplen 57 años de historia teatral y académica. ¿Qué pueden, ustedes, encontrar esta vez como contenidos, ideas, lecturas y presentaciones? Veamos.

Un primer momento lo detenta el texto de la investigadora teatral y psicóloga Paola Abatte, titulado “Como el hogar: Convivio exacerbada, *communitas* y eficacia como experiencia de recepción en un acontecimiento teatral participativo”. Este ejercicio escritural es el resultado de un análisis interpretativo respecto de la recepción en un acontecimiento teatral de carácter pedagógico, propuesto en la versión del año 2015 del Diplomado en Técnicas Psicoartísticas y Teatrales de la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El marco de comprensión intelectual de este artículo está dado por la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty y la ontología teatral de Jorge Dubatti. También son relevantes las nociones de intercorporeidad de Contreras, eficacia de Schechner, liminalidad de Turner-Diéguez, teatralidad de Féral, y la síntesis en torno a la estética de la recepción de Rodríguez-Plaza. Desde allí sobresale el concepto “expectatorial” que lleva a la autora a plantear la idea de convivio exacerbado y su potencial en torno a la eficacia, la liminalidad y el surgimiento de la *communitas*, dentro de un marco de comprensión útil para los acontecimientos teatrales participativos que resultan de procesos grupales.

A esto le sigue el artículo de la profesora Pía Gutiérrez, titulado “Archivo como dispositivo para y desde la escena. La experiencia de *Fulgor* de TNP”, el que propone una revisión teórica del concepto de archivo, en tanto hito conceptual de la modernidad y sus lógicas de funcionamiento, con el fin de señalar un diálogo con el quehacer del teatro chileno contemporáneo. La autora se permite, luego, reflexionar respecto de los debates ideológicos y estéticos del teatro cuando este recurre a lo archivístico, entendiéndolo como una metodología creativa. En términos específicos, el texto recurre al trabajo de la compañía Teatro Niño Proletario, que en la obra *Fulgor*, dirigida por Luis Guenel el año 2016, y desde una perspectiva interdisciplinaria, echa mano del archivo como tema y como esbozo de una poética.

Nuestros lectores y lectoras pueden detenerse y consultar, también, el texto de Verónica Sentis y Lorena Saavedra, titulado “Voces políticas desde el puerto: la dramaturgia de Valparaíso en el siglo XXI”. Este analiza, desde una mirada panorámica, la dramaturgia surgida en esa ciudad de la costa central de Chile en el transcurso de los primeros años del siglo XXI. En el artículo, los textos dramáticos son examinados desde la recurrencia y representación de dos temas transversales entre estas autorías: desigualdad y políticas de olvido. Sentis y Saavedra proponen interpretarlos como dramaturgias que enarbolan denuncias políticas, pero que no pueden ser entendidas exclusivamente como teatro político.

Un cuarto ejercicio intelectual es el trabajo de José Miguel Candela, que lleva por título “Audiovisión escénica y recepción. Algunas reflexiones sobre la relación espectáculo-espectador en la obra de danza *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*”. Este escrito aborda el fenómeno de la recepción por parte del público de la obra de danza contemporánea *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*, puesta en escena de la agrupación chilena SiniestraDanza, y construida con base en el concepto de audiovisión (Chion 1993). Con este fin analítico, se acudió a la idea de relativismo parcial de la relación espectáculo-espectador (De Marinis), de manera de confrontar los procesos creativos y la percepción de estos. Para esto se recurre al cuaderno de visitas de la temporada estreno de la obra y a una encuesta abierta, aplicada para rescatar ciertos aspectos relevantes de la obra para el público asistente a tal temporada.

Enseguida existe la posibilidad de leer y estudiar el trabajo de Jacqueline Sandoval Avendaño, “Identidad chola en la obra *Joven, rica y plebeya* del dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra”. Este dramaturgo fue capaz de poner en la escena teatral boliviana de la década de 1950 a dos figuras: el cholo y la chola, las que, desde el siglo XVI, han sido consideradas una contaminación del “mundo andino puro”. Su obra *Joven, rica y plebeya* se inscribe, según Sandoval Avendaño, en el marco de la producción literaria híbrida. Aquí el uno y el otro, conquistador y conquistado (Valdés 8), son dos caras que se mezclan: una vestimenta chola (las polleras), un plato criollo (con tunta y chuño), un lenguaje cariñoso (aimara y español). El personaje de la hija busca una identidad en la que se anulen los conflictos que entraña lo que podría llamarse heterogeneidad imaginaria (Cornejo Polar 19). Sin embargo, retorna al hogar, lo que es parte de lo que se reconoce como teatro popular.

El número continúa en la sección de artículos con el texto “Mujeres de la Conquista y la Colonia en la dramaturgia de Inés Stranger: una reconstrucción necesaria”, a cargo de Magdalena Olivares. El artículo revisa la presencia de mujeres de los períodos de la Conquista y la Colonia en tres obras de la autora chilena: *Malinche* del año 1993, *Valdivia* de 2002 y *Mujeres Coloniales* de 2010. Allí habría, según Olivares, una cierta reivindicación de la ausencia femenina en la historiografía de esos períodos fundacionales de la historia chilena y latinoamericana. Específicamente se asocia el protagonismo que da Stranger a estas voces femeninas coincidiendo con el rescate que historiadoras y antropólogas culturales (Socolow, Viera Powers y Mills) hacen de la participación de mujeres en las empresas conquistadoras y coloniales. Se concluye, de este modo, que la dramaturgia de Stranger contribuye nítidamente a una reconstrucción histórica necesaria en el tiempo presente.

En cuanto al texto dramático que se publica y al dossier que lo acompaña, se trata de un riesgo interesante, toda vez que se trata de una producción teatral que ha recurrido a la ciudad —en este caso Concepción en el sur de Chile— como una topografía cultural que sirve no tanto como base de escritura dramática, sino como lugar de enunciación y vivencia dramatizada. La producción teatral *Galaxia Sur-realista*, tanto en un sentido literal como en uno metafórico, se instala como un teatro nómada en la polis. De allí su estatuto de político, pero también su sello ciudadano, que nos hace pensar teatralmente la ciudad desde la ciudad misma en tanto fuente de experiencia estética. Una ciudad y una proposición que igualmente nos permite reflexionar

respecto de la descentralización como categoría nuevamente política y proyecto de autonomía regional, y, fundamentalmente, en relación con la idea de multicentralidad. Esta noción no solo está referida a la administración del territorio, sino también a las otras muchas posibilidades, tanto de la escritura dramática, como de las maneras en las que se expresa el texto espectacular. En este caso se trata de una puesta en escena que se hace en autobús, con pasajeros, pobladores y gente de teatro, que, de algún modo, intercambian y fortalecen esos papeles asignados. La obra también cuenta con tecnicidades radiales, con proyecciones audiovisuales y con oralidades que testimonian la ciudad, en un entrecruce creativo que, entre otras cosas, deja, al menos en algún sentido, la idea de teatro en vilo.

En este dossier entonces se puede encontrar ¿el texto dramático?, en tanto concepción original de José Miguel Neira, que es también un registro cartográfico del recorrido en Concepción a cargo del mismo autor y de David Arancibia y Juan Ríos Molina. Como complemento directo se pueden leer las aproximaciones explicativas y críticas de la artista y académica Natascha de Cortillas Diego, así como una buena introducción del mismo José Miguel Neira, que enseña y describe algunos de los rasgos distintivos y de las motivaciones artísticas e intelectuales detrás de tal experiencia.

¿Las reseñas? Nuestros lectores y lectoras pueden acceder a tres. Una está dedicada al libro de la profesora Sara Pantoja, titulado *La voz. Manual de ejercicios* a cargo de Solange Durán Elicer. Otra, a cargo de José Méndez, es sobre el libro *Diseño de Producción. Proyectos escénicos y eventos culturales* de Antonino Pirozzi. La tercera y última reseña, a cargo de Antoine Faure, aborda el libro *Memoria Inquieta*, cuya autoría le corresponde a Yael Zaliasnik.

Damos las gracias a Giulio Ferreto, Lola Proaño, Andrea Ubal, María Jesús López, Rubén Darío Zuluaga Gómez, Liliana Hurtado, Araceli Arreche, Alicia del Campo, Coca Duarte y Gino Luque por la importante ayuda que nos han brindado para esta edición.

Patricio Rodríguez-Plaza
Director

:: ARTÍCULOS

Como el hogar: Convivio exacerbada, *communitas* y eficacia como experiencia de recepción en un acontecimiento teatral participativo

Like Home: Exacerbated Conviviality, *Communitas* and Efficacy as Reception Experience in a Participatory Theatrical Event

Paola Abatte Herrera

Universidad de Chile, Santiago, Chile

paola.abatte@gmail.com

Resumen

El artículo propone un análisis interpretativo a la recepción en un acontecimiento teatral pedagógico: la muestra final de la II versión del Diplomado en Técnicas Psicoartísticas y Teatrales de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2015. El corpus teórico se organiza desde la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, la ontología teatral de Dubatti, la noción de intercorporeidad de Contreras, la de eficacia de Schechner, la de liminalidad de Turner-Diéguez, la de teatralidad de Féral, y la síntesis sobre la estética de la recepción de Rodríguez-Plaza. Revisar lo expectatorial plantea la idea de "convivio exacerbado" y su potencial en la eficacia, la liminalidad y el surgimiento de la *communitas*, en un marco de comprensión para observar y desarrollar acontecimientos teatrales participativos desde procesos grupales-comunitarios.

Palabras clave:

Recepción – *communitas* – convivio exacerbada – eficacia.

Abstract

This article proposes an interpretative analysis of reception in a pedagogical theatrical event: The final show of the 2nd version of the Diploma in Psychoartistic and Theatrical Techniques by Universidad Academia de Humanismo Cristiano in 2015. The theoretical corpus is organized on the basis of Merleau-Ponty's phenomenology of perception, Dubatti's theatrical ontology, Contreras's notion of intercorporality, Schechner's efficacy, Turner-Diéguez's liminality, the concept of theatricality by Féral, and Rodríguez-Plaza's synthesis about the aesthetics of reception. To review the expectatorial raises the idea of "exacerbated *convivio*", and its potential regarding efficacy, liminality and emergence of *communitas*, within a framework of comprehension to observe and develop participatory theatrical events from group-community processes.

Keywords:

Reception – *communitas* – exacerbated conviviality – efficacy.

Introducción

El presente texto es fruto de una investigación en torno a la experiencia de la recepción en un acontecimiento teatral de carácter pedagógico y participativo: la Muestra Final del Diplomado de Técnicas Psicoartísticas y Teatrales 2015¹, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. A partir de esta experiencia se realiza una revisión de lo expectatorial en la que se proponen distintos procesos asociados a la recepción que podrían ser características de las teatralidades participativas² o claves para la generación de la mismas, como expresan las nociones de “convivio exacerbado”, democratización del cuerpo poético, y espectador significativo, entre otras que serán desarrolladas. A modo de hipótesis, es posible, en un acontecimiento teatral participativo, integrar a las audiencias como sujetos de experiencia, compartir con ellas el cuerpo poético y la teatralidad a través del juego, y constituir una comunidad intercorporal e intersubjetiva con potencial de eficacia y liminalidad.

He escogido la muestra final mencionada tanto por la cercanía con la experiencia, que tuve la oportunidad de dirigir y coordinar, como por la elevada potencia afectiva y nivel de participación que se dio en el acontecimiento, lo cual superó las expectativas del equipo a cargo, y, personalmente, me llevó a vislumbrar que había ciertas claves susceptibles de sistematizar y comunicar, de modo que, de alguna manera, este texto constituye también una exégesis de este proceso. De este análisis surgirá un marco de comprensión que me parece útil para observar y potenciar acontecimientos teatrales participativos que resultan de procesos grupales-comunitarios u otros similares: muestras de finalización, creaciones colectivas grupales, performatividades terapéuticas, pedagógicas, ciertas formas rituales o incluso aspectos de ciertos géneros como el teatro inmersivo y sensorial, el teatro espontáneo, la pedagogía teatral o algunas formas de teatro aplicado en comunidades.

El concepto de acontecimiento pone el acento en la calidad procesual (situación que está aconteciendo) más que en la condición de producto terminado o cosa a que remite el concepto de obra. Como plantea Dubatti (2007), en un acontecimiento teatral por lo general se distinguen tres niveles: el nivel productivo de los actores o *performers*, el nivel de expectación o recepción, desarrollado por los espectadores, y el convivial del encuentro en copresencia de todos en un tiempo-espacio determinado. Resulta interesante indagar en el nivel receptivo en el presente caso, ya que este acontecimiento se caracteriza por que el nivel productivo considera, y en parte gira en torno a, la recepción. Esto es así, dado a que el evento se ha pensado como un regalo experiencial para los visitantes³, que son amigos y familiares de los participantes del diplomado, *performers* de la muestra. La recepción tiene un peso específico central en el acontecimiento: de la calidad de esta depende, en gran medida, el desarrollo del acontecimiento. Una parte

1 El diplomado es un programa creado y desarrollado bajo mi coordinación que se comenzó a impartir el año 2014 en la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El artículo analiza la muestra de la segunda versión en 2015, la que se desarrolló en 168 horas pedagógicas distribuidas en siete meses de clases lectivas. La tercera se desarrolló en 2016, dentro de la ONG académica Programa Interdisciplinario de Investigación en Educación.

2 Por teatralidades participativas entiendo aquellas en que se diversifican las formas de expectación a favor de una participación e interacción más explícita que la observación frontal, en que el estatus del espectador adquiere un mayor grado de protagonismo.

3 Por las características del evento resulta más adecuado hablar de visitantes que de espectadores o público, por lo que recurriré frecuentemente a esa nomenclatura.

del evento son experiencias participativas, lúdicas y corporales, facilitadas por los estudiantes, a modo de caldeamiento, en las que se borra la distancia entre unos y otros. Otra, la muestra de una pieza teatral en teatro de muñecos llamada *De Madres y Padres*, que consiste en una creación colectiva con base en experiencias personales y familiares tempranas de los intérpretes, en la que los propios espectadores pudieron reconocerse. El acontecimiento culmina con un foro acerca de lo vivido, donde los asistentes expresan sus impresiones y emociones para finalizar con un cóctel de camaradería.

El acontecimiento no relega al público a una expectación receptivo-pasiva, sino que lo considera de diversos modos, dependiendo de ello su propia actividad productiva. Se supera, así, el diseño dualista o estructuralista de emisor-receptor, de forma que las dimensiones productiva y receptiva en vez de dividirse, se prolongan una en la otra y se potencian en el convivio. Se trata de una forma participativa de convivio teatral en la que el estatus de la recepción se reformula al abrirse a una experiencia activa. Esto se relaciona con el despliegue de prácticas performativas eficaces e intercorporales que favorecen una experiencia significativa y, en ocasiones, liminal del público visitante, a nivel de sus percepciones, emociones, procesos de subjetivación y semiotización.

Las prácticas performativas son, según Schechner (2002), actos subrayados con la intención de ser vistos, siempre en referencia a un otro que observa, actos ensayados y repetidos a través de mecanismos de restauración de la conducta. La performatividad abarca, entonces, un amplio espectro: puede tener fines sociales, como en la política, los deportes y otros muchos ámbitos de la vida social; o puede tener fines estéticos, como en el teatro. A su vez, las prácticas performativas pueden ser eficaces⁴, logrando cambios y transformaciones más que entendimientos racionales, como es el caso de los ritos, ciertas performatividades terapéuticas o, incluso, políticas. Para Contreras (2008), una práctica performativa es una secuencia organizada de comportamientos con fines estéticos, articulada principalmente en el aquí y el ahora de su producción, en torno a la copresencia o convivio, y orientada en alguna medida a la eficacia. Esta última se relaciona con el fenómeno de la intercorporeidad o el traspaso de efectos y modificaciones energéticas cuerpo a cuerpo, propiciando el surgimiento de un intercuerpo más allá de las presencias individuales. La intercorporeidad explicaría ese tipo de comunicación que prescinde de la palabra y de la representación cognitiva, y que suele darse con mayor frecuencia e intensidad en prácticas performativas, ya que se basa, a nivel neurobiológico, en el fenómeno de las neuronas espejo⁵.

El espacio ritual, las prácticas performativas eficaces e intercorporales llevan potencial de liminalidad (Turner 1969), concepto que alude a la transformación que ocurre en el cruce de ciertos umbrales o límites, como en las situaciones de transición de un estado a otro o los ritos de pasaje. Estudiando los ritos *ndembu*, Turner observa cuatro condiciones de la liminalidad, todas las cuales se expresan en alguna medida en el presente caso:

-
- 4 Schechner (2002) articula la noción de eficacia basándose en el concepto de eficacia simbólica de Lévi-Strauss (1949), quien lo usa para aludir, por ejemplo, a cómo un chamán provoca sanaciones o cambios en una persona o grupo. Schechner describe la relación entre performatividad y rito, al que define según su eficacia o capacidad de producir transformaciones y de vincular al colectivo.
 - 5 Las neuronas espejo, descritas por Giacomo Rizzolatti y su equipo en 1991 en Italia, se activan poderosamente en la comunicación cuerpo a cuerpo, de modo que la misma zona neuronal que se enciende cuando observamos una determinada acción es la que lo hace cuando efectivamente la realizamos, en una especie de resonancia motora.

- 1) la función purificadora y pedagógica al instaurar un período de cambios curativos y restauradores;
- 2) la experimentación de prácticas de inversión —“el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo... (y viceversa); 3) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; y 4) la creación de *communitas*,... una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de “sociedades abiertas” donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales (Diéguez 37).

Todos estos conceptos dialogan dentro de un enfoque fenomenológico, que reconoce que el conocimiento del mundo está dado por la experiencia sensible, encarnada, y que el mundo se crea en el lugar multisensorial de nuestra percepción (Merleau Ponty, 1997), la cual no es un fenómeno pasivo, sino activo y generador.

Para realizar este análisis interpretativo he recurrido a métodos cualitativos, los que resultan pertinentes, ya que el objetivo es comprender, describir y analizar, más que explicar, la dimensión receptiva del acontecimiento. El estudio ha tenido también un carácter exploratorio, puesto que se aproxima a un fenómeno poco estudiado como es la recepción, más aún en este tipo de eventos con fines pedagógicos y/o comunitarios. Se recopilaron los datos seis meses después del acontecimiento, a partir de varias estrategias. En primer lugar, se realizó una entrevista grupal con exestudiantes del diplomado y *performers* de la muestra, en la que se indagó en torno al proceso creativo, pedagógico y experiencial que dio origen al acontecimiento, los aspectos productivos en los que estuvieron involucrados, y los aspectos receptivos: ellos mismos en tanto receptores, su percepción de los visitantes y del impacto del acontecimiento en ellos. Yo misma fui una voz en esta instancia, como coordinadora del diplomado y del acontecimiento, al ser interrogada por el grupo en torno a los mismos tópicos. En segundo lugar, se realizaron entrevistas individuales a visitantes de la muestra de distintos grupos etarios, en torno a su participación y recepción en el acontecimiento. A esto se sumó la recopilación y organización de registros fotográficos y audiovisuales de la muestra⁶, cuya consideración permitió reconocer las disposiciones corporales y emocionales de los participantes, y graficar las experiencias, el tipo de contacto entre las personas y el clima emocional del encuentro, de modo de comprender e ilustrar con mayor claridad aspectos ligados a la producción y a la recepción.

Una complejidad metodológica ha sido diferenciar a la investigadora de la pedagoga-directora del acontecimiento, que, en este caso, somos la misma persona. He atendido el consejo de Rodríguez- Plaza (2014), quien plantea que el investigador, como sujeto de experiencia, ha de encontrar en ella los datos para situarse del lado de la recepción. Más aún, el investigador se aboca a su misión desde la idea de “laboratorio de experiencias” y entiende que el terreno donde se construye el conocimiento es su propio cuerpo experimentado (Rodríguez-Plaza 2014). He podido deslindar estos roles apoyándome en el análisis de discurso como método orientado a sistematizar lo subjetivo, organizando los sentidos surgidos en las entrevistas en categorías emanadas del marco conceptual. Por eso, si bien la estructura es teórica, las imágenes y los relatos de sentido de los distintos hablantes aquí vertidos constituyen el corazón de este texto, pues son lo más cercano a la carne de la experiencia que intento someter a análisis.

6 Agradezco a Paloma Fuentes y Malerie Salas, exalumnas del diplomado, que compartieron sus registros fotográficos para fines de la investigación.

En lo que sigue me dedicaré, primero, a describir y, luego a, analizar la experiencia receptiva del acontecimiento a través de categorías que conforman un marco conceptual coherente y consistente para examinar un objeto como este, de manera de intentar profundizar en el asunto de cómo se configura la experiencia de recepción en un acontecimiento teatral participativo que resulta de un proceso grupal-comunitario.

El proceso hacia el acontecimiento

El grupo de facilitadores y el proceso formativo del diplomado son decisivos en la configuración de un acontecimiento de esta naturaleza, porque lo que ocurre allí es un espejo de su propio proceso. En ese sentido, comenzaré delineando algunos aspectos de la experiencia pedagógica iniciada en abril de 2015, que culmina en la muestra de noviembre del mismo año y en la que participan los dieciséis alumnos del diplomado. El proceso del diplomado estuvo centrado en la experiencia de los participantes; y a partir de ella se buscó sensibilizarlos y habilitarlos creativamente de manera de que los estudiantes lograran favorecer, desde el arte y particularmente desde el teatro, procesos grupales y personales en distintos contextos, como la educación o la intervención psicosocial⁷. De esta forma, el proceso en sí explora las dimensiones eficaces de las artes y particularmente del teatro, haciendo eco de muchas de las inquietudes con que llegan sus participantes:

... poder construir una inquietud que estaba sin nombre, latente, de cómo poder acercar las herramientas artísticas que tenía hacia las personas y hacia la sociedad... Poder usar el conocimiento que tengo como actriz y poder subsanar los traumas, las dificultades, las carencias que tienen las personas que no tiene acercamiento a las cosas artísticas con las que uno puede explayarse (M., mujer, 31)⁸.

La vía de aprendizaje es la propia vivencia, lo cual confronta a los aprendices con sus presupuestos y empuja procesos de subjetivación importantes, aperturas, cambios y fenómenos de integración pensamiento-emoción:

Al principio muy profesional, lo racionalicé todo, paulatinamente me fui dando cuenta de que el proceso tenía que ver mucho con lo terapéutico... ir descubriendo lo potente del trabajo individual y grupal... (A., hombre, 25).

... fue un autodescubrimiento a nivel personal ... como que el proceso me llevó a catarsis en distintos momentos... me abría cajitas en la cabeza... (C., mujer/28).

7 Intervinieron en el diplomado 2015 varios profesores: Patricia Lallana (musicoterapia), Yani Núñez (teatro espontáneo), Álvaro Carmona (dramaturgia y montaje), José Luis Olivari (teatralidades para la acción colectiva), y Paola Abatte (procesos grupales, teatro de muñecos y sombras, montaje).

8 La notación de los testimonios corresponde a (inicial del nombre, sexo, edad). Se especifica en el caso de los visitantes.

Se configura, así, el espacio pedagógico que culmina en la muestra como un espacio liminal donde es posible realizar transformaciones personales significativas, y que, en ciertos momentos, posee implicancias terapéuticas. Esto ocurre de manera natural, pues las experiencias desplegadas apuntan al reconocimiento, apertura y expresividad personal necesarias para convertirse en facilitadores, y ocurren dentro de un contexto grupal colaborativo que es considerado factor de protección, aceptación e integración:

Pasé un momento en que hice una revolución con mi vida y me di cuenta de muchas cosas que había querido negar... es un proceso sumamente profundo y más valorable aún porque lo vas compartiendo con otros y vas entendiendo en el otro también el mismo proceso (M., mujer, 31).

Llegué con mi armadura racional de estudiar psicología, con los diagnósticos encima... y me fui dando cuenta de que, en vez de lo técnico, de construir más armaduras, más armas para enfrentarme el mundo, tenía que ver con todo lo contrario. Fue así de potente el proceso creativo de esa muestra: botar la armadura, que se oxidara y se cayera... (A., hombre, 25).

La conformación del grupo es interdisciplinaria, dado que vienen de profesiones diferentes, todos adultos entre 21 y 45 años⁹. Esto es muy valorado por todos los participantes, sus profesores y quienes los aprecian como un cuerpo grupal cohesionado e inmerso en un diálogo de saberes y experiencias enriquecedor:

...como actriz me encantó, sería muy rico trabajar en equipo con alguien que es trabajador social, que es psicólogo, y que tienen otra mirada, porque a veces tú llegas a una parte a trabajar en que no te entienden nada (E., mujer, 28).

... esa cosa interdisciplinaria que se complementó, son contadas en la vida cuando tú tienes la oportunidad de hacer cosas juntos con el otro y entregar cosas ocultas tuyas... yo les vi talentos y habilidades insospechadas, crecieron juntos (J., hombre, 70, visitante).

Durante las seis semanas que precedieron a la muestra, los estudiantes se habían abocado a un proceso creativo que partió con la emergencia de sus narrativas a través del teatro espontáneo, las que se centraron en las experiencias familiares tempranas, sin que el tema fuera impuesto de antemano. El relato se estructuró en términos dramáticos, se confeccionaron los muñecos, sombras y utilerías, y se puso en escena a través de un proceso de montaje y ensayos. Paralelamente, se desarrollaron las propuestas de experiencias que conformaron la primera parte del acontecimiento. Fue un proceso intenso y excitante en que todo se desarrolló de manera natural, pero en el que también se dio el conflicto:

A mí me costó entrar en el proceso de muestra porque se separó el grupo macro y quedamos dos grupos y en el mío había mucha lucha de poder, eso hizo que yo entrara en un nivel de es-

⁹ Entre ellos se cuentan dos actores y tres actrices, dos psicólogos y dos psicólogas, una profesora de lenguaje, una educadora de párvulos, una terapeuta ocupacional, un kinesiólogo, tres trabajadores sociales (dos mujeres y un hombre), y la ayudante, actriz.

trés donde solté todo lo que había avanzado a nivel personal y después..., sin pedir ayuda, me ayudaron entre todos a entrar de nuevo a la emocionalidad y vulnerabilidad y entregar eso en el proceso de creación (C., mujer, 28).

El acontecimiento

El día de la muestra comenzaron a llegar los invitados ubicándose en pequeños grupos en el amplio hall del edificio de Huérfanos 1869, sede de la Escuela de Teatro y Facultad de Artes UAHC, una hermosa casona antigua. Los asistentes a la muestra fueron, en su mayoría, familiares y amigos de los participantes del diplomado, llegando a conformar un público asistente de más de sesenta personas. Los estudiantes/*performers* los recibieron como anfitriones. El evento comenzó con la presentación del grupo y luego se dio paso a la proyección de un video con imágenes del proceso acompañadas de una banda sonora significativa para el grupo, emergida durante el módulo de musicoterapia. El video tuvo el efecto de contextualizar la experiencia anterior y preparar tanto a los invitados como a los *performers* a lo que venían:

Uno viene ya programada de estar en este mundo parcelado de individualismo, se sienta ahí en un rincón y no entabla relación con nadie... y aparece el video, como una invitación a entrar en este nuevo estado más comunitario, más solidario (S., mujer, 80, visitante).

Fue importante no solo para nosotros, mis papás me decían, te vi en la foto... todo fue muy sensible, porque hasta a nosotros nos caldeó, porque estábamos muy nerviosos (S., mujer, 26).

A continuación, se instó a los invitados a levantarse y participar en la primera parte, llamada "Experiencias", en que los estudiantes guiaron momentos de carácter lúdico en las que los visitantes participaron de manera activa, a saber:

- Toma de contacto con el cuerpo, con el lugar con los otros.
- Juegos de contactos, saludos, grupos, baile.
- Entramos en el mundo de la imaginación. Vuelan telas... tenemos alas... jugamos, bailamos, volamos.
- Relajación, toma de lugar para estar y sentir.
- Baño sonoro... los sonidos nos llevan a imaginarnos un viaje por un lugar de naturaleza... Visualizamos una fogata donde nos vamos a reunir...
- Salimos de la imaginería para reunirnos en la fogata, con amigos y seres queridos.
- Invitación a pasar a la sala¹⁰.



Fuente: Paloma Fuentes.



Fuente: Malerie Salas.

Los juegos me gustaron, eran divertidos, te ayudaban a comunicarte con las otras personas (B., hombre, 11, visitante).

Me tocó estar en el segundo piso, todo lo veía en otra perspectiva... era entretenido ver cómo entraban en el juego del baile, del cuerpo, de exponerse, que es algo súper difícil para la gente comúnmente, más en un grupo tan grande. Pero el grupo se hizo uno, veías una diversidad... donde se mezclaban colores, olores ... yo vi al comienzo a algunos un poco más tímidos, pero después ya estaban todos entregados (C., mujer, 28).

Antes de entrar a la sala se pidió a los invitados que escribieran en unos papelitos que contenían preguntas como: "¿a quién abrazarías?", "¿cuál es el abrazo que no has dado?". Los papelitos fueron recibidos en la entrada de la sala y el público se acomodó en una sala de teatro oscura, donde se desarrolló "De Madres y Padres", la pieza en teatro de muñecos y sombras creada colectivamente, cuyo guion se resume a continuación:

Voces en coro: "¡MADRES!". Figuras de espalda. Desde un murmullo van en aumento las voces de madres y padres rezando por sus hijos... El rezo a la madre, angustia y dolor... "Qué esté bien mi hijito/a, que no le pasa nada malo, madrecita...".

Narrador con guitarra¹¹: "En nuestra cultura y desde tiempos inmemoriales la figura de la Madre es la encargada de la crianza, del primer lazo afectivo... es también nuestra madre Tierra, la pachamama, la virgencita madre de todos para quien siempre seremos niños. Desde tiempos inmemoriales la crianza ha sido una preocupación muy importante de la cultura. En nuestros días hay distintas formas de entender la crianza...".

MUÑECOS: Tres parejas de madres con niños muestran tres tipos de relación. En la primera, Naná (madre) y Nené (hija) se relacionan desde el juego y la complicidad. En la segunda, una madre arribista y exitista presiona a su desmotivada hija, Vitalia. En la tercera, en un contexto de pobreza, una madre gritonea y maltrata a su hijo, el Chascas.

Narrador: "Cada estilo de crianza crea personas distintas, nuestras emociones, nuestra vida interior viene moldeado por estas experiencias tempranas, de afecto, indiferencia, maltrato o abandono".

SOMBRAS: Naná y Nené jugando en el prado. Mamá y Vitalia de *shopping*, Vitalia espera, se hace de noche. Madre persigue al Chascas para pegarle, él llora entre los cactus.

Narrador: "Y entonces cada niño tendrá una personalidad como fruto de esa experiencia de vínculo, moldeado tan intensamente por los padres. Si estos niños se encuentran, se relacionarán con los demás a partir de estas formas de entender los vínculos".

MUÑECOS: Los tres niños se encuentran, cada uno muestra su carácter, finalmente se ponen de acuerdo y se van a jugar, como hacen los niños.

Narrador: "A veces ocurre que la vida nos pone a prueba y nos lleva a revisar nuestra crianza y nuestros afectos...".

MUÑECOS: Las tres madres buscan a sus hijos y contrastan sus formas de crianza, pero ellos han desaparecido... Cada una mostrará su lado vulnerable, todas dejarán caer las máscaras.

Narrador: "Y lo que permanece es el cariño de una madre por sus hijos".

11 El narrador resulta ser una figura híbrida entre un trabajador social/psicólogo/educador y un cantor, y da cuenta en términos performativos de la interdisciplinariedad del grupo.



Fuente: Malerie Salas.

Performers acunan a niños-marionetas: “Gracias Madrecita por haber encontrado a mi hijo sano y salvo, desde ahora lo querré más... no lo perderé de vista, me preocuparé de sus sentimientos...”.

Los van dejando dormidos con cuidado sobre la mesa. Luego avanzan y comparten recuerdos de infancia.

Coro: “¡PADRES!”. Dos hermanos conversan de su infancia, de su familia y se preguntan por los abrazos que no han dado. Él siente que el padre no lo quiso lo suficiente y la prefería a ella... el padre se pregunta si lo hace bien y se atormenta con duda. En *Sombras* la vida cotidiana: La Familia, El Trabajo, y la fría relación entre padre e hijo. El hijo ha crecido y habla con su niño-marioneta: “Yo a ti te voy a querer mucho...”. Los performers van entrando de a dos o tres leyendo, en los papelitos las preguntas y respuestas del público que llenaron en la entrada... se abrazan... El público se une a los abrazos.

Para concluir, se realizó un pequeño foro o conversación, que surgió de manera espontánea cuando los visitantes tomaron la palabra para expresar libremente sus vivencias y emociones, creándose un diálogo que involucró a todo el colectivo:

Yo no tenía preparado hacer un foro al final, pero sentí la necesidad, porque vi que la gente estaba demasiado embargada de emociones (testimonio mío).



Fuente: Malerie Salas.



Fuente: Malerie Salas.



Fuente: Malerie Salas.

Era bonito porque daban mensajes de amor... todos dieron buenas vibras y la gente quedó contenta... Estaban emocionados, orgullosos (B., hombre, 11, visitante).

El público tremendamente conectado y emocionado... la gente dio su opinión con palabras muy francas, muy honestas, nadie dijo palabras pa'l bronce¹² (J., hombre, 70, visitante).

A la salida del evento, que duró alrededor de 90 minutos, se realizó un cóctel de camaradería, espacio para reafirmar la sociabilidad, y la importancia de la experiencia, integrando diversos aspectos de la celebración en los que se incluye el comer y beber:

... ahí surgían los grandes comentarios (A., hombre, 25).

Los niños gozaron, jugaron, comieron cosas ricas, se tiraban por el suelo en el espacio amplio... Fue una verdadera fiesta (S., mujer, 80, visitante).

12 Coloquialismo: quiere decir "para la posteridad", algo tan importante que se grabaría en bronce. Suele tener una connotación irónica.

Análisis de la recepción

Gradualidad a favor de la experiencia

La primera característica que salta a la vista es la gradualidad del acontecimiento que se configura desde el primer momento de la recepción hasta el final. Los reportes coinciden en destacar la diversidad del grupo y en expresar que se transitó progresivamente desde la indiferencia propia de los desconocidos a un clima de confianza y camaradería. En la estructura misma del acontecimiento, el tránsito se va graduando: desde los cuerpos-experiencias individuales al contacto intercorporal, y de la intercorporeidad a la intersubjetividad. Esto funciona porque la posibilidad de construir comunidades intersubjetivas en que los individuos compartan significados y objetivos, y participen de poiesis y de semiosis se funda en la intercorporeidad: el cuerpo es el terreno donde es posible el contacto y la comunicación con otros sujetos de experiencia (Contreras 2008). Gracias a la gradualidad nada se vive como impuesto, las aperturas no son forzadas, sino que surgen del juego y del encuentro, aumentando paulatinamente:

Llegaron todos a sentarse y fue chistoso porque al principio había esta parte protocolar, estaban todos dispuestos a ver algo donde ellos no iban a hacer nada. Pero después cambiaron las caras cuando les pedimos que se pararan y se empezaron a mover, súper torpes al principio... luego les fuimos abriendo todos sus sentidos, y los preparamos para entrar a un contenido que no era fácil... porque todos, mal que mal, tenemos papás y mamás, presentes o ausentes, de eso se trataba la obra... (A., hombre, 25).

La gradualidad favorece el entrar en la experiencia, trabajando a favor de la constructividad perceptiva que nos demuestran Merlau Ponty (1997) y Le Breton (2010). Para estos autores el escenario de esta experiencia es el cuerpo, condición permanente de la existencia, apertura perceptiva al mundo, "inteligencia del mundo" (Le Breton 37), ya que "[n]o hay nada que penetre el espíritu que no posea un anclaje físico, y por lo tanto, sensorial" (Le Breton 38). Esta experiencia es encarnada, completa y sensorial, tanto que el lenguaje se hace insuficiente para abarcarlo, ya que posee substratos presemióticos, anclados en el cuerpo y la vida afectiva, sobre los cuales se erige toda posibilidad subjetiva:

Yo no lo puedo verbalizar, porque es algo así como que se siente, que viene de acá de adentro, no tengo palabras como para decir que fue así o así... tenís que vivirlo.... (E., mujer, 26).

A uno lo conecta con cosas muy ingenuas, muy simples, pero eso hace recuperar en el teatro una cosa que se ha perdido, con el exceso de intelectualismo y cosas tan elaboradas... esa relación de emociones: la alegría, la tristeza, la emoción, la nostalgia, el recuerdo... (J., hombre, 70, visitante).

Como Turner plantea, toda práctica performativa es la realización de una experiencia, y esta tiene una "estructura procesual" (Turner, citado en Diéguez 78) de modo que "desde el ritual, el carnaval, hasta la poesía o el teatro— se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma" (Diéguez 39). Dado que la escena

inevitablemente se completa en los cuerpos de los participantes del convivio, el acontecimiento los ha situado en lugares alternativos como sujetos de experiencia: jugando cuerpo con cuerpo; sentados o acostados, escuchando e imaginando; observando de manera frontal, pero íntima, una performance. Este proceso ha despertado gradualmente la sensibilidad, la capacidad de experimentar, la emoción y los sentidos profundos.

La sensación que tengo más clara y patente es de mucha emoción..., y esta emoción tiene que ver con todo el proceso de acercamiento que ustedes van procurando entre todos... (S., mujer, 80, visitante).

[Mi hermana] me dijo que sintió que era muy profundo, que habíamos plasmado una cuestión tan íntima, me dijo "yo esperaba ver lo bonito, estéticamente... nunca me imaginé esto" (S., mujer, 26).

Poiesis y recepción: el espectador significativo

Dice Dubatti (2009): "[d]istinguimos *poiesis* o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, de trabajo y objeto" (6). En el presente caso, los *performers* asumen su producción poética como acciones impregnadas de significado personal y ancladas en las propias experiencias de vida. Esto configura la partitura oculta o *underscore* de la actriz o actor, como la nombrara Pavis¹³, y que da origen a procesos de semiosis y subjetivación que implican tomas de conciencia (*insights*) y liminalidades personales¹⁴:

Fue cuático cuando abrazábamos los muñecos, porque fue como contenerme a ti como niño, mi niño interno, o el futuro hijo que voy a tener... o el niño humano, yo que trabajo en infancia también fue súper significativo (S., mujer, 26).

Los espectadores visitantes percibieron a los *performers* tanto en su rol de guías de la experiencia, como iluminados e inspirados por esta partitura oculta, lo cual los dotaba de cualidades actorales insospechadas:

Muy posesionadas en su labor como líder del momento, y con una voz bastante firme, convencida para que el otro la pudiera seguir... lograron ese dominio de grupo, de inducir al otro a hacer lo que ellos proponían... Yo pensé que eran todos actores, después pregunté y supe que no, estaban tan metidos en su papel que lo hicieron actoralmente bien (S., mujer, 80, visitante).

13 Pavis se pregunta: "¿es suficiente en el análisis de la performance quedarse en el nivel de la descripción de la partitura del actor? ¿No es necesario considerar la partitura oculta (*underscore*) que está escondida bajo la partitura pero también la precede, la porta, quizá incluso le da su forma y estructura, como la parte sumergida de un iceberg cuya punta visible es solo la superficialmente cristalizada y escalofriante apariencia del performer?" (1; la traducción es mía).

14 A mi entender, la liminalidad podría relacionarse también con la toma de conciencia personales o *insights* (Perls, 1998), término inicialmente surgido del psicoanálisis y ampliamente usado en la psicología humanista gestáltica. Los *insights* están relacionados con cierres de *gestalts* que permiten resignificar vivencias y reconocer emociones, finalizar ciclos y replantearse aspectos de la vida, de modo que el acontecimiento-ritual se convierte en un evento biográfico de importancia.

Los intérpretes también desarrollaron poiesis como espectadores al estar en la dinámica de dar-y-recibir que anima el acontecimiento, de modo que no podían quedar completamente fuera del lugar de la recepción. Estaban en la posición de compartir semiosis con el resto de la audiencia, y desarrollar asimismo los procesos identificatorios tan frecuentes en el acontecimiento:

El vídeo me gustó porque nosotros que éramos los actores nos dejaron de espectadores y fue bacán, "no solamente vengo a mostrar, sino que también vengo a ver mi propio proceso" (A., hombre, 25).

...actores-espectadores... nosotros fuimos de todo, nuestra familia también como que hizo de todo (S., mujer, 26).

Como la percepción es un fenómeno activo, creador y poiético por definición, el espectador también realiza poiesis (Dubatti 2007), se busque o no este efecto. El cómo se da esta poiesis en el caso particular está marcado por el aspecto vincular, pues son los vínculos significativos los que los han atraído al evento: cada visitante es familiar (padre, hermano, hijo), amigo o pareja de los intérpretes participantes de la muestra. El parentesco facilita una recepción comprometida, pero no es suficiente para ir más allá. Lo más destacado por los visitantes del acontecimiento es el escenario comunitario que se comparte con otros, perfectos desconocidos en un comienzo, pero en un estatus de igualdad, todos convocados al encuentro. Esta constatación genera aperturas notables:

Más que público habría que hablar de participantes: variedad de edades, género, un grupo muy variopinto. Aquí estamos, no entre entendidos, sino entre personas comunes y corrientes. La primera impresión es sentirse como uno más (J., hombre, 70, visitante).

En lo del principio, algunas veces me daba vergüenza saludar a algunas personas, pero estaba bien... Igual que los otros niños, al principio con vergüenza y después se abrieron (B., hombre, 11, visitante).

Invité a mi madrina, una persona muy seria, ese día se paró a hablar, que yo quedé plop... (E., mujer, 26).

Mis papás son súper parcos con los desconocidos y aquí sentí que estaban entregados (S., mujer, 26).

Un hecho que potenció la recepción comprometida es que durante el acontecimiento los visitantes fueron constantemente aludidos de varias maneras. La primera fue que, al no haber cuarta pared sino espejo (profundizaré en ello más adelante), este era permanentemente atravesado para establecer contacto visual, físico, compartir un juego. La segunda ocasión fue al incorporar sus escritos (respuestas a preguntas afectivas) en la pequeña obra de teatro de muñecos.

... alguien leyó el papelito de mi hermana y ella quedó alucinada, me dijo "salió lo que yo escribí" (S., mujer, 26).

La tercera manera de aludir a los visitantes fue a través de los cuentos del teatro de muñecos, porque estaban basados en sus propias vivencias significativas, lo que produce enormes resonancias afectivas en los visitantes. Y en cuarto lugar, el espacio de expresión oral que se abrió al final de la muestra, en que los visitantes tomaron la palabra y expresaron sus afectos. De ese modo, se configuró una audiencia formada por espectadores significativos, que experimentaban una recepción comprometida, afectiva, incorporada; que intercambiaban profundos procesos de identificación y afecto con los *performers* y posteriormente de manera colectiva. Esto es algo natural, basado en el parentesco natural del grupo, pero también algo construido a través de mecanismos de incorporación que lo favorecen:

Un papá habló de la importancia del proceso que había visto de su hija... cómo ella había crecido, evolucionado, cómo llegaba a la casa con otra energía, cómo hablaba de las actividades (E., mujer, 28).

A mí me pasó que se supone que no éramos nosotros los que estábamos en escena sino muñecos, pero me pueden creer que mi mamá le decía a la Vitalia, "mi nieta" (S., mujer, 26).

Hay formas teatrales que desarrollan y empujan esta idea del espectador significativo, como el teatro inmersivo, sensorial, el *site-specific*, el teatro espontáneo, aumentando grados de protagonismo de las audiencias y compartiendo la práctica performativa. Por otro lado, la naturaleza de parentesco y vínculos afectivos es algo que está presente en muchas teatralidades participativas o performativas, como hitos grupales o finalizaciones de proceso, en escuelas y distinto tipo de organizaciones y agrupaciones, los que se pueden potenciar a través de distintos mecanismos como los ejemplos descritos u otros que favorezcan una recepción comprometida y espectadores significativos. El espectador significativo luego se diluye en la comunidad significativa, cuando cada uno reconoce a todos los demás como otros significativos.

Si entendemos que siempre tanto *performers* como espectadores realizan poiesis, entonces este es un fenómeno democrático. Pero, qué ocurre con la división de roles dentro de un acontecimiento poético y cómo participa cada uno en la asunción de un cuerpo poético es una arista importante en torno a las teatralidades participativas que podemos observar a partir del caso presente.

Democratización del cuerpo poético

Un acontecimiento poético se refiere a la producción de un ente poético, que constituye una fisura en el espacio-tiempo, en la que se producen desplazamientos de todo tipo: desterritorialización y reterritorialización, despragmatización y repragmatización, desobjetivación y resubjetivación, configurando procesos de semiotización o producción de significado que nunca se agotan. El cuerpo poético, en su poiesis, hace surgir el acontecimiento poético, el cual es teatral en la medida que se da en convivio y expectación (Dubatti 2007). Nos referimos a cuerpo poético, cuando



Fuente: Malerie Salas.

el cuerpo, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor de trama de acontecimiento hecho de ritmo, intensidad y velocidad no naturales, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural (Dubatti 102).

El cuerpo poético suele ser prerrogativa de los *performers* en las formas teatrales más canónicas. En el presente caso, en el primer momento del acontecimiento, la entrada en el cuerpo poético se dio de manera colectiva y a partir del juego; gradualmente se fue instalando el acontecer poético en medio del convivio. Este es un cuerpo-poético-lúdico-grupal, que posibilita los desplazamientos a un nivel de realidad otro, a un cuerpo otro donde es posible resubjetivarse. Es un cuerpo poético que se democratiza y se comparte con los visitantes.

Me dijeron que me quedara sentadita... pero de repente me dieron ganas y me levanté de mi asiento, me enrolé en el grupo y lo pasé estupendo; encantada de la vida me reía, abrazaba... Al final uno se convierte en un niño (S., mujer, 80, visitante).

Me acuerdo que el hermano de ella... estaba como aislado y yo le tiraba telas para que se activara, y después andaba con telas en la cabeza, no se quedaba quieto... (A., hombre, 25).

La noción de cuerpo poético está relacionada con la noción de teatralidad en Féral (2004), la que puede surgir en la vida cotidiana o en el teatro. En la vida, ocurre cuando algún elemento —el espacio, un objeto, alguien— aparece ante mi mirada abriendo esa fisura, trayendo la alteridad y configurando un espacio otro, donde puede surgir la ficción. El cuerpo poético puede ser, entonces, portador de teatralidad.

La teatralidad teatral, además, constituye un juego con ciertas reglas, “una acción libre, sentida como ficticia y situada fuera de la vida corriente”, como dice Huizinga (cit. en Féral 95), que se desarrolla a partir de la poiesis de actores en un espacio portador de teatralidad, en el que el propio encuadre teatral es un proceso compartido. Alguien podría discutir que el presente ejemplo es teatro, aunque encaja con la definición de Féral, pero es indudable que abre y desarrolla esa fisura que constituye la teatralidad a propósito de la posibilidad de deslizamiento que va otorgando el juego. La democratización del cuerpo poético democratiza también el lenguaje poético y teatral, comparte la teatralidad. Este cuerpo poético no solo está en movimiento, también existe en la propia imaginación y recuerdo como lugares de teatralidad subjetiva donde ocurre la escena —una especie de cuerpo poético imaginado o recordado— y que opera como mecanismos autorreferenciales que permiten la conexión con las propias experiencias significativas.

Me gustó cuando cerramos los ojos y nos contaron una historia e imaginamos y cuando jugamos con telas (B., hombre, 11, visitante).

El títere... te da una cosa mágica, de sueño... Te lleva a otra realidad, no a la realidad cotidiana, dura, bruta... a las cosas más esenciales de la relación entre padres y niño (J., hombre, 70, visitante).

Siendo un espacio lúdico de alteridad, tiene reglas del juego —vinculadas a las teatralidades participativas— que se asumen desde una cualidad encarnada, igualando las dimensiones de cuerpo y alma, lo cual es posible desde el encuentro en copresencia con otros.

Todos bien comprometidos con el juego, no “ya porque me obligan”, sino que estar ahí de cuerpo y alma (S., mujer, 80, visitante).

Uno viene muy estructurado y te encontrái con la ritualidad del teatro, el círculo, el trabajo con el otro, el contacto visual, la aceptación, la confianza, la escucha, que son como tus herramientas primarias (E., mujer, 28).

Convivio exacerbado, eficacia y *communitas*

En este acontecimiento, el convivio, la zona del encuentro, se ha exacerbado por múltiples funciones poéticas y expectatoriales compartidas, se ha multiplicado la semiosis de manera profunda y vasta. Esta concatenación de significados, afectos y efectos que intercambian intérpretes y visitantes, ha sido llamada “bucle de retroalimentación autopoiético” (Fischer-Lichte 224-225), y está presente en todo convivio a través de la percepción y significación mutua en el encuentro, pero ha sido exacerbada en este caso de manera que las emociones de unos y otros son el corazón

del acontecimiento, no su correlato. Más que en otros casos “son los significados generados por el espectador los que pueden intervenir en la autopoiesis del bucle de retroalimentación y dar lugar a efectos” (Fischer-Lichte 307). El estar-todos-juntos como sujetos de experiencia y la escucha intensa que se ha desarrollado permiten tal autorregulación.

En un acontecimiento de esta naturaleza, la práctica performativa se comparte y se reformula el desequilibrio de ostentación entre obra-artista y espectadores, en el régimen de apreciación asimétrica (Contreras 2008); se desdibuja la brecha entre *performer* y testigo en la emergencia de la *communitas*. La distancia queda abolida durante los juegos intercorporales iniciales, mientras que en *De Madres y Padres* se ubica a los invitados en el lugar frontal de la expectación tradicional, pero en estrecha cercanía física y semiótica, intercorporal e intersubjetiva. Las formas de recepción en el acontecimiento están asociadas a la participación comunitaria en ciertos ritos eficaces en el sentido de Schechner. La eficacia de las prácticas performativas desarrolladas por el conjunto de los participantes del acontecimiento se debió en gran medida a que ellas exacerbaban deliberadamente el convivio y favorecen la emergencia del intercuerpo poético, particularmente en la primera parte, lo que potencia el surgir de una comunidad intersubjetiva.

El cariño que ponían todos también al ir pasando entre medio de los cuerpos (E., mujer, 28).

Estar mirando, riéndose, conversando... señales comunicativas de todo tipo, contacto físico... es una experiencia de contacto, de comunicación muy fuerte... Y eso fue evolucionando hacia la construcción de algo colectivo... (J., hombre, 70, visitante).

La segunda parte, como práctica performativa eficaz, se dirigió a impactar doblemente en la experiencia del sujeto, a través de la dimensión estética y de las resonancias subjetivas, que operan a través de una dinámica especular de emociones y semiosis en convergencia que ocurre en el bucle de retroalimentación autopoietico. Efectivamente, al calor del convivio, la poiesis del espectador y del *performer* quedan espejadas, produciendo *insights* o tomas de conciencia:

Aquí se caló más profundo en la cosa emocional, porque de alguna manera nos tocaba a todos, más de alguno de ahí habíamos vivido alguna experiencia familiar como la que ellos planteaban... todos estaban más o menos sintiendo lo mismo... Yo miraba caras, los ojos llenos de lágrimas, porque era como mirarnos al espejo. (S., mujer, 80, visitante).

Fue como que te dijeran “ten la libertad de soltar, que tu historia es mi historia y entiendo lo que quieres decir, porque a mí también me pasó” (C., mujer, 28).

Me sentí de acuerdo con la Naná, porque era una buena mamá, como la mía; me dio pena la mamá de Chascas que lo retaba todo el tiempo... es como que no quería a su hijo. Me recordó a una vecina (B., hombre, 11, visitante).

El muñeco además funcionó como un elemento que favorecía la identificación, mediando —y multiplicando— estas tomas de conciencia espejadas.

¡Los muñecos éramos nosotros!... "estoy expuesta totalmente acá... me estoy viendo y me estoy reconociendo..." (E., mujer, 26).

Estos procesos especulares habían surgido antes, en el proceso de creación colectiva, fruto del camino recorrido desde la intercorporeidad a la intersubjetividad.

Qué sincronía hubo entre los dos grupos... cómo los dos grupos sin prácticamente tener contacto hablaron prácticamente de lo mismo... lo más gráfico que era un abrazo o los temas de parentalidad... (S., mujer, 26).

Durante la muestra, esto se vio potenciado por la calidad de espectadores significativos que ha surgido entre familias y amigos cercanos.

Qué heavy que todos cacháramos que era tu papá, sin haberlo visto, conocíamos tanto al grupo, era tal el nivel de conexión que ya sabíamos hasta quién podía ser el papá de cada cual (A., hombre, 25).

[Mi pareja] me conoce tan bien que, en la última parte, me dijo, "yo sabía que ibas a decir esa frase" (E., mujer, 26).

Si bien han surgido con fuerza la intercorporeidad e intersubjetividad, siempre existen algunas actitudes disidentes que se dan en los márgenes del colectivo, especialmente en el momento de los juegos del comienzo. Los niños lo expresan como cierto pudor y vergüenza que luego vencen, pero hay algunos pocos jóvenes que se ubican en calidad de espectadores, sacan fotografías y no participan explícitamente.

A uno tuve que decirle que se corriera porque estaban bailando ahí... a dos niñas que estaban con los celulares les tuve que decir que dieran el asiento a los mayores" (A., hombre, 38).

Aun así, los lazos afectivos fueron logrando aperturas, y a los disidentes la posición de espectadores de la segunda parte les resulta mucho más cómoda, por lo que, durante la muestra de teatro de muñecos, con la luz apagada, podían entregarse a la experiencia. Como sea, el carácter abierto del acontecimiento respeta estas formas de participación periféricas, los facilitadores saben que su rol es invitar y no obligar, y que una invitación también puede ser rechazada.

La eficacia toma la forma de liminalidad: tal como plantea Turner (cit. en Diéguez 37), se dan las prácticas de inversión jerárquica al empoderar al público, al exponer al actor en su vulnerabilidad, al situarse los performers al servicio de la experiencia de los visitantes.

... distinto a las muestras donde tienes un "espectáculo", un público perceptor pasivo y otras personas que son los activos que le van a exhibir algo, un producto. Aquí se subvierte esa relación y eso es muy interesante (J., hombre, 70, visitante).

Uno baja el estatus, el que representa, el actor, el que muestra está pidiendo también ser contenido, te muestras como un ser vulnerable, tal o más como está el espectador ahí sintiéndote... (M., mujer, 31).

También la experiencia ocurre en una especie de intersticio entre dos mundos (Turner cit. en Diéguez 37), el cotidiano y aquel esencial, inmanente, de los afectos, del origen, favorecido por el hecho de que la muestra era un momento liminal, la culminación de un proceso de creación y aprendizaje, una muestra de nuevas habilidades aprendidas. Este tiempo-espacio suspendido permitió “la función purificadora” (Turner cit. en Diéguez 37), que abre a cambios y restauraciones, transformaciones, *insights*, reconocimientos, resignificaciones, expresiones de afecto, preservación de la memoria y otros efectos terapéuticos.

¿Cuánto duró, dos horas máximo? Y todo lo que se movió en ese tiempo tan corto, todo lo que se removió en las personas (E., mujer, 26).

A mí me pasó que estaba súper expuesto, pero sin temor... estaba en el espacio protegido para poder tirarme con todo (A., hombre, 25).

Hacer un recuento de nuestras vidas... fue muy provechoso, tanto para los actores como para los espectadores (S., mujer, 80, visitante).

Yo nunca había visto a mi mamá como la vi ese día, nunca... (S., mujer, 26).

Nunca me había abrazado con mi hermana... verla emocionada fue súper potente... (A., hombre, 25).

Mi abuela estaba muy emocionada, tuvo la necesidad de hablar, aunque es piolita... (C., mujer, 28).

Después, mi mamá se puso a hablarme de cuando ella era chica en el tecito... se permitió entregarme su testimonio... (C., mujer, 28).

Del convivio exacerbado ha surgido la *communitas*, esta comunidad intersubjetiva que “representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura... especie de ‘humilde hermandad general’ que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales” (Diéguez 38), que corresponde a la utopía democrática de igualdad. Aquí, la liminalidad como situación de margen, es portadora de transformaciones para el colectivo.

Fue una unidad tan grande como finalización, que todos los invitados fueron parte de nuestro proceso... La metáfora del abrazo finalmente se transformó en este enorme abrazo de calor (C., mujer, 28).

...una intervención que se termina proyectando no solamente a nosotros, sino también a nuestras familias (A., hombre, 25).

La *communitas* es también el lugar de referencia, el espacio protegido, el hogar donde existo y reconozco a los míos. Esa ha sido finalmente la invitación de la muestra: visitar el hogar, el origen, el lugar de las esencias, antes de retomar, transformado, el camino.

Me dejaron a flor de piel... era como un hogar, como calorcito (R., mujer, 29 años, visitante).

Las personas que nos fueron a ver llegan a un espacio que sienten como seguro, porque así nosotros también nos sentíamos, era como nuestro útero también (M., mujer, 31).

Nos sentimos invitados a una casa, a compartir (J., hombre, 70, visitante).

En resumen, en la recepción juega un papel importante la forma gradual en que el acontecimiento ofrece el acceso a una dimensión sensible y experiencial, que dispone a todos —*performers* y visitantes— al encuentro, al juego y al acontecer poético. Esto agencia la entrada colectiva en el intercuerpo poético y el múltiple enriquecimiento de la poiesis, tanto de los intérpretes y, particularmente, de los espectadores significativos, profundamente espejados en los *performers*, con quien comparten lazos afectivos. Aquí el convivio se ha exacerbado hasta configurar una *communitas* que ha sido comparada con el hogar, el lugar liminal del origen, el intersticio entre dos mundos donde se suspende temporalmente el devenir para que tenga lugar la transformación.

Conclusiones

La conclusión más evidente es que, debido al modo en que la distancia entre *performers* y visitantes o espectadores se ha borrado o desdibujado, el nivel de la recepción está repartido, tal cual como lo está el nivel productivo, pues la práctica performativa también es compartida de distintas formas. Esto apoya la necesidad de redefinir los roles en un acontecimiento teatral, sobre todo cuando su formato no se ajusta a los cánones tradicionales. En el caso presente se ajustó la categoría de visitantes para las audiencias¹⁵. Dado que la escena inevitablemente se completa en los cuerpos de los participantes del convivio, independientemente del formato de este, es posible, en un acontecimiento teatral que busca ser participativo, empujar el proceso de la primacía perceptiva e integrar a las audiencias en la lógica de sujetos de experiencia, estimular la emergencia de un intercuerpo, y entrar todos juntos de manera gradual en el cuerpo poético a través del juego y la teatralidad. Las reglas de este juego participativo se proponen como una invitación afectiva que en un inicio se acepta, en parte debido a los vínculos significativos que atrae a los visitantes a la muestra y, en parte, porque es convocante, lúdica y gradual, contagiante por la intercorporalidad y el clima que se genera. En el experimentar en copresencia, poco a poco ocurren aperturas.

El desplazamiento al intercuerpo poético emerge a partir de un encuentro lúdico que permite procesos de recorporalización —un nuevo cuerpo, una vuelta a la infancia—, relocalización —un espacio alternativo— y resubjetivación —una nueva forma de ser/sentir, un tránsito por las emociones. La teatralidad surge como un espacio de alteridades fecundas. El *performer* ha hecho de su vida personal, sus vínculos, sus emociones y su voluntad de comunicar estas dimensiones,

15 El teatro de los sentidos del colombiano Enrique Vargas experimenta con laberintos y recorridos sensoriales. En su propuesta, los espectadores son llamados "viajeros" y los actores "habitantes" de estos espacios inmersivos, y ambos "imaginantes".

su *underscore* o partitura oculta, lo cual lo ha iluminado con dotes actorales y de facilitación. La poiesis receptiva ha estado marcada por la identificación activa, lo cual es un eje de la muestra, proliferando fenómenos especulares y multiplicación de semiosis en la audiencia, formada por espectadores significativos. Además, hay convergencia y sinergia en las resonancias afectivas y subjetivas. Ya en la segunda parte, y sobre la base de un intercuerpo ya animado, se advierte en esto el surgir de una comunidad intersubjetiva.

La concatenación de semiosis, emociones y fenómenos especulares constituye el bucle de retroalimentación autopoiético, movimiento procesual eficaz y autorregulado. La eficacia toma la forma de liminalidad: prácticas de inversión, empoderamiento del visitante, intersticio entre dos mundos, el cotidiano y el esencial —el hogar—, donde se producen *insights* y efectos terapéuticos. De todo esto se trata el convivio exacerbado de este acontecimiento, el origen de la *communitas*, ese espacio horizontal, humanizado, utópico, marginal y plagado de potencialidades de transformación. Es verdad que las prácticas performativas eficaces favorecen la liminalidad, pero esta también se ha instalado debido a la conformación familiar-comunitaria, el potencial intersubjetivo del grupo, que contribuye a la expresión de la *communitas* y que se ha potenciado en el intervalo reducido de dos horas. La *communitas* opera como un hogar, un espacio protegido para ser y para transformar el ser.

Los aportes al conocimiento de este ejercicio tocan tanto a la investigación como a la práctica e intervención artística, y más aún, pudieran prefigurar la comprensión de la práctica artística como investigación acción participativa, situada en el ámbito interdisciplinario artístico-educativo-psicosocial y ciudadano. En términos de investigación, propone una forma comprensiva de enfocar y analizar otros acontecimientos de esta índole, ligado a la fiesta, al rito y a lo comunitario: cierres artísticos de procesos comunitarios o de aprendizaje, eventos que involucran la memoria, los vínculos y persiguen el afianzamiento de un cuerpo social; teatralidades participativas y con énfasis en la eficacia, manifestaciones de convivio exacerbado en que una comunidad produce un ente poético con sentido vital.

En términos de intervención artística, da luces respecto a cómo artistas-facilitadores pueden propiciar la eficacia, la liminalidad y la *communitas* a través de distintos formatos de convivio exacerbado. Turner llamó entes liminales a los artistas porque, en su visión, ocupan los intersticios de las estructuras sociales como observadores periféricos; Diéguez actualiza el término “como expresión del estado fronterizo de los artistas /ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” o “quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad” (38). Estos entes liminales operan mediante estrategias antiestructuras portadoras de “una especie de dionisismo ciudadano... vinculados a situaciones de posesión, de festividad desbordante y contagiante, de liberación de las reglas y búsqueda de un espíritu utópico” (Diéguez 38). De hecho, Turner plantea que las artes del performance descienden del ritual y como tales poseen ese potencial de liminalidad “donde las estructuras de la vivencia son remodeladas” (40) a través de procesos de crisis y transformación, funcionando como lugar de caos prolífico y horizonte de posibilidades de creación. Estos entes liminales encarnan intentos por reparar la sociedad desde los márgenes, trayendo consigo también consecuencias políticas de la subversión del orden propio de la *communitas*.

...no es una cuestión llena de tecnicismos, sino que apela a la cosmovisión simbólica de la cultura, qué mejor que el arte, la música, el teatro... trabajos muy importantes en una época de individualismo, herencia de la dictadura... formar gente que a su vez provoque esta limpieza en la convivencia del país (S., mujer, 80, visitante).

En la práctica artística este ejercicio llama la atención sobre una manera de desarrollar creación a partir de los emergentes del grupo, o del énfasis en la experiencia compartida, procesos que precisan de una comprensión alternativa de la dirección como facilitación de procesos y que se relacionan con la integración plena de las emociones, en una lógica humanizante que no niega la dimensión espectacular. Y, finalmente, se proyecta, sin duda, en la formación tanto de actores como de otros profesionales en contacto con el ámbito sociocultural, con visión de *communitas*, tanto en su dimensión personal como en su capacidad de impactar en su contexto de acción, como lo demuestra tanto la muestra como el proceso que conduce a ella. He analizado un acontecimiento de carácter pedagógico, realizado con extrema sencillez en sus materialidades, preparado en un tiempo muy acotado (no más de seis semanas, incluyendo la manufactura de muñecos y otros elementos). De esta experiencia surgen preguntas que pueden ser futuras posibilidades o problemas de investigación: ¿qué se podría hacer con más tiempo, con más recursos o con un grupo de actores profesionales formados como facilitadores?, ¿los resultados serían similares si se realizara con espectadores no vinculados por parentesco o vínculos afectivo?, ¿qué más habría que considerar en ese caso? Y como pregunta generadora, parcialmente respondida en este ejercicio: ¿cómo diseñar acontecimientos teatrales inmersivos y orientarlos a la eficacia y liminalidad colectiva? Esta interrogante abre toda una vía de investigación y experimentación que vale la pena recorrer.

Obras citadas

- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- . *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- Contreras, María José. "Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción". *Revista Apuntes* 130 (2008): 148-162. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna, 2004. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales Pesados, 2010. Impreso.
- Lévi Strauss, Claude. *Antropología estructural, la eficacia simbólica*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1949. Impreso.
- Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Pavis, Patrice (Ed.). *La dramaturgia de la actriz-del actor*. *Degrés* 97, 98, 99 (1999): 1-12. Impreso.
- Perls, Fritz. *Sueños y existencias*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1998. Impreso.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. (2014). "La investigación teatral: recepción receptividad y fantasía del investigador". *Revista Aisthesis* 56 (2014): 193-209.

Schechner, Richard. *Performance. teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2002. Impreso.

Turner, Victor. *The ritual process: Structure and anti-structure*. New Brunswick, Canadá: Aldine Transaction, 1997. Impreso.

Fecha de recepción: 28 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2017

Archivo como dispositivo para y desde la escena. La experiencia de *Fulgor* de TNP¹

The Archive from and for the Stage. The Experience of *Fulgor* by TNP

Pía Gutiérrez D.

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile
pia.gutierrez@usach.cl

Resumen

Este artículo propone una revisión teórica del concepto de archivo como uno de los dispositivos emblemáticos de la modernidad y sus lógicas de funcionamiento para señalar un posible diálogo con el quehacer del teatro contemporáneo en Chile. A partir de ahí el texto reflexiona sobre las disputas ideológicas y estéticas del quehacer teatral en la medida que su aprehensión de lo archivístico es tensionada o entendida como una metodología para la creación. De este modo la noción de archivo adquiere múltiples niveles que permiten discutir las materialidades y medios con que se construye lo teatral. En esa línea se propone revisar un caso específico: el trabajo realizado por la compañía Teatro Niño Proletario, bajo la dirección de Luis Guenel, para su obra *Fulgor* (2016), en la que, desde una perspectiva interdisciplinaria, el archivo adquiere un papel central no solo desde un enfoque temático sino más bien como esbozo de una poética.

Palabras clave:

Teatro chileno – archivo – *Fulgor* – Teatro Niño Proletario.

Abstract

This article proposes a theoretical review of the concept of archive as one of the emblematic dispositives of Modern Era and their structure, to draw a dialogue with the theatrical contemporary context in Chile. From this point, the author thinks about the ideological and aesthetic struggles of doing theatre, using the archival methodology as a creative process. In this way the word "archive" acquires different levels that provoke the interrogation of materials and means to do theatre. The work analyses one specific case: The play *Fulgor* (2016), directed by Luis Guenel. From a interdisciplinary perspective the archive reaches a central role not only from a thematic focus but also as a sketch of a poetic.

Keywords:

Chilean theatre – archive – *Fulgor* – Teatro Niño Proletario.

1 Este trabajo es parte de la primera etapa de mi proyecto de investigación de posdoctorado financiado por Fondecyt (N.º 3160555): "Burocracia, archivos y dramaturgia".

... *Cuidado con el fuego interior, materia y memoria.*
El arte es como el incendio: nace de lo que él quema.

Jean-Luc Godard

La escritura como residuo de una experiencia colectiva

Situar la relación entre el teatro como un archivo vivo, su resguardo como un ejercicio de memoria y considerar las determinaciones e incidencias de este diálogo en la creación teatral han sido detonantes en el marco de estas páginas de una posible reflexión sobre el quehacer teatral contemporáneo en Chile. Como investigadora he rastreado la disputa simbólica de lo archivable y la concepción del archivo como una de las metáforas de la modernidad que se pone en juego en la creación artística reciente. Esta noción de archivo se ha concretado como una herramienta, que con conciencia o no, el teatro y los artistas que en este medio se desempeñan han utilizado durante las últimas décadas para crear y posicionar sus obras². En ese sentido algunos ejemplos que pueden leerse a partir de esta organización del pensamiento son: ciertas disputas por el teatro y su inscripción letrada, como podría leerse por ejemplo en los dramaturgos de inicio del milenio; la apropiación de la reescritura como una constante en los dramaturgos/directores que merodean en Bicentenario; y una necesidad de disputar los hechos de la historia reciente por medio del trabajo con documentos.

Es precisamente en ese diálogo que propongo revisar el proceso de creación de *Fulgor*, obra sobre la experiencia de la migración sur-sur estrenada en Centro Nave en agosto de 2016, última obra de la compañía chilena Teatro Niño Proletario, y de la que he sido testigo y parte como investigadora y colaboradora desde su génesis. Esta obra se puede comprender como un ejercicio que tensiona el archivo oficial, pues recoge sus sistemas por medio de un acabado registro de la información disponible sobre migración en Chile, articulando estadísticas, datos históricos, testimonios y patrimonio afectivo de los migrantes, todos materiales que la compañía ha activado y puesto a disposición del espectador en diversas formas materiales. Gracias a esto la obra considera tanto el archivo burocrático sobre la migración en Chile como el archivo cultural sobre las migraciones humanas a lo largo de la historia de la humanidad, para proponer por medio de la materialidad de la obra, que expande los límites del escenario, una experiencia archivera desbordada y puesta en acto que agobia y apela a la experiencia profundamente humana de un migrante que sobrelleva y se configura en todo este sistema.

La reflexión expuesta en este texto nace de una experiencia singular, la de acercarme a la compañía ya no solo como espectadora de una obra finalizada, sino como una investigadora a disposición del proceso de creación. Por lo tanto, las ideas acá esbozadas son el resultado de un ejercicio en que investigación y creación dialogan, en que la investigación abandona el deseo de una objetividad o neutralidad, para mi entender siempre imposibles, y encara el diálogo conjunto ante un proceso creativo como un camino para la producción de reflexiones críticas. Este artículo es, en ese sentido, la sistematización del diálogo entre archivo y teatro, y, al mismo tiempo,

2 Este fue el tema a desarrollar en mi tesis para obtener el grado de doctora en Literatura, titulada "Trama y archivo: Condiciones de producción en la escena teatral chilena del periodo 2000-2010" (PUC, 2015).

la memoria de una experiencia en que reflexión intelectual, colaboración artística y diálogos interdisciplinarios cobran vida y se registran por medio del concepto de archivo. Esta escritura es además el resultado de una alianza amistosa en que diferentes actores del quehacer teatral se reúnen con un interés artístico particular dispuestos a abrirse a compartir una experiencia vital, creativa, crítica y reflexiva, para aprender del proceso y proponer una obra artística que persigue desajustar la mirada sobre la reciente migración latinoamericana en nuestro país. En esa línea, este artículo es una revisión teórica; y su puesta en juego —un texto híbrido que en sí propone otras formas de pensar lo teatral— es también aquello que decanta en una experiencia colaborativa en que las ideas se contaminan, las formas se mezclan y lo teatral aparece como el producto de una colectividad de la que también me siento parte.

La relación entre teatro y archivo —entendido este último en dimensiones múltiples: repositorio de documentos, resguardo del patrimonio, monstruo burocrático y punto de partida de la producción de cualquier enunciado en una cultura— es una clave para leer la escena reciente en Santiago de Chile. La condición política e histórica de nuestro país en la última década propicia una discusión sobre la memoria nacional que trae a la palestra la lógica archivera como mecanismo para revitalizar discursos e imaginarios sobre lo que debería considerarse en el relato histórico, en síntesis, sobre aquello que debería configurar nuestro archivo. El teatro, por medio de su quehacer, transforma esta lucha cultural en una tensión productiva que resalta como una constante temática y como una matriz del artificio escénico en diversos procedimientos de trabajo con documentos, así como en las discusiones sobre el relato histórico y la memoria, dos constantes que aparecen en la panorámica de los montajes posteriores al año 2000 en Santiago de Chile. En medio de esta constante, la compañía Teatro Niño Proletario encuentra una forma particular de tejer y complejizar esta relación para posicionar discursos sobre la memoria y el olvido, idear sujetos y archivarlos en la escena, para delinear una poética poderosa.

En esta labor es indispensable partir revisando el concepto de archivo y su vínculo con lo teatral, pues los conceptos suelen también pasar por apropiaciones y es en esa medida en la que interesan en esta escritura, ya que limitan la envergadura de estas palabras como un elemento más en el conjunto de la producción artística e intelectual.

Archivo y teatro

Probablemente cuando alguien nos habla de un archivo pensamos en un espacio físico cerrado que contiene documentos, originales, por cierto, que son de importancia para la reconstrucción histórica, literaria, judicial o científica de un grupo. El archivo será entonces un lugar para resguardar el saber, la norma de un conjunto de personas. ¿Por qué pensar entonces una relación entre el teatro y el archivo como una posibilidad de entrada a la escena chilena reciente? Como respuesta es acertado decir que al aceptar la instalación de la burocracia como una extensión sistemática del Estado moderno³, el archivo representa un mapa de las trazas con que se perpetúa

3 Max Weber, al explicar cómo funciona la burocracia moderna, expone, en tercer lugar, el apoyo que un sistema de organización jerarquizada merece a los archivos (documentos organizados), para asegurar el sistema a sí mismo. A propósito, indica el autor: "La administración del cargo moderno se funda en documentos escritos ('archivos') que se conservan en forma

el poder y se da cuenta de la jerarquía administrada en cada eslabón del sistema administrativo. Esto hace que tanto la técnica aplicada a la archivación como el que los aparatos burocráticos descansen en la práctica archivística constituyan, de algún modo, la estabilización del Estado como lo conocemos hoy.

El archivo es más que patrimonio cultural o histórico de una nación. Es importante que cuando hablamos de archivo no solo se consideren repositorios de bibliotecas o archivos patrimoniales, como suele ser la primera asociación lógica en el mundo de las artes y las humanidades, sino que se tenga en cuenta que principalmente el archivo es un esquema del aparato burocrático, así como del *retail*, de la forma en que operan bancos y sistemas de especulación financiera para manejar y administrar la información a su favor. Incluso nuestra existencia en el mundo contemporáneo se prueba por medio de lógicas de archivo: hemos sido inscritos en nuestras partidas de nacimiento, se nos ha asignado un número, nos hemos clasificado por nuestras huellas dactilares, por nuestras fichas médicas, por el ADN que es algo que nunca podremos conocer directamente por medio de nuestro ojo, pero que nos hace codificables, clasificables y, suponemos, únicos en medio de la especie. Ese sistema archivístico alcanza la producción teatral en al menos dos esferas. Por una parte, el teatro en sí se considera un documento de la producción cultural chilena, he ahí el sentido del registro de proyectos o documentos de lo que se ha montado durante un tiempo determinado, el republicano, por ejemplo. Y, por otra, la relevancia que el archivo y su lógica tienen, a modo de gramática de producción artística, como *a priori*, para el teatro reciente.

La existencia de un “Archivo Nacional del Teatro” podría ser obvia en otro contexto, pero en el nuestro, donde los archivos han sido precarios y permeables desde nuestra inclusión a Occidente durante la Colonia, esto no es evidente y, por lo tanto, su ausencia no nos extraña. Haciendo frente a esta falta no nos queda más que pensar en cuáles son los elementos que constituyen esa burocracia que predispone la producción artística para rastrear la producción teatral, centrándonos en su supuesto valor documental. Esto es, la producción teatral como posibilidad de acceso al mapa de ciertas configuraciones ideológicas que hacen visible el sistema de producción específica que configuran el archivo burocrático del teatro en nuestro país; de ese modo se reconstruirá el archivo simbólico del propio teatro.

El archivo es una especie de gramática de la producción artística de los siglos XX y XXI. Guacsh y Spieker insisten en esta hipótesis, y en este sentido el teatro reciente en Chile dialoga él mismo con los archivos nacionales, ya sea desmontándolos, subvirtiéndolos o creándolos. Esta última implicación, propongo, tensiona la escena santiaguina y se convierte en un discurso crítico del teatro. En el entendimiento del concepto de archivo, se parte del uso ordinario del concepto como depósito de una cierta verdad que debe resguardarse. ¿Qué ocurre al poner en cuestión y extender las posibilidades de lo que entenderemos como archivo? Foucault propone en el año 1969 una nueva forma de pensar el archivo y siembra la desconfianza en él, pues invita a observarlo ya no como el lugar en que se guardan los documentos ni como el espacio que preserva cierta verdad, cierto *a priori* histórico determinado, según indica, por una supuesta

original o como proyectos. Existe, así, un personal de subalternos y escribas de toda clase. El conjunto de los funcionarios ‘públicos’ estables, así como el correspondiente aparato de instrumentos y archivos, integran una ‘repartición’; esto mismo es lo que en la empresa privada se llama ‘oficina’” (Weber 6).

positividad en sus enunciados. Consecuentemente el archivo deja de ser la prueba de una versión de la historia. Foucault dice, entonces:

El dominio de los enunciados articulados así por *a priori* histórico, caracterizados así por diferentes tipos de positivities, y escandido por formaciones discursivas, no tiene ya ese aspecto de llanura monótona ... se tiene en el espesor de las prácticas discursivas sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos ... y cosas ... Son todos esos sistemas de enunciación los que propongo llamar archivo (218-219).

De este modo, el archivo se convierte en un sistema de posibles enunciaciones, razón que nos hace fijar la atención en el lenguaje como matriz generativa y en su realización en sí, desconfiando de su significado explícito. Podemos, gracias a este alcance, dejar de buscar esa verdad de la historia y aceptar la posibilidad de una "arqueología" que sea capaz de rastrear la formación de enunciados, discursos y conceptos en lugar de probar su veracidad. Trataremos en adelante de comprender la plataforma generativa, la matriz que permita la proliferación de nuevos enunciados en determinados discursos en diversos dominios del saber: la medicina, la gramática, el arte, la sexualidad, etc.; todos estos ámbitos serán considerados archivos que desentrañar. El teatro es, por lo tanto, un dominio más al que podemos acceder. Foucault rompe con la confianza en el documento, en las palabras como depositarias de verdad y también con la tarea de encontrar verdad en ellas. Este planteamiento limita la posibilidad de confiar en un archivo del teatro chileno sin hacerse cargo de la intencionalidad de dicho acto y, además, sin comprender que el teatro en sí funciona como un sistema, como estrategias de visibilización y de disputas de poder. Es decir, como un archivo vivo que se transforma constantemente en nuestra sociedad.

Tendríamos la posibilidad, como lo han hecho ya algunos estudiosos del teatro chileno, de pensar en un archivo del teatro como una metáfora del tiempo, es decir, creyendo en la progresión cronológica, respetando la confianza en la fijación de ciertas manifestaciones sobre otras, estableciendo patrones de un trayecto que acepta el orden de lo visible sobre lo silenciado. Pero ese archivo no sería más que una réplica del orden y un estado ilusorio de totalidad, pues supone la aparición enunciativa que organiza y cataloga un dominio. Replicar este ordenamiento sería replicar el acto de violencia impuesto en cada archivo. Es importante, entonces, instalar la necesidad de hacer un nuevo recorrido del archivo del teatro chileno de la última década como una respuesta a la violencia que ejerzan otras organizaciones en este dominio. De este modo, replantearse un archivo teatral y el teatro mismo como una forma de archivo es también replantearse un problema sobre la archivación de la memoria nacional y su operativa.

Pienso, enseguida, en los trabajos de Wolfgang Ernst y en sus aportes a esta discusión. Este teórico considera el avance tecnológico, el mundo de internet y del almacenamiento computacional, en cuanto son una nueva forma de archivación que cambia el dominio discursivo ante el que Foucault se enfrentaba. Si Foucault hablaba de la arqueología como una nueva reescritura del archivo tan inválida como su original, Ernst, al describir los espacios digitales como espacios que se reescriben constantemente, espacios ya no solo de almacenaje sino de tránsito de la información y de actualizaciones de nuevas codificaciones constantes, otorga una escapatoria a la encrucijada de Foucault:

First of all, let us take the archive in its non-metaphorical use, as a memorizing practice of administrative power. Let us then face the digital challenge to traditional archives: residential, static memories are being replaced by dynamic, temporal forms of storage in streaming media. Ironically, when the predominance of cultural storage is being replaced by the emphasis on transfer, we return to the literal metaphorization of the archive (Ernst).

Imaginar estas nuevas estrategias del archivo virtual, digital e intangible, en el teatro es trazar un archivo otro, una reescritura de este dominio y, a la vez, una reescritura que se hace cargo de la monstruosidad de sí misma e intenta no fijar en un sentido estricto, o al menos tan radical, una verdad sobre dicho campo, sino la evidencia de su sistema. Desde esta perspectiva es factible entender la lógica del archivo como una posibilidad de acercarnos al teatro, revisar sus movimientos en el campo y analizar sus estéticas. En fin, revisar y cartografiar es un primer paso importante para establecer un posible espacio colaborativo gestado desde múltiples voces, un archivo que se alimente de otros sitios, que permita hipervínculos y que considere también la dinámica del arte teatral como arte en movimiento y como hipermedio en su constitución. Si bien esto escapa al alcance de este trabajo, algo de ese germen es lo que determina el análisis desde esta perspectiva. A pesar de esta tendencia a la apertura, las características antes expuestas no excluyen la violencia archivística, la que siempre recorta y deja fuera de su arca ciertos objetos bajo un sesgo que no puede escapar de su propia ideología organizativa, pero intentan, al menos, abrir la formación del archivo a los testigos de este como a otras voces que tienen acceso a su modificación.

Si en esta intención de rearchivar —es decir de reescribir un archivo o un concepto para comprender el sistema de sus enunciados—, se abriera la posibilidad de visibilizar lo antes silenciado y luego espectacularizar ese gesto, el proyecto ya adquiriría sentido. Pues el acto de archivar para desarchivar sería evidente como un ejercicio para comprender la violencia de las fijaciones sobre los modos generativos del archivo/teatro chileno.

Agamben señala en su texto *Lo que queda de Auschwitz*:

En oposición al archivo, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos testimonio al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la lengua, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. Y situar a un sujeto en tal cesura (151).

Esta cita plantea un desafío para la lectura de un archivo y la esperanza de acercarse a la experiencia testimonial por medio de la escritura crítica, pues nos hace preguntarnos sobre el lugar y la posibilidad del testimonio en la experiencia teatral. He aquí un cuestionamiento ético, pues si deja ese vacío del sujeto superviviente al estar despojado de lenguaje, entonces lo que hacemos es perpetuar el *arcanum imperii* del siglo XX. Ante el hombre desterrado de su lenguaje es necesario crear un archivo generativo que dé testimonio, que permita que esas voces se escuchen para resistir a la biopolítica impuesta. ¿Es que estos silencios son percibidos en el archivo que ya es el teatro? ¿Es que existe la posibilidad de activar esos testimonios en un nuevo modelo de archivación?

Pienso en el teatro como un gran archivo, como una metáfora de la memoria, pienso en su archivación como el ordenamiento de los modos y estéticas en que se aprehende dicha

memoria. Pienso por consecuencia en el teatro chileno como el residuo de los procesos de la apertura de nuestra sociedad al libre mercado, de la organización y reconstrucción de la censura dictatorial (sin duda también en una transposición de la hipótesis de Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota* sobre la escena literaria de la transición). Y pienso, finalmente, en las posibilidades de concretar este recorrido reflexivo ante el proyecto de un archivo monstruoso, generativo e inmediato que se dibuje en los recorridos asociativos. Aparece, así, para este artículo el deseo de escribir tratando de mostrar alguno de esos recorridos y en esa vertiente es que propongo leer la última pieza de Teatro Niño Proletario, su proceso de creación y puesta en escena.

Antes de eso, vuelvo sobre un fragmento hacia el final del texto de Agamben:

[L]as tesis “yo testimonio por el musulmán” y “el musulmán es el testigo integral” no son ni juicios constataivos ni actos locutorios ni enunciados en el sentido de Foucault; articulan más bien una posibilidad de palabra solo por medio de una imposibilidad y, de este modo, marcan el tener lugar de una lengua como acontecimiento de una subjetividad (172).

Creo, entonces, que la única forma de salvar el espacio del sujeto es dar espacio a las subjetividades en la posibilidad de un archivo que pueda siempre ser llenado por el testimonio de otro. Si, como dice Derrida en *Mal de archivo*, el archivo contiene siempre el doble sentido inscrito en su etimología, “el de instauración de la ley y el de comienzo” (13), debemos hacernos cargo de esa doble dimensión física y ontológica. Derrida descubre que la lógica del orden del adentro y el afuera está rota en nuestra sociedad, pues el psicoanálisis ha puesto en jaque el principio de institucionalización del archivo, por lo tanto, afirma el autor, “el orden ya no está asegurado” (13).

¿Cómo dejar huellas para no convertir este proyecto en un proyecto de la desmemoria? Ernst muestra la posibilidad de nuevos archivos que se crean “a un ritmo inédito, de forma casi instantánea. [E]sta posibilidad instrumental de producción, de impresión, de conservación y de destrucción del archivo no puede no acompañarse de transformaciones jurídicas y, por tanto, políticas” (Ernst). En esa misma línea funciona el archivo de las políticas culturales, sus borramientos y sus silencios, ante lo que este proyecto también se posiciona.

Archivar es repetir el gesto. Pero un gesto que intenta tener conciencia de su afán violento y destructor y que espera en ese acto permitir otras repeticiones, otras apropiaciones y —recuperando la tesis que propone Derrida sobre hacer evidente las prótesis de la represión— reparar en el armazón y la técnica que son partes de dicha prótesis. Como posibilidad queda acceder al espectro cual fantasma de los tránsitos archiveros. Dicho fantasma no se hará presente hasta llevar a cabo la empresa de recopilar las huellas de lo archivado. Quizás sea esta una posibilidad para conjugar la responsabilidad ética de la que nos habla Agamben y la no estatización que, de algún modo, propone Foucault.

La fe en el archivo es errónea. Siempre debemos considerar que lo que se incorpora al espacio de lo resguardado está filtrado por los deseos de quien archiva. Es imposible, como relataría Borges, cartografiar a escala real el territorio, pero al menos al pensar en la problemática de la archivística, se puede dar lugar a intersticios dejados en el olvido, empolvados o desheredados de la cultura oficial durante una década en que archivar parece convertirse en un emblema de eficiencia. Es en ese sentido en que se piensa el archivo en este texto, como el deseo oficial de guardar o resguardas ciertas pruebas de lo oficial, y entonces dicho aparato desaparece como

un lugar físico y se convierte en un espacio simbólico generativo de matrices de pensamiento, de realidad, de justicia, según la normativización de un grupo y sus quehaceres.

Podemos entonces distinguir dos posibilidades. Una primera es que se podría considerar un archivo teatral físico, trabajo que han hecho algunos teatristas con sus archivos personales, el Archivo de la Universidad de Santiago que resguarda el material de Teknos y el teatro realizado al alero de la universidad, el Archivo Isidora Aguirre, la Biblioteca Nacional en su sección de Referencias críticas, el Programa de Archivo de Artes escénicas de la Universidad Católica coordinado por María de la Luz Hurtado, o el Archivo Andrés Bello que posee algún material sobre el quehacer teatral en la Universidad de Chile. Todo este material documental en nuestro país no tiene “un” solo espacio, ni físico ni virtual, y para entender esta condición hay que atenerse a la situación general de los archivos de todo tipo en nuestro contexto, la mayoría de ellos resguardados en precariedad, con recursos y condiciones materiales limitados. Lo que hoy conocemos como archivos públicos son, en su mayoría, trabajos de privados que han sido donados o vendidos a las instituciones patrias. Por lo demás han sido instituciones como la iglesia o las universidades las que han resguardado materiales históricos, pero nuestras instituciones laicas tienen una trayectoria de pobreza y más bien novata que les niega esta centralidad. La archivística ha tomado fuerza en los últimos años y hay un significativo interés y discusión sobre los archivos y la conservación de los mismos. La condición de América Latina, su historia a veces acomodaticia hace que la forma en que funciona el archivo varíe desde la lectura más tradicional eurocéntrica. Claramente, en Europa el archivo es una institución inalterable mientras que, para nosotros, los archivos son clasificados, censurados o destruidos, incluso durante las últimas dictaduras en el continente americano. A pesar de esto y a que no hay un archivo nacional de teatro, creo en la existencia de un archivo en tanto el teatro ha formado una tradición que permite decirse a sí mismo, situarse y generar enunciados. Esto se debe a que, a pesar de la fragmentación de los materiales, estos existen en parte y en la medida que han sido comentados o referidos por el medio teatral, antologados y valorados; así se puede hablar de autores, poéticas, montajes y dramaturgos centrales. Eso quiere decir que el archivo como aparato simbólico y generador de enunciados existe.

Porque lo que importa al considerar el archivo al que acá nos referimos es entender los recorridos que se hacen de él desde el propio quehacer de la escena. El propio teatro es un archivo vivo, porque en él se registran, se reproducen y se difuminan relatos de las formas de hacer teatro, de decir el contexto, de poner el cuerpo y su simbolización con escena. Una especie de puesta en abismo marca esta perspectiva y, aunque suene desalentador, el permitirse un cruce en la primera acepción del archivo —el de ese lugar material— permite entrar en su segunda y aún más compleja dimensión: la de la producción de estéticas en escena. En este segundo plano solo se podrá entrar al considerar las materialidades antes mencionadas y al poner en jaque la representación en casos puntuales de la producción artística de esta última década.

Compañía Teatro Niño Proletario: hacer es resistir

La compañía Teatro Niño Proletario se constituye en 2005 como un núcleo de investigación y creación artística conformado por los actores Luis Guenel, Sally Campusano, Francisco Medina y la diseñadora teatral, Catalina Devia. El nombre de la agrupación alude directamente al texto

homónimo del escritor argentino Osvaldo Lamborghini. Durante sus once años de trabajo, la compañía ha llevado a escena las obras *Hambre* (2005), *Temporal* (2008), *El Olivo* (2009), *El Otro* (2011), *Barrio Miseria* (2013) y *Fulgor* (2016). En todas ellas la agrupación propuso y desarrolló un lenguaje propio, invitando a ser parte de esta experiencia a destacados actores, artistas e investigadores del contexto nacional. La mayoría de sus trabajos han nacido de la mediación de otros trabajos artísticos con el campo de las artes escénicas: *Hambre* nace en el diálogo con la novela de Diamela Eltit *Los vigilantes*, vínculo que se perpetúa en *El otro* que tiene como punto de partida *El infarto del alma*, texto de Eltit al que se suma el trabajo fotográfico de Paz Errázuriz sobre parejas amorosas de internos del Hospital Psiquiátrico de Putaendo para componer el libro/objeto que es finalmente este proyecto centrado en el amor. *Temporal* fue una adaptación de *El Zoológico de cristal* de Tennessee Williams y *Barrio Miseria* es la relectura del libro de cuentos *Canciones punk para señoritas autodestructivas* del chileno Daniel Hidalgo.

Si bien el único montaje que posee una dramaturgia propia es *El Olivo* —Sally Campusano es autora del texto dramático—, el trabajo de escritura corresponde más bien al de composición, pues es la sumatoria del resultado de ensayos para el montaje y de frases escuchadas en bares que se realizó de manera colectiva, intentando reconstruir un “repertorio” del bar y sus dinámicas. Este rasgo confiere a la poética de Teatro Niño Proletario una lógica archivística que parte de la recomposición y la reescritura o apropiación de otros objetos de arte a modo de documento para la puesta en escena. Es *Fulgor*, último trabajo del colectivo, el que manifiesta declaradamente una lógica archivera y la incluye en el montaje por medio de una antesala en que los espectadores pueden recorrer, investigar y aumentar el archivo que dio origen a la pieza y que ha resultado de la misma (algo que la compañía ya había probado, aunque en un formato más tradicional, para *El otro* con una exposición de fotografías hechas por Paz Errázuriz que acompañaba la obra). Esta noción del archivo aparece como un lugar democratizado, abierto, infinito y, por lo mismo, autodestructivo, si se quiere, desde un punto de vista tradicional. Esto confiere al documento un referente de partida y no el objetivo de esta lectura, lo que aleja el trabajo escénico de lo que se ha denominado como un teatro documental y lo acerca a un recorrido poético de lo archivable. Así los documentos y la obra dialogan en el tránsito del espectador desacralizando el poder estable de los archivos hegemónicos. Son estas lógicas las que me gustaría describir a continuación.

La compañía Teatro Niño Proletario es la señal del deseo de establecer un vínculo con el legado de otros artistas para hacer visible nuevas lecturas del propio archivo teatral en la década de 2000. La cita como estrategia escénica, como clave para visibilizar un relato que se alimenta de otros y reconoce así su lugar, estratégico y disidente, reconstruye una tradición del arte como resistencia. La compañía hace frente al sistema y lo utiliza muchas veces estratégicamente, pero en paralelo propone con vitalidad reconsiderar nuevos circuitos, concretar alianzas artísticas. Incluso, su director sostiene por varios años la iniciativa del Festival Cielos del Infinito (2008), que busca reorganizar un circuito teatral regional para demostrar la viabilidad de formas diversas de hacer y mantener públicos y obras.

Ver, leer y escuchar más allá del territorio que se dibuja en el mapa. Así describo la experiencia que he tenido al asistir a las obras de Teatro Niño Proletario y al participar en la creación de *Fulgor*. Sus montajes me han instado a desviar la mirada cuando insinuaban una imagen, un

gesto, una palabra que estaba segura había presenciado, pero que solo podía entender esta vez en el presente de la proyección que la escena proponía, como si esta apareciera de improviso expuesta por su disposición técnica a modo de artefacto revelador. Lo que había del otro lado de ese negativo era reconocer mi propio cuerpo expuesto al desacomodo que probablemente se prefiriera olvidar o negar, la presencia de un sujeto otro, la disidencia de un discurso que contradice la noción rectilínea del progreso que los medios y el discurso oficial insisten en repetir. Cada una de esas obras me conectó con voces que, como un murmullo, hablaban del fracaso de un proyecto nacional, de imaginarios que disputaban un lugar en las arcas del imperio, con la experiencia personal ante dicho fracaso y la emancipación de una subjetividad que se vuelve poderosa en escena. Esta compañía, constituida por jóvenes realizadores, ha desarrollado una propuesta que, en muchos aspectos, convoca las inquietudes de una generación crítica del sistema con que se ha reconstituido la democracia en el Chile de hoy. Pienso que las obras de Teatro Niño Proletario disputan la normalización de la mirada, la ponen en crisis y le insinúan al público esferas que se tienden a omitir en las discusiones sobre nuestro archivo.

Génesis de *Fulgor* (2016)

Fulgor es una obra que abarca el tema de la migración que tiene lugar actualmente en Chile, y hace hincapié en el racismo y la segregación que diferencian al migrante del extranjero. Bajo la dirección de Luis Guenel (1984), la Compañía Teatro Niño Proletario (TNP) emprende el trabajo de creación de una obra que propone, por medio de trece escenas o cuadros, una reflexión de la experiencia del tránsito y el desplazamiento, que, si bien responde a una preocupación global, aterriza en Latinoamérica y en particular en Chile la observación de cómo sujetos de diversos contextos y experiencias se encuentran en lo impersonal, en lo humano y animal de trasladarse de un país a otro, y en la transformación que impone dicha experiencia. *Fulgor* es una serie de destellos, la huella y trayectoria de un cuerpo, tal como lo indica el nombre de la pieza. Un archivo en desborde, un anarchivo en tanto gesto estético y político.

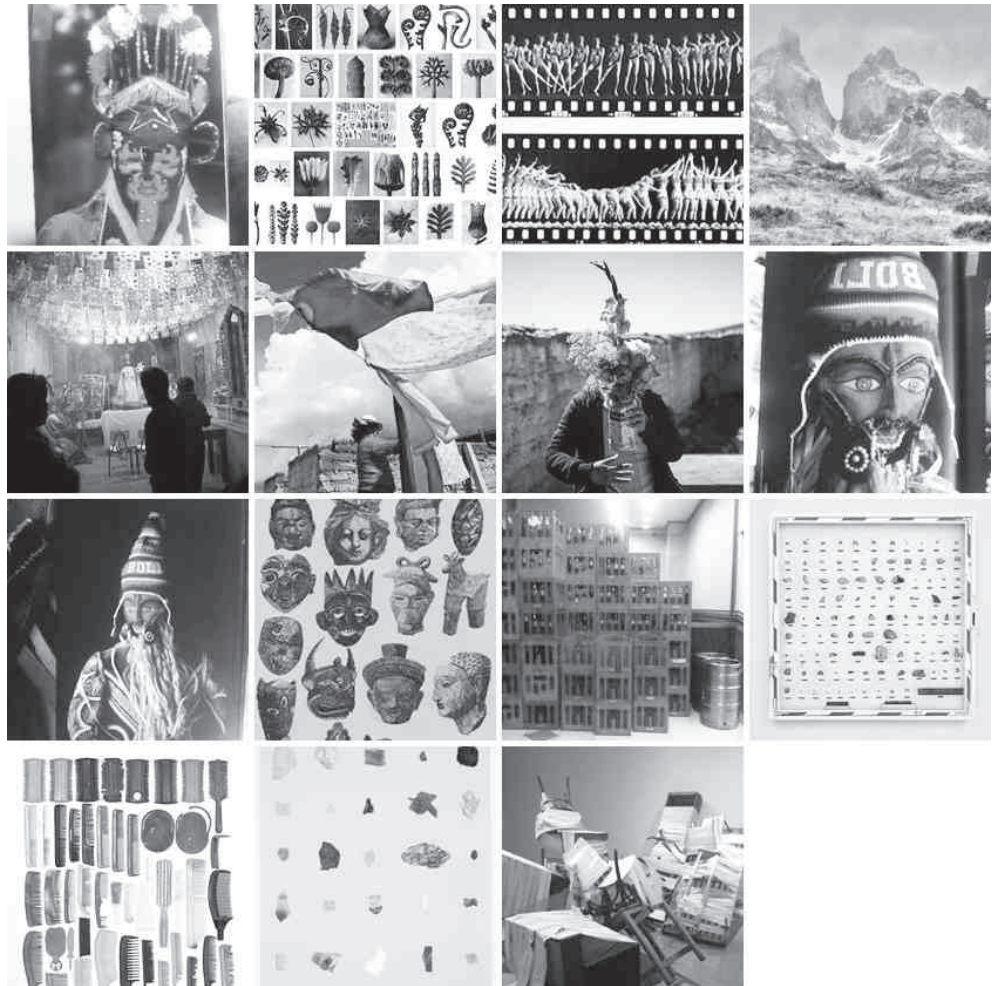
Este proyecto nace del trabajo documental. El núcleo estable de la compañía conformado por su director Luis Guenel, su codirector Francisco Medina y la diseñadora teatral Catalina Devia, incorpora a partir de marzo de 2016 a profesionales de otras áreas para generar un trabajo de investigación desde diferentes sectores del saber sobre la migración. Es así como la compañía convoca para la recopilación de información y de mediación del proyecto a Katharina Eitner y Valentina Cortínez, ambas sociólogas, y a mí misma, con formación en Letras y la investigación teatral. Esta situación pone otros saberes en el núcleo de desarrollo del proceso creativo y permite, en términos de este texto, una mirada del proceso y no solo de la obra como un objeto cerrado. Cuando se me invitó a participar de este proceso la condición que el director de TNP puso a mi interés de archivar el proceso creativo fue no restarme del mismo, y hacer de esta archivación un espacio de diálogo y un compromiso permanente con la obra en curso. Doy cuenta de esto porque mi mirada es, por lo tanto, la de una asistente constante, la de una colaboradora permanente en el proceso que tiene, en parte, la misión de ser un ojo ajeno, pero que adhiere al colectivo y sus decisiones. Sin duda este lugar desplaza a la escritura de este propio texto y me parece central transparentarlo.

Las etapas del proceso incluyen un primer momento de trabajo de mesa en donde las nociones de atlas (claramente influenciados por Abby Warburg) y archivo monstruoso (derivación de los postulados de Wolfgang Ernst) emergen como una posible organización de lo que la compañía venía haciendo de forma intuitiva en sus trabajos precedentes. En este momento la reunión periódica apunta a que cada participante proponga referentes visuales, filmicos, literarios y teatrales que merodeen lo que representaría la situación de la migración o el migrante en nuestro contexto. Dichos materiales empiezan a armar tramas de relaciones, no siempre organizadas en la lógica de causa y efecto o cronología, sino más bien dispuestos bajo el principio de procedencia⁴ (PP) para la formación de dos dispositivos. Uno de tipo material, porque se empiezan a producir imágenes de objetos, fotografías de espacios, citas de libros que se imprimen o se agrandan gracias a fotocopias, y estas comienzan a relacionarse instintivamente formando un atlas en las paredes de la sala de ensayo. Y un segundo dispositivo de tipo virtual, recogido tanto en un archivo colaborativo de la nube Dropbox como en un grupo cerrado de Facebook en que todos los participantes pueden colaborar, hacer relaciones, reordenar, revisar lo que otros han aportado al archivo, comentarlo y vincularlo con otros elementos.

De forma paralela se sistematiza la escritura de bitácoras o cuadernos por parte de cada integrante de la discusión, los que son escaneados periódicamente y puestos a disposición en formato virtual para el resto del grupo. A este procedimiento que dispara los diálogos y la forma de ir componiendo lo que luego será la puesta en escena, se suma la intención de un registro, crear un archivo del proceso, para lo que agendamos al menos tres entrevistas individuales de los integrantes del equipo durante el tiempo que durará la creación (marzo a agosto de 2016), y damos inicio a grabaciones del audio de parte de las conversaciones que se desarrollan en los tres encuentros semanales que se realizan. A partir del mes de abril, se incorporan a este núcleo el resto de los integrantes del montaje: el diseñador Ricardo Romero a cargo del diseño y realización de iluminación; Jaime Muñoz como creador de la música; y los actores Luz Jiménez, Paola Lattus, Rodrigo Velásquez, Cristian Flores y José Soza, quienes ya habían trabajado en las anteriores piezas del colectivo, junto con Ema Pinto y Manoj Mathai, los que por primera vez eran llamados para un proceso creativo en TNP.

Una vez integrado el equipo, el archivo se plantea siempre como un campo en disputa que debe experimentarse en el ejercicio escénico, no hay un texto ni una estructura fija para la creación, solo el material recopilado hasta entonces, las intuiciones personales, y el atlas en las murallas de la sala de ensayo situada en la Estación Mapocho. Lo que se hace es esbozar una metodología posible de creación de la compañía en la construcción y desplazamiento de lo archivado sobre la migración. De algún modo, TNP venía trabajando con la disputa de lo documental desde sus tres últimos montajes (*El olivo*, *El otro* y *Barrio Miseria*), pero en este caso la consigna se hace visible y se convierte en una forma de trabajo explícita. La recopilación se realizó de manera colaborativa desde las mesas de discusión del núcleo de la compañía, durante los ensayos de la pieza (los que fueron registrados en videos, fotografías y audio) y en entrevistas realizadas periódicamente con los integrantes del proyecto. También se digitalizaron

4 El principio de procedencia fue introducido en 1881 en "Privy State Archive in Berlin", según indica Sven Spieker: "It stipulated that archival files were to be arranged in strict accordance with the order in which they had accumulated in the place where they had originated before being transferred to the archive" (17).



Álbum/Atlas, compilado por el núcleo de creación en su grupo cerrado de Facebook. Catalina Devía, Luis Guenel y Francisco Medina. 28 de marzo de 2016.

los cuadernos o bitácoras de trabajo —tanto de actores como de los otros integrantes del proyecto— y se incorporaron pequeñas crónicas que yo escribí a lo largo de los meses de ensayo. A todo ese material se suman las versiones de audio, el material visual que se fue construyendo y que otros integrantes sumaron a los medios digitales de resguardo y el de mediación y difusión del mismo. Asimismo, este archivo engrosó al incorporar el material de referencia, tanto visual, textual y sonoro para el montaje, así como una serie de entrevistas a migrantes, el material resultante de talleres en las escuelas multiculturales de Santiago, y una investigación sociológica sobre el estado de la migración en Chile. Para el almacenamiento se optó por el soporte digital y por una organización que se conversó previamente con la compañía para determinar —en conjunto con los archiveros Fabiola Neira y Marcelo Gómez— el cuadro de clasificación que serviría para la matriz del archivo, pues las trazas del proceso son estos documentos y a la vez estos documentos son el punto de origen de la obra.

La posibilidad de administración plural en un espacio virtual es la respuesta de la compañía para manejar el material de referencia y el autogenerado a lo largo del proceso. El archivo deja de ser centralizado y no intenta respetar el protocolo de una institución, sino que subvierte lo burocrático y apuesta por lo comunitario. No es, por lo tanto, solo el documento lo que cobra importancia; el documento adquiere su estatuto por el arbitrario deseo de depositarlo en lo que se va llamando el archivo, no hay obligación que este acredite originalidad ni otros atributos que lo configuren como prueba de algo externo, por lo tanto, el estatuto de lo documental es también modificado. La asociatividad y las relaciones o recorridos que entre dichos materiales se hacen posible son lo que empieza a tener importancia para los artistas. Basándose en las reflexiones de Wolfgang Ernst se propone una metodología en que prevalece el reciclaje de información, incitando a la perturbación contante del archivo estático o más centralmente aceptado. Así, las nociones sobre migración y migrante se van desplazando, van adquiriendo nuevos matices y poblándose de un significado no evidente. Desde ese desajuste se da inicio al trabajo escénico.

No se tiene la ambición de un archivo completo, *Los cartógrafos* de Borges es constantemente citado, la propuesta es la de un ejercicio en que el espectador pueda perderse gracias a los documentos. Esto se confirma en medio de los ensayos. El 8 de julio el director, Luis Guenel, mientras comenta la repetición de una escena de la obra, indica: “los detalles van haciendo más rico lo que ya está funcionando ... nos permite a nosotros perdernos, hacer imágenes a cada uno bucear en su mundo interno con el fenómeno de la migración” (Teatro Niño Proletario). Para este fin la metodología se vuelve importante, pues permite no centralizar la información ni la elección de contenido para el proyecto creativo y eso influye, me atrevería a decir, en el carácter episódico y en la estructura no lineal que resulta en la experiencia de *Fulgor*. La información se dispone de forma democrática, de ahí la importancia también de develar el material de archivo como parte del montaje mismo en una antesala especial para esto o en un futuro proyecto de la compañía que propone hacer con este material un archivo público en construcción en conjunto con Colectivo Arde.

La mirada

Intentar guiar el ojo de un otro para proponerle la comprensión de un fenómeno desde una perspectiva política, estética y ética. Ser, en la medida que exponemos nuestra visión, una posible ruta en escena. Ambas premisas funcionan en la lógica de *Fulgor*⁵ y en su propuesta de un archivo monstruoso, mejor dicho, un anarchivo de cruces que desestabilizan la versión oficial de orden y patrimonio en que el archivo tradicional ha confiado, escenificado que no solo dialoga

5 *Fulgor de la huelga* es una performance-video-instalación del grupo CADA realizada el año 1981 en Santiago de Chile. El colectivo —conformado por los artistas Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells— recrea una huelga de hambre en una fábrica en la que los trabajadores habían perdido su empleo. La finalidad de dicha intervención era denunciar y generar ruido por la crisis económica que se producía durante la dictadura de Pinochet y que hacía que los índices de cesantía aumentaran drásticamente dejando huellas de su violencia en el cuerpo de los trabajadores. Hay algún diálogo entre esta y la obra de la compañía TNP, tal vez no de manera intencionada, pero esta vez el trabajo sobre la migración también recae en proponer una reflexión del cuerpo violentado de quien se ve obligado a trasladarse a causa del sistema económico que nos gobierna. La conexión entre CADA y Teatro Niño Proletario es visible también por el diálogo de trabajos anteriores (*Hambre y El otro*) con la escritora Diamela Eltit.



Primer encuentro con los actores. Inicio de atlas en las murallas de la sala de ensayo. 6 de abril de 2016. Fuente: archivo Teatro Niño Proletario.

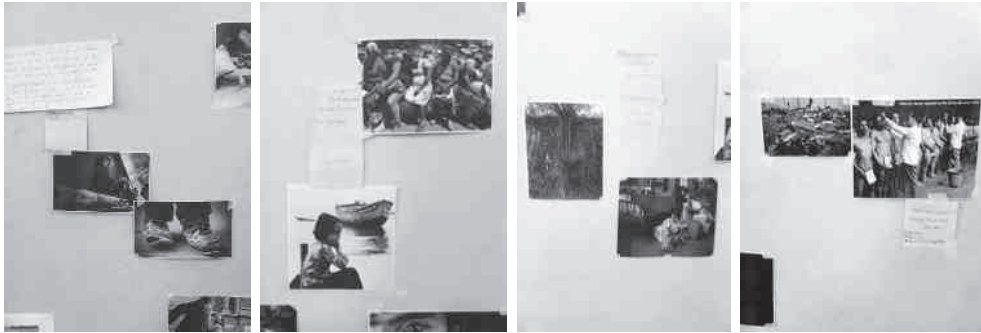
con un tema sino con otros referentes del arte a nivel nacional e internacional como por ejemplo *Fulgor de la huelga* del grupo CADA.

Es interesante pensar la disputa de las imágenes en el archivo teatral en el momento histórico que atraviesa el país, la migración sur-sur es, en parte, efecto del sistema económico neoliberal que se instala en la dictadura militar. Al mismo tiempo, la dureza de las leyes migratorias en nuestro territorio tiene que ver con las precauciones que las cabezas de la dictadura establecieron en la década de 1970 para dificultar el retorno de expulsados o exiliados de izquierda⁶: el capitalismo neoliberal necesita mano de obra barata para su funcionamiento y esta se consigue gracias al desamparo y precarización en la que las dificultades legislativas ponen al migrante. Actualmente, una fama de estabilidad y de crecimiento económico hace atractivo a Chile en América Latina como destino laboral. A propósito de esto, Alfredo Jocelyn-Holt reafirma que: “Chile durante estos últimos treinta y cinco años [ha] estado en la mira internacional siendo percibido como un caso de prueba de tres experimentos sociopolíticos encaminados a liberar de una vez por todas a una sociedad latinoamericana de su subdesarrollo atávico” (cit. en Blanco 27). Se construye lo que se ha descrito como “el sueño austral”, una especie de rumor que atrae a personas de otros países del continente, suponiendo que en Chile se puede trabajar y ganar lo suficiente como para enviar remesas a los lugares de origen. Este es un fenómeno relativamente nuevo que hace cambiar la percepción constitutiva de nuestra sociedad.

George Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición* (2009), se confronta a la problemática política ante la imagen: “Pour savoir il faut prendre position. Rien de simple dans un tel geste. Prendre position, c’est se situer deux fois au moins, sur les deux fronts au moins que comporte toute position puisque toute position est, fatalement, relative” (9)⁷.

6 La ley de migración que rige actualmente en Chile es de 1975 y hace muy difícil a una persona sin un contacto previo en el territorio establecerse como ciudadano con derecho a trabajar en el país.

7 “Para saber es necesario tomar posición. No hay nada sencillo en ese gesto. Tomar posición es situarse dos veces, al menos, sobre por lo menos dos frentes que contemplen toda posición hasta que toda posición sea, fatalmente, relativa” (La traducción es mía).



Algunos cuadros de trabajo de los actores. De derecha a izquierda el de Cristian Flores, Ema Pinto, Luz Jiménez y Manoj Mathai. Fuente: archivo Teatro Niño Proletario.

Con esta afirmación, Didi-Huberman nos propone una metodología de análisis y de trabajo: cuestionar las imágenes fijadas en tanto que este cuestionamiento posiciona la construcción de nuevas imágenes. En el campo teatral podemos traducir esta propuesta en tanto la forma en que una obra encuadra el cuerpo y conduce la mirada sobre la escena. Es en ese ejercicio que el archivo dispuesto para *Fulgor* se empieza a convertir en una metodología. Una vez se inicia el trabajo con los actores, la premisa del director y el codirector de la compañía es construir una primera lista de imágenes, de relaciones y de referencias alrededor de la migración y de la palabra que titula el trabajo. A partir de esta indicación se empieza a formar una lista de palabras clave que ayudan a clasificar estas imágenes: movimiento, territorio, negritud⁸, ruina, *in fraganti*, son parte de esta primera lista.

Ante esta lista y sumado a la experiencia colectiva de un mes de discusión con diversos especialistas (todo el mes de abril), cada actor —bajo el designio de tomar posición ante las imágenes— investiga personalmente para configurar un cuadro que relacione imagen y palabra. Los cuadros son presentados al grupo el 13 de abril y de ellos nacen los primeros ejercicios escénicos, dando origen a algunas escenas del montaje.

En los cuadros los actores empiezan a tomar posición, pues es el desplazamiento de esa imagen lo que buscan crear como situación escénica, qué pasa antes o después de la imagen, qué es lo oculto en ella, cómo estas se desdibujan en el cruce con el resto del material recolectado. Frente a este trabajo, Luis Guenel y Francisco Medina suman un segundo ejercicio, que es responder a una pregunta: si debieras partir mañana del país, solo con un bolso de mano y sin saber la fecha de regreso, ¿qué llevarías? El resultado de la premisa dispara al grupo a la importancia de los objetos, especialmente de aquellos que tiene una carga memoriosa, y a la prueba burocrática de nuestra existencia. La necesidad del documento como la huella de quienes somos es coincidente en las respuestas del grupo: pasaportes, partidas de nacimiento, fotos, todos elementos que prueban nuestra existencia. A partir de estas dos acciones principales se establece un eje en la obra. La memoria, la sobrevivencia determinada por asuntos prácticos y la burocracia son centrales, y son móviles de, al menos, tres de las escenas de la obra: la segunda

8 Adhiriéndose al concepto de Aimé Césaire expuesto en su *Discurso sobre el colonialismo* (1950) publicado en español por Akal el año 2006.

escena en que Manoj Mathai da las claves sobre cómo hacer un currículo en Chile; la escena alegórica de ingreso de personas; y la firma de papeles con una mujer envuelta en plástico, una de las escenas finales, en que se escucha un audio recogido de la investigación de campo y se explican los trámites mortuorios cuando no se está en el país natal. La vida está mediada por los documentos.

A partir de estas palabras iniciales y los primeros ejercicios, el archivo que empieza a ser recorrido en escena adquiere un carácter también visual. Se vuelve a las imágenes, pero estas son mediadas, transmutadas como dispositivo escénico. Catalina Devia, reflexionando desde su cuaderno de trabajo, propone la relación entre frontera y máscara y comienza a investigar este dispositivo como una posibilidad que aparece en la escena, pues implica una posibilidad de ser otro, un límite para la primera frontera que parece ser el propio cuerpo. De esta propuesta se vuelve al archivo, a sus relaciones, y se arma una constelación que está latente en *Fulgor*: la máscara se une al rito y a la fiesta, como una imagen que empieza a contaminar al grupo. Como espectadores asistimos a un enmascaramiento, una especie de borramiento de uno de los cuerpos, el más oscuro de ellos (ahí otra vez el dispositivo de negritud) y también al encuadre que cada sujeto hace de sí mismo en la experiencia festiva que marcan la primera y la última escena de *Fulgor* que, además, estarán encuadradas, literalmente, por un marco.

La frontera deviene interior y exterior, y los materiales que se usan en *Fulgor* apuntan a destacar este aspecto. La disputa está dada, entonces, no en la frontera territorial, sino en la expansión de esta sobre el cuerpo de actores: la piel, las vestimentas a modo de capas de borramiento (que determinan una de las escenas más violentas, en que uno de los actores es sometido por otro hasta borrar cualquier traza de su identidad en una especie de danza macabra), la máscara, el plástico que envuelve los cuerpos como mercancías, las bolsas “matuteras”⁹, el propio marco que señala el arte como otro encuadre de la mirada, el límite de lo escénico que estipula la iluminación que propone Ricardo Romero. Estos son todos dispositivos que refuerzan las fronteras simbólicas que la obra expone sin necesidad de explicar, dándole al espectador la libertad de armar un recorrido entre lo documental, expuesto en la antesala, y lo poético, desplegado en el territorio de la escena.

En consecuencia, el trabajo realizado por la compañía Teatro Niño Proletario y su conciencia archivística para la creación de *Fulgor* son una de las posibilidades de expandir la noción de archivo como una disputa histórica, de subjetividad y del ordenamiento mismo de nuestros relatos. El archivo es para esta obra no solo un espacio para el análisis de una obra cerrada, sino un proceso emancipatorio, un gesto político, que se expande en la apertura del archivo para otros usos en el sitio web del Colectivo Arde. Entonces, si bien podemos abarcar el archivo desde una perspectiva histórica, esto se transforma en una herramienta metodológica para la creación que rearticula también la tarea del arte teatral como un asunto de comunidad, donde el vínculo entre investigación, práctica y producción de conocimiento afecta y es afectado por artistas, ciudadanos, espectadores y otros actores del tejido social.

Este recorrido entre las posibilidades que tenemos para entender el dispositivo de archivo y el análisis de un caso particular en el contexto chileno podría entenderse como punto de partida

9 Las bolsas matuteras son unas bolsas de plástico de gran tamaño en las que se suele cargar las compras.

para la discusión en otras obras teatrales o campo artístico. Asimismo, es la memoria de una experiencia de investigación que es, en sí, una propuesta metodológica que vincula los saberes prácticos y teóricos en torno a la producción teatral. Me parece señalar acá un camino posible para la investigación y la creación en tanto complementos para accionar el trabajo creativo e intelectual en nuestro contexto, para abrirlo, para crear espacios comunes e iguales, que resistan la archivación fija y jerarquizada que cerca la información sabiendo el poder que esta tiene.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos, 2000. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Blanco, Fernando. *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Derrida, Jaques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. Impreso.
- Ernst, Wolfgang. "The Archive as Metaphor". *Archival Space to Archival Time*. Recurso electrónico. Abril de 2010.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del saber*. México: Editorial Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Teatro Niño Proletario. "Comentarios generales ensayo". 8 de julio de 2016. Archivo wav.
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. Impreso.
- Spieker, Sven. *The Big Archive*. Michigan: MIT Press, 2008. Impreso.
- Weber, Max. *¿Qué es la burocracia?* Buenos Aires: Leviatán, 1985. Impreso.

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2017

Voces políticas desde el puerto: la dramaturgia de Valparaíso en el siglo XXI¹

Political Voices from the Port: Dramaturgy in Valparaíso
in the XXI Century

Verónica Sentis Herrmann
Universidad de Playa Ancha, Chile
vsentis@upla.cl

Lorena Saavedra González
Universidad de Playa Ancha, Chile
maria.saavedra@upla.cl

Resumen

El presente artículo analiza la dramaturgia surgida en la ciudad de Valparaíso durante los primeros años del siglo XXI desde una mirada panorámica. Los textos se examinan desde la recurrencia y representación de dos temas transversales: la desigualdad y las políticas de olvido. Este estudio propone interpretar estos textos como dramaturgias que enarbolan denuncias políticas, pero que no podrían ser entendidas específicamente como teatro político.

Palabras clave:

Dramaturgia – Valparaíso – la política y lo político – desigualdad – políticas de olvido.

Abstract

This article analyses the dramaturgy that has arisen early in the XXI century in the city of Valparaíso from a panoramic view. The selected plays are examined by considering the recurrence and representation of two topics that are present in these creations: inequality and politics of oblivion. This study proposes to interpret such plays as dramaturgies that are based on political accusations, but that could not be considered specifically as political theatre.

Keywords:

Dramaturgy – Valparaíso – politics and the political – inequality - politics of oblivion.

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Rescatando nuevas voces: la dramaturgia en Valparaíso durante la democracia plena* (2000-2015), folio ART-16/1617, financiado por la Dirección General de Investigación de la Universidad de Playa Ancha.

Estado actual de la dramaturgia de Valparaíso

Desde comienzos del siglo XXI, en la ciudad de Valparaíso se ha producido una eclosión indiscutible de autoría dramática: el campo escénico local ha crecido y se ha afianzado de la mano de profesionales formados en las nuevas carreras de teatro ofertadas por las casas de estudio² de la región, las que reabrieron sus puertas a la formación teatral a partir del año 2002 (Sentis Herrmann 2017). La conformación de nuevas compañías, junto a algunas ya consolidadas con anterioridad, han renovado la cartelera con creaciones que poseen poéticas propias, estrenando no solo puestas en escena diferentes respecto a estéticas previas, sino también textos dramáticos originales, que reflejan la realidad en la que estas agrupaciones se desenvuelven. El desarrollo aludido es resultado de un conjunto de instancias propiciatorias, generadoras de nuevas propuestas escénicas, que nacen del ejercicio de metodologías expresivas contemporáneas. De este modo, los talleres de escritura impartidos por creadores del campo teatral capitalino, los seminarios literarios dictados por novelistas relevantes y los encuentros de análisis y reflexión, como el caso de Puerto Dramaturgia³, han favorecido espacios de aprendizaje que cristalizan en otras textualidades.

Un segundo factor que ha contribuido al auge dramático tiene relación con la divulgación de estos textos a través de su impresión en soporte físico, ya sea como resultado de la autogestión (Imprenta Corazón de Hueso), como de la inclusión en circuitos más oficiales correspondiente a editoriales conocidas (Cuarto Propio, Publicaciones Cultura, etc.). Sumado a ello hay que considerar iniciativas particulares que han logrado, al menos por un tiempo, subsanar el obstáculo de los elevados costos de impresión, como es el caso de Editorial Punto y Coma que, albergada en una página web, ha puesto a disposición de los lectores diversas piezas regionales. Otro espacio de visibilización ha sido la publicación de dramaturgia local al interior de la revista *Artescena*⁴, que con la intención de consolidar y difundir la autoría de la ciudad-puerto, incluye una obra local en cada uno de sus números. El conjunto de estas acciones ha resultado significativo, pues ofrece espacios de registro y transmisión de textos teatrales que, en caso contrario, habrían sido conocidos exclusivamente a través de sus evanescentes puestas en escena.

El incremento de escrituras dramáticas ha logrado posicionarse a nivel nacional a través del reconocimiento de autores porteños en concursos de dramaturgia. Ejemplo de ello son los premios obtenidos en la Muestra de Dramaturgia Nacional: Sebastián Cález-Lorca por su texto *Sucedáneo*⁵ (2009); Cristóbal Valenzuela por *Golpe, segunda parte y ¿final?*⁶ (2009) y *Ceremonia de premiación*⁷ (2014), y Fernando Mena por *Amanda* (2014), ganadora del concurso Dramaturgia del Exilio, organizado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

2 Tanto las cátedras de dramaturgia impartidas por las carreras de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, la Universidad de Valparaíso y el DUOC-UC, como la puesta en marcha de dos festivales teatrales universitarios: el Festival Juan Barattini, de la Universidad de Valparaíso, creado el año 2011 y el Festival Humberto Duvauchelle, de la Universidad de Playa Ancha, iniciado en 2012, han contribuido al desarrollo de autorías propias, dinamizando el campo cultural en la ciudad.

3 Puerto Dramaturgia fue un centro de estudio sobre creación dramática que desarrolló el "Ciclo de dramaturgia en el puerto", instancia que, en una primera etapa, convocó a dramaturgos locales, y que, con el paso de los años, se amplió a otras ciudades portuarias. El año 2017 fue editado el libro *Dramaturgias desde el puerto, ensayos sobre autorías regionales*, que reúne diversos artículos de estilo libre, que reflexionan en torno a los ciclos realizados.

4 Revista especializada en artes escénicas perteneciente al Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Playa Ancha.

5 Ganador de la XIV versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional.

6 Seleccionado en el año 2009 en la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional como lectura dramatizada.

7 Ganador en la XVI versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional.

Como otro modo de validación de estas dramaturgias nacientes, hay que considerar los montajes de autoría regional que han sido seleccionados por el Festival Santiago a Mil en representación del teatro de Valparaíso: *Las tragedias (sic) se las dejamos a Shakespeare* (2013), de Stefany Duarte y Dominique Aravena; *Bola de sebo* (2014), de Astrid Quintana Fuentealba; *Error* (2017), de Teatro La Peste; y *Se vende, precio conversable* (2018), de la compañía Teatro Experimento Pierrot. También hay que señalar someramente la existencia de un conjunto de obras que han logrado impacto en otros circuitos, tales como el Festival Santiago Off, la programación en distintas salas de la capital y la presencia en festivales teatrales latinoamericanos.

Estas nuevas creaciones, nacidas de la contemporaneidad, proponen una diversidad de formas de representar la realidad y, si bien hoy somos testigos ocasionales de algún texto de dramaturgia lineal, caracterizado por lo que Derrida (1989) llamaba “escena teológica” (322)⁸, lo que más aparece son autorías que utilizan estructuras fragmentarias y no causales de relato. Se observa en estos textos una práctica escritural entendida como dramaturgia escénica o performática, en la que lo textual ocurre o nace en la praxis a partir de diferentes procedimientos y materialidades (fotografías, crónicas policiales, leyendas, personajes icónicos, manifestaciones sociales, entre otras). De este modo, vemos una dramaturgia que se crea y se rompe bajo la estrategia de la deconstrucción donde “desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica” (Derrida 17), es un recurso que evidencia la ruptura con los discursos oficiales y unívocos de mundo, poniendo de manifiesto nuevas inquietudes y problemáticas.

Estas piezas, que provienen tanto de la improvisación como de la investigación, hacen coincidir el término del proceso de montaje con la fijación definitiva del texto, pues este surge del trabajo colectivo, desdibujando la jerarquía y resolviendo las luchas de poder dentro de estos nuevos grupos. La autoría ya no está ajena a la práctica escénica-teatral, donde antes era común encontrar creadores provenientes de otros campos, sino que propone una experiencia de carácter performático, la que es entendida como

[un ejercicio] constante que evoluciona, se pierde, crece y se consolida en la interacción de diversos actores y materialidades que trabajan en conjunto en pos del acontecimiento teatral. Es decir, la producción dramática se basa en la experiencia lúdica y participativa de más de una persona (Saavedra 122).

Hoy, junto a la figura del director/autor, nos encontramos con el dramaturgo/actor, condición que modifica los modos de trabajo, pues responde a procesos que se realizan y transforman en escena, acercándose a lo que podríamos denominar una dramaturgia colectiva. Esta es editada por el director, quien finalmente organiza y estructura el objeto final⁹. Por otra parte, coincidiendo con esta nueva comprensión del acontecimiento teatral, la participación del público altera y

8 Se refiere, en este caso, a aquella dramaturgia que es producida por un autor alejado de la representación, que intenta, a través de la escritura de un texto dramático, reflejar sus propios pensamientos e ideas sobre un tema, entendiendo la puesta en escena como una ilustración de su texto y no como un universo en sí mismo. La dramaturgia realista es, justamente, la mejor encarnación de esta concepción textual.

9 Si bien la obra es resultado de propuestas colectivas, el rol del director como editor final del texto lo convierte en el director y autor de la puesta en escena.

rearticula también los textos en cada representación, pues los constructos contienen espacios de indeterminación en los cuales la intervención espectral varía la performance actoral.

A partir de lo descrito, observamos que la definición de dramaturgia, al igual que otras prácticas teatrales, se encuentra en el llamado campo expandido (Sánchez 2011), superando las nociones tradicionales y revelando una liminalidad propia de nuestros tiempos.

A pesar de que este florecimiento se ha desplegado en obras que abordan temáticas múltiples, lo cierto es que dentro de ellas destacan, como rasgo reiterado, los conflictos asociados a la política actual, a través de argumentos que versan sobre la desigualdad social, la recuperación de la memoria, la crisis de la educación y la frustración por la consolidación del modelo neoliberal en democracia. Aunque el auge creativo local coincide con el giro político que proponen, también, los jóvenes creadores del teatro santiaguino¹⁰, la preferencia de los teatristas de Valparaíso por exhibir piezas propias, por sobre estrenos nacionales (santiaguinos) y extranjeros, narra la necesidad de proponer una voz política particular, que exprese los conflictos específicos de quienes viven en esta ciudad. Es dentro de este marco que desarrollaremos el análisis, proponiendo una primera lectura respecto a la dimensión política presente en las nuevas dramaturgias porteñas, contextualizadas en el momento democrático actual.

La política como manifestación temática relevante de las dramaturgias en democracia

Así como se considera que memoria e historia son constitutivos de la dramaturgia y el teatro, la contingencia política aparece como elemento persistente en muchas obras, debido a la condición contextual que el teatro posee como modo de insertarse en su presente, observar el pasado y proponer o no miradas hacia el futuro.

La política, a lo largo de la tradición filosófica, posee diversas perspectivas, pero, en términos generales, trata sobre la condición humana del estar juntos, de convivir al interior de un espacio común, en donde unos y otros poseen características y pensamientos múltiples. Esta diversidad humana es la posición esencial de la política, la cual busca preservarse a través de normas y leyes que regulan el convivir.

Tradicionalmente se ha entendido la política como aquella que surge en la relación del *demos*, donde, en términos generales, podemos reconocer dos grandes aristas. La primera dice relación con entender la política como medio para la distribución justa e igualitaria de las partes al interior de la comunidad, como despliega Aristóteles en *Política*. La segunda inscribe el término en torno al ejercicio de las libertades individuales al interior de una sociedad. Sin embargo, quizás la idea más difundida o la “cuestión central, e incluso única, de la política, es la simple cuestión del poder del Estado” (Badiou 7)¹¹ en relación con su ejercicio de la justicia dentro de una sociedad determinada.

Todos estos alcances —poder, justicia, igualdad, libertad— estarían en crisis en el mundo actual, debido a que “el ideal democrático ha dejado de ser movilizador, pues la democracia

10 La actividad teatral de Santiago ha girado hacia temas en torno a la política que se pueden ejemplificar, por ejemplo, en el último ciclo de Teatro Hoy, con obras como *El golpe, un relato de memoria, Representar y Democracia*.

11 “La question centrale, voire unique, de la politique, c’est la simple question du pouvoir d’État” (traducción de Gonzalo Toledo).

liberal se identifica en la práctica con el capitalismo democrático y su dimensión política se reduce al Estado de derecho” (Mouffe 18). Este panorama hace eco y se manifiesta en el descontento de la sociedad y en una escasa afición a la politización. Esto se traduce, por ejemplo, en una baja representatividad de los gobiernos, en la poca adhesión a partidos políticos, en la ausencia de la sindicalización, en la desarticulación de proyectos políticos y en la no credibilidad de los discursos. Estos síntomas se ven agudizados en el modo en que la democracia se ha desarrollado luego de la caída de los grandes bloques ideológicos en el siglo XX, perdiendo la condición central de ellas: la de un gobierno para el pueblo.

Enmarcados en nuestro presente, el problema de la política reside en la era de lo que algunos teóricos denominan pospolítica (Zizek 2008) o posdemocracia (Rancière 1996). Es decir, un contexto donde las grandes diferencias doctrinales se difuminan, o bien parecen neutralizarse, desdibujándose los proyectos de oposición, lo que finalmente daría cuenta de una supuesta ausencia de conflicto que se traduce en el debilitamiento de la democracia al desplazarse todas las ideologías hacia un centro. La denominación de pospolítica es entendida como la superación de los bloques ideológicos y la preponderancia de la gestión técnica en la solución de asuntos puntuales, por sobre demandas estructurales. En este sentido, lo que la pospolítica haría es eliminar el carácter político de la sociedad. En cuanto a la posdemocracia, se trata de la superación de la democracia o, dicho de otro modo, la pérdida de ella. Una sociedad donde los grandes conflictos han sido disueltos al no existir proyectos contrapuestos, pues todo parece estar en una esfera neutral. No existiría conflicto, ni antagonismos, ni disenso, sino que lo que sobresale es un supuesto consenso y la consolidación de una economía de mercado.

Es este panorama el que se observa en muchos países occidentales, incluido Chile, donde la política —entendida en términos tradicionales como la naturaleza de hombre político, *zōon politikón*¹², de la que hablaba Aristóteles—, se vería mermada.

Diversos teóricos desarrollan la problemática de las democracias actuales en torno a la concepción de la política, estableciendo una diferencia entre los conceptos de la política y lo político. Una de ellas es la politóloga belga Chantal Mouffe, quien entiende la política como “el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (16). En un plano diferente a la política, se encontraría lo político, entendido como “la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas” (16). De este modo, la diferencia radica en que la primera dice relación con la práctica concreta de la actividad política tradicional, donde las instituciones poseen injerencia directa y, el segundo, el lugar de lo social donde asoman los conflictos, las concepciones respecto al poder, y, por ende, el antagonismo, en torno a diversos temas de carácter estructural.

Al producirse un movimiento hacia los extremos (ricos cada vez más ricos y pobres aún más paupérrimos y en aumento), como fruto de la aplicación de un modelo económico único, independiente de la tendencia política que alcance el poder, el sistema electoral clásico se ha desarticulado, pues es irrelevante quién obtenga —nominalmente— la conducción de un país. Lo anterior ha producido una suerte de fiel de la balanza, debido a que el sistema aplicado, el

12 La condición política del hombre, según Aristóteles, estaría dada por la primacía del logos al decir que el ser humano, entendido como un animal, es el único que posee el valor de la palabra en comparación con otros animales.

neoliberal, nunca se pone estructuralmente en cuestión, sino que se ejerce con mayor o menor presencia de políticas sociales. Así, las posturas antes entendidas como antagónicas (izquierda-derecha) se han homologado, presentando una suerte de *statu quo* donde

[e]l desplazamiento dentro del arco político hacia lo que eufemísticamente se llama centro, oculta y revela esta opción: La aceptación de las reglas del juego del mercado trasnacionalizado donde hay que olvidarse de reformas redistributivas de carácter estructural... Los programas de ajuste no varían demasiado de un candidato a otro, ni de un país a otro (Hopenhayn 37).

Lo anterior nos lleva a comprender el fracaso del orden presente no solo en relación con acontecimientos del pasado como la dictadura, sino también respecto a la actualidad democrática, pues, como plantea Rozitchner:

la democracia, en términos de la teoría de la guerra, constituye un campo momentáneo de tregua (que puede ser más o menos prolongado). Un ámbito de tregua con la población derrotada, donde el vencedor, la dictadura, puede ya darse el lujo de abrir luego un espacio jurídico cuyas leyes y cuya política vuelven a resurgir en el campo de la democracia que le continúa (30).

Es justamente en este marco, vale decir desde el interior de la definición de la práctica política, desde donde es pertinente analizar muchas de las dramaturgias de este siglo en Valparaíso, debido a que la mayoría de los textos abordan críticamente la contingencia o temas propiamente de la gestión política al interior de sus piezas. En la misma línea, si comprendemos la lógica del "entre", entendido como convivio y lugar de encuentro (condición política), el teatro podría ser considerado como un espacio político, pues está determinado por la relación "entre" actores y espectadores, o siguiendo a Fischer-Lichte, en la medialidad presente en un espacio y tiempo determinado. Esta perspectiva es lo que hizo pensar a Hannah Arendt (1997) que el teatro es el arte político por excelencia, pues considera que en él acontece la vida humana desde una mirada política.

Todas las dramaturgias analizadas en este estudio corresponden al período de la posdictadura, específicamente a escrituras del siglo XXI. Este contexto común se evidencia en la desazón reflejada en sus temáticas políticas, las que abordan, reiteradamente, la crítica a la democracia como un sistema político que "dejó de ser un horizonte de futuro para convertirse en una realidad a la que le sobra teoría y le falta práctica" (Cornago 11). Las piezas cuestionan el presente problematizando temas a partir de una mirada hacia el pasado. Revisan la historia oficial y su puesta en vigencia, en donde la memoria surge como un acto político al polemizar sobre las verdades históricas y poner en jaque lo que el poder desea olvidar. El disenso asoma desde las tramas desarrolladas por los creadores locales, examinando los hechos y las consecuencias del modelo neoliberal que pervive en Chile tras la dictadura de Augusto Pinochet, desde una mirada enjuiciadora. Dicho modelo, sustancialmente desigual, inspira obras que abordan tópicos críticos respecto a la política del olvido, a la falta de oportunidades, a las demandas sociales no resueltas (educación, vivienda, etc.), a la carencia de justicia, al impacto de los *mass media* y al uso alienante de la tecnología.

Dramaturgias porteñas en democracia: una mirada a la desigualdad y a las políticas de olvido presentes en el Chile actual

Democracia y desigualdad social. La recuperación democrática, al no tener verdadera injerencia en el manejo de la economía, volvió irrelevante la obtención del poder político. El sueño del espacio igualitario, los discursos y promesas en torno a la equidad que acompañaron el restablecimiento de los derechos civiles no pudieron ser nunca concretados, pues las leyes del mercado internacional condicionaron toda relación interna. Si bien pareciera que, al día de hoy, reina el consenso, este no es producto de un debate de proyectos diversos, sino la evidencia de que no hay nada que discutir. Estaríamos entonces, como ya se dijo, en un período que algunos filósofos definen como pospolítica o posdemocracia, donde, a pesar de que las contradicciones no han sido superadas ni se han resueltos los conflictos provocados por la desigualdad de recursos y de posibilidades, se ha abandonado la creencia de que un cambio estructural es factible.

Sin duda, la vida cotidiana no es la misma para todos. América Latina muestra, hoy más que nunca, un corte primario que la atraviesa hasta en sus rutinas más minúsculas, a saber, el de los contrastes sociales. En volumen absoluto, hay más pobres hoy que hace una década, y la distribución del ingreso es menos equitativa hoy que a principios de los ochenta (Hopenhayn 23).

Consecuentemente, uno de los tópicos reiterados en las obras analizadas retrata la asimetría de oportunidades y la parodia de inclusión que ofrece el Chile actual. El tema se concreta en piezas que muestran el conflicto de vivir en una sociedad supuestamente justa, dado el ejercicio democrático, pero esencialmente desigual. Obras como *Sucedáneo* (2009), de Sebastián Cárez-Lorca; *Todo es cancha* (2010), de Danilo Llanos; *La Rebelión de Nadie* (2011), de Cristina Alcaide; y *Salvador no salvó a nadie* (2014), de Stefany Duarte, entre varias otras, (re)presentan la disparidad de nuestro país, a partir de una textualidad encarnada en la voz de personajes que hablan desde el ser individual, pero remitiendo a su ser social.

La obra de Cárez-Lorca es interesante por varios motivos. El primero, porque gracias a la ferocidad formal de su planteamiento, Cárez-Lorca logra ser reconocido a nivel nacional por la obra cuando aún era un estudiante universitario de teatro. El segundo motivo, vinculado con lo anterior, porque en su texto el tema de la desigualdad social está abordado desde la agresividad y el resentimiento, alejándose del registro que describía la diferencia de oportunidades solo desde una mirada de denuncia, donde los personajes marginales eran planteados como héroes bondadosos. La propuesta de *Sucedáneo* no edulcora la ira y el odio de clase que genera en los subordinados el estar históricamente sometidos, exhibiendo la violencia social y las represalias que estos desean cobrarse, en un acto personal de justicia, para resarcirse de tanta discriminación.

Esteban: A esta perra me la agarro, no se salva la guacha culiáconchetumare, y yo que creía que la iba a pasar como el ano en mi cumpleaños. Tengo que bañarme que igual ta rica la mina rubiecita, ta bien peloláis, nada la va a salvarla, ahora si que me la piso, ahora me la piso, pero tengo que bañarme pa no andar hediondo a carne ... Qué paja que no me haya podido bañar, voy a andar puro olor a hoyo, el culiaoflaite ... ¡hediondo a hoyo el culiao va a decir la princesa! Eso, ahora tomo la micro y llego a su plaza culiá, plaza culiá cuica no más... (Cárez-Lorca 26).

Por otra parte, la pieza indaga en una cara diferente de la desigualdad: la sumisión atávica que existe en sectores de las clases populares, que, al tener una relación ambigua con sus patrones, como es el caso del servicio doméstico, generan un lazo que se difumina entre ser empleado y parte de la familia. Las criadas albergan sentimientos maternos hacia los niños que han cuidado, pero estos, al crecer, no ven en ellas más que el vínculo con otro sirviente más.

Nana: ... Vuelvo camino a la casa y preparo el almuerzo para la princesa. La quiero harto a esta niña aunque ella no me pesca pa' na. Yo la crié de niñita, porque sus papás pasan viajando. El papá y la mamá trabajan, entonces yo la criaba y le daba pecho también. Ve que la señora no quería que se le cayeran las pechugas ... ¡Ya! ¡Está listo el almuerzo!

Princesa_16: (arcadas) Pero nana, por la chucha cómo me servís esto! (Cáez-Lorca 29-30).

Parte importante del atractivo de esta obra es que nos permite atestiguar las posibles consecuencias que trae el haber forjado una imagen falsa de país igualitario, tierra de oportunidades, en el que la inequidad real se transforma en experiencia de frustración. Si bien los seres humanos somos, como plantean Bengoa, Márquez y Aravena, por naturaleza diferentes, no somos por naturaleza desiguales. Sería, entonces, esta percepción de arbitrariedad e injusticia el principal germen de violencia social, pues la experiencia de la desigualdad "es quizá uno de los sentimientos sociales de mayor capacidad destructiva" (Bengoa et al. 17).

En *Todo es cancha*, el tema de la desigualdad aparece a través de los diálogos suscitados en el marco de la final de un partido de fútbol entre dos equipos rivales. La anécdota sirve como excusa para ejemplificar, por medio de personajes íconos y reconocibles del país y de la ciudad-puerto, las vicisitudes de vivir cerro arriba en Valparaíso, fuera de los circuitos turísticos. Los protagonistas ven la posibilidad de triunfar en el campeonato como una oportunidad para dar alegría a la precariedad en la que viven, pues "[s]i Valparaíso ya no le da alegrías a su gente, por lo menos démosle una alegría nosotros, los que vivimos en los cerros" (Llanos 2). Durante el transcurso de la puesta, la realización del partido se ve interrumpida permanentemente, lo que genera el descontento de los jugadores, quienes sacan a relucir sus resentimientos y críticas en torno a la sociedad en la que viven. En medio de la frustración discuten sobre el abandono en que deja a los ciudadanos más pobres el poder del Estado: "no tenemos ni una miserable sede donde reunirnos. Me cago en Fosis, y en toda la mierda de protección social de tu país. No tenemos ni un CD" (Llanos 10). Esta falta del CD, que significativamente contiene la grabación del himno nacional que permitiría dar inicio a la final, gatilla que cada personaje, con características específicas de clase, exponga sus cuestionamientos en torno a Chile a través de frases críticas.

Santiagoño (al Neonazi): Los líderes de tu país se han robado toda la plata, ridículo de mierda. Como en Transantiago, como en la Muni de Valpo, como en Chiledeportes, como en ferrocarriles. Puros ladrones en tu país, poh saco de hueas (Llanos 10).

Asimismo, en la obra hay parlamentos irónicos respecto del funcionamiento de la nación, describiéndola como "un país solidario, acogedor, democrático. Un país que cuida a sus trabajadores, a sus campesinos, a sus mineros, a sus temporeras" (Llanos 9). El texto pretende generar una voz disidente, situando a los ciudadanos como eje de conflictos que se posicionan desde su ser

social, representando las desavenencias que son propias de nuestra sociedad actual. Los personajes revisten cierto carácter arquetípico brechtiano, asociado a sus ocupaciones: el portuario, el carabinero, el actor, el estudiante, el profesor, etc., conjugando el hablar propio del rol con modismos del fútbol. Así, los hablantes, desde su configuración de hombres-ciudadanos, son portadores de una memoria laboral que ha atravesado los años y cuyas palabras transmiten la amargura y el resentimiento de las injusticias reiteradas y del abandono de la ciudad y de su gente, a pesar de vivir tiempos de democracia.

En ese sentido, el final de la obra es significativo. Los jugadores han decidido abandonarlo todo y dejar el partido sin jugar, ya que "¡El fútbol de hoy, el mundo de hoy, el país de hoy nos cortó las piernas! ... El modelo. Los modelos. ... El sistema. Los sistemas. ... todo se ensució" (Llanos 39). Pero doña Lucy, una simple mujer habitante de los cerros, los convence de continuar, arengando a los jugadores a comprender que la alegría de la gente de Valparaíso va a tener que depender de sus propios habitantes, más allá de la acción de la autoridad, pues esta los ha desamparado.

La siguiente obra, *La Rebelión de Nadie*, es otro ejemplo sugestivo de la asimetría social. A través de un monólogo ininterrumpido observamos la narración de un chinchinero que relata, recuerda y proyecta su vida, urdida con la experiencia de pobreza inherente a su quehacer.

pa' qué voy a ir al colegio, si a las finales, cuando termine, si es que termino, voy a salir de la escuela sin saber qué hacer y voy a terminar de esclavo como los papás de todos mis amigos. ¿Pa' eso quiere que vaya al colegio? ... ¿Pa' qué pasar años y años estudiando, gastando plata que ni tenemos, pa' después no tener dónde trabajar?"- Mejor ayuda con algo en la casa (Alcaide 15-16).

La crítica que el texto enarbola respecto de la utilización pintoresca de un oficio tradicional es interesante, pues pone en cuestión las verdaderas condiciones laborales de una ocupación declarada Patrimonio Cultural Intangible de Chile. A través de un monólogo sin pausa, se devela la marginalidad en que subsisten quienes ejercen esta tarea, condenados a vivir de la propina de los transeúntes, sin derecho a leyes sociales, descanso ni previsión de ningún tipo, como muchos otros trabajadores.

Podemos ir a tocar a un montón de lugares, pero a las finales siempre volvemos donde mismo. ¿Cómo vamos a ser la excepción? Si no se le puede pedir peras al olmo. Yo pensaba que eso nos pasaba por ser pobres. Pensaba que era peligroso ser pobre. Pero un día cuando fui a ver a mi hermano, ahí me di cuenta que era mucho más peligroso ser pobre y no olvidar (Alcaide 17).

La obra evidencia que ser chinchinero no es realmente una opción laboral, entendida como una elección individual, ni solo un oficio típico del barrio puerto que felizmente ha superado los embates del tiempo, sino que es un resquicio para sobrevivir entre los intersticios de una economía de mercado que se aplica sin contemplaciones, excluyendo a quienes nacieron en la parte inferior de la pirámide social. Dentro de ella, la idea tradicional de estudiar como estrategia para alcanzar un mejor futuro no es tampoco un camino posible, pues, como el texto plantea, en la sociedad actual los pobres están condenados desde su origen: o se convierten en esclavos encubiertos a través del ejercicio de empleos mal remunerados, o quedan cesantes, a pesar de

sus esfuerzos por labrarse un porvenir distinto. Más allá de lo que se diga, la democracia actual no corresponde a una recuperación del Estado de bienestar chileno, destruido por la dictadura.

En el caso de *Salvador no salvó a nadie... la revolución inconclusa*, el tema de la desigualdad se plantea como la consecuencia natural de una revolución popular que fracasó. Vale decir, como el precio que deben pagar los más pobres por haber resultado vencidos en la disputa por obtener el poder del Estado. Esta afirmación es señalada en el título de la obra, pero no apelando exclusivamente a la figura de Salvador Allende como se podría pensar, sino incluyendo a todos los salvadores que han fallado en la construcción de una sociedad más justa: Jesús, los movimientos revolucionarios latinoamericanos y los gobiernos de la Concertación, entre varios otros.

El texto propone una mirada que evidencia la fractura socioeconómica que provocó el régimen militar, exhibiendo las contradicciones por medio de la representación de una familia que malvive tras la dictadura. Cada integrante encarna distintos aspectos conflictivos de su inserción en el sistema capitalista, donde las brechas de clase, al no poder ser subsanadas, simbolizan una condena a perpetuidad de ser marginal e invisibilizado. Así, los personajes deben resolver de manera individual su subsistencia, más allá de las fronteras propuestas por la ley, en una democracia que también ejerce la violencia sobre sus ciudadanos al naturalizar el abandono del Estado.

CC: ... No sé, me imagino muriendo atropellá afuera del mall o dura como palta del Santa Isabel..., qué más da, un maricón más un maricón menos, ya niña, si esas son historias de princesitas queer que salen a la calle con la bandera hueca en la mano, yo estas manos las ocupo pa' otra cosa, pa' chorear, pa' defenderme cuando haga falta (Duarte 15).

La historia relata la condición inhumana de miles de familias que han sido reducidas a estadísticas dentro de los indicadores de pobreza. Los diálogos exhiben la decadencia individual, denunciando la brutalidad que nace de la precariedad como reproducción de la violencia social a la que están expuestos. En la agresividad de esta interacción familiar se evidencia que la miseria no genera necesariamente el desarrollo de la solidaridad entre quienes la sufren, sino que somete al ser humano a una condición animal, al acorralarlo contra el límite de la subsistencia. Para descargarse, los miembros del núcleo se agreden entre sí intentando aliviar sus frustraciones, ya que no pueden canalizar su malestar hacia la estructura social que los subyuga.

CC: Mira, qué suerte que haya amanecido con el pie derecho, ando luminoso, te voy a aguantar lo de maricón, porque nunca he estado en el closet..., lo de sidoso también, porque esa hueca no es tema pa' mí, pero lo otro es bien distinto, con mi oficio no te metai', el paladar lo sacaste fino, ¿Creís que no te vi como te comiai' las galletas Vivo?, ¡TE LAS ATRAVESAY HUEONA CHANCHA!, no sé donde te metí toa' esa comía que comí, soy la única pastera en el mundo que se lo come too' (Duarte 5).

A pesar de la crudeza de los diálogos, es interesante ver cómo el texto le otorga al personaje de CC, que encarna al travesti (ser doblemente marginado, por su situación social y por su condición sexual), cierta racionalidad que le permite abordar la existencia desde una perspectiva crítica más certera. Es él quien muestra cierto grado de conciencia en medio de una convivencia al límite y le recomienda a su hermana drogadicta cambiar por el bien del hijo que espera, ya que caer

bajo la tutela de una institución gubernamental, que supuestamente está para proteger a la infancia, puede ser incluso más peligroso que criarse en una familia disfuncional. “Dignifícate, no podí, no podí, cambia porfa cambia, recupérate. Preocúpate de ti y de tu hijo que viene en camino, dignifícate porfa. El SENAME te lo va a quitar, hueona, si seguí así” (Duarte 5). De este modo, a través de la exacerbación de la violencia vincular, esta creación delata la condición de desigualdad que se estableció en nuestro país tras el Golpe Militar de 1973, donde la idea de un salvador que se sacrifica por otros desapareció, en medio de una democracia que perpetúa la inequidad y naturaliza enormes brechas entre las clases sociales.

Dictadura, democracia y políticas de olvido¹³. La posdictadura no solo consolidó una política de continuidad en el ámbito económico, también lo hizo en el campo jurídico. Consecuentemente, otro de los conflictos que ha cruzado el periodo democrático ha sido la imposibilidad de conocer toda la verdad respecto de las violaciones a los derechos humanos perpetradas en dictadura, obstaculizando el ejercicio de una justicia reparadora.

Las políticas del olvido, aplicadas en gran parte de los países latinoamericanos que sufrieron regímenes militares, buscaron desconocer los traumas desde una “lógica neoliberal que contempla la humanidad como una masa indiferenciada de individuos, que quedan reducidos a sus intereses económicos” (Todorov 114). Sin embargo, para consolidar exitosamente este nuevo estado de situación, fue necesario pasar por alto asuntos que remiten a la justicia en torno a los derechos humanos quebrantados y, también, criminalizar a presos políticos y a grupos de extrema izquierda como acto admonitorio contra aquellos que cuestionen las bases del presente modelo.

Chile, desde la recuperación de los derechos civiles, y bajo el eslogan “en la medida de lo posible”, se ha esmerado en lograr una suerte de paz social a través de la aplicación de una política de olvido, invisibilizando temas cruciales como la tortura, las detenciones ilegales y el ajusticiamiento arbitrario de ciudadanos civiles, amparados por el marco del régimen militar. La visión propuesta por los distintos gobiernos ha sido interpretar los crímenes como resultado de un conflicto anterior que no se debe repetir, que desgarró la unidad nacional, y sobre el cual es mejor no indagar demasiado, para sobreponerse a través de una mirada positiva hacia el futuro. Desde cierta perspectiva, esta estrategia del poder contiene en sí misma el germen de su reparación, pues, al invitar a la amnesia histórica en el nombre de la superación del horror, permite también la posibilidad de su reactualización.

En este marco, las dramaturgias porteñas recientes se han manifestado en contra de la desmemoria, a través de argumentos evocativos que atraviesan numerosa parte de los textos. La impunidad de los culpables, los maltratos sufridos por ciudadanos desprotegidos frente al ejercicio brutal del poder militar, reaparecen en las obras, a pesar de los años transcurridos. Esta mirada permanente hacia el pasado, en un acto porfiado de recordar, puede interpretarse como una acción que realizan en su calidad de individuos en contra del borramiento de la historia

13 Se denomina políticas del olvido a aquellas políticas estatales que desarrollaron los gobiernos con posterioridad al golpe de Estado cívico-militar que obstaculizaron y/o impidieron el recuerdo del pasado reciente, como también procesos de investigación. Estas iniciativas se ven materializadas, por ejemplo, en el modelo económico, la cultura, los medios de comunicación y, ampliamente, en la publicidad.

liderado por el Estado. Y si bien podrían entenderse como resistencias subjetivas, asociadas exclusivamente a la sensibilidad de los creadores, al ponerse en común a través del rito del acontecimiento teatral, se convierten, como plantea Rozitchner, en externas y colectivas, impidiendo (tal vez) “que esos hechos de terror permanezcan impunes ... y se produzcan de nuevo” (57).

Este ejercicio escritural constituiría, entonces, una ceremonia de filiación con sus pares y con su propia biografía, pues el “sentimiento de no pertenencia a un grupo social está acompañado por un sentimiento de desconexión con la historia” y la “no identificación con el pasado debilita los lazos de grupo” (Cornago 132). Los teatristas intentan oponerse a esta posible desconexión, reactualizando el trauma de la dictadura desde los espacios de la ficción, en contraposición a lo efectuado por los gobiernos democráticos, que han decidido olvidar y banalizar la memoria. Algunas de las creaciones que desarrollan estos temas son *Golpe, segunda parte y ¿final?* (2009), de Cristóbal Valenzuela; *La pequeña ficción política* (2013), de Eduardo Silva; *No podría vivir en un país socialista* (2014), de Daniel Álvarez Leyton; y *Mujeres quebradas, las cenizas de la piel* (2015), de Franko Ruiz Vicencio, entre varias otras.

Golpe, segunda parte y ¿final? (Valenzuela 2009) ficcionaliza, desde una perspectiva hilarante pero aterradora, el asesinato de Pinochet el año 2005, en plena democracia, por parte de sus propios adherentes. Su deceso, certificado como infarto al miocardio, es mostrado como una nueva jugada del poder que resuelve así lo controversial de su figura real, para deificarlo como redentor de la nación, a través de su muerte. El texto obliga a pensar sobre las estrategias que utiliza el capitalismo para perpetuarse: la dictadura, como trauma, cuando necesita hacerse del control político, y la democracia, como gobierno, cuando ya lo tiene asegurado.

Pinochet: No es lo que necesites, deben darte lo que quieres. ... Mírame. Tiré al suelo la democracia que ellos estaban construyendo, me tomó unos minutos, pero se hizo. Entramos fuerte con la autocracia y resistimos ahí hasta que tuvimos nuestro vehículo completamente desarrollado. Todo dentro del nuevo marco constitucional ... La democracia es la apariencia que ellos sostienen, respetan y defienden sin saber qué es. Perdónalos, señor, porque no saben lo que hacen (Valenzuela 34).

Lo llamativo del argumento es que lo plantea como una jugada política conjunta, que involucra a la derecha, a los militares y a la Concertación, bajo la tutela del propio Pinochet, a través de la acción mediática de su muerte. Es el dictador quien, lúcidamente, perfecciona la maniobra y da instrucciones precisas para realizarla con éxito, evidenciando, desde la ficción, quién toma realmente las decisiones del país. Este acuerdo, entre posiciones supuestamente opuestas, propone que la actual democracia fue solo una fachada maquiavélica para alcanzar la continuidad, lo que ha permitido mantener un modelo económico impuesto por la fuerza, amparado ahora por la legalidad constitucional.

La figura del tirano, incluso en su lecho de muerte, es mostrada aquí como la de un vencedor, alguien que vive y muere fuera del marco de la ley, pues si esta no le favorece, puede rehacerla a su arbitrio y conveniencia. El último parlamento de la obra, declamado significativamente en inglés, es el cierre irónico del dictador que se despide triunfante en su rol de general nunca derrotado y nunca juzgado, amparado por el poder del capital “Bye, bye, losers. Like i always knew, i win this game. Now my win will be the triumph of my childs. See you in heaven. If you do the things well. God bless you all. Bye bye little boys. Bye. Bye” (Valenzuela 44).

La pequeña ficción política (Silva 2013) surge como una obra que trae al presente un pasado problemático. Para tal efecto, Teatro del Ocaso recurre a la figura del comandante Ramiro, exmiembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez apresado en Brasil, para analizar, desde distintas aristas, algunos aspectos de lo que pasó en dictadura y observar sus implicancias en la actual coyuntura.

Muchos presos políticos, tanto de la dictadura como de la democracia, han sido tratados dentro de las cárceles como reclusos de alta peligrosidad, aplicándoles un disciplinamiento diferencial de doble aislamiento: el de la sociedad, al estar privados de libertad, y el del régimen carcelario, al estar separados de otros presos políticos. Este régimen de incomunicación tiene varios objetivos, por una parte, evitar el diálogo con otros condenados impidiendo el intercambio de ideologías y, por otra, convertirse en un castigo ejemplificador.

En la obra, el comandante Ramiro se encuentra recluso y apartado del resto de la sociedad penal con expresa prohibición de recibir visitas. Es considerado en extremo peligroso y su castigo es una forma de ocultar pensamientos e ideologías que son inquietantes para la democracia de acuerdos en la que vive Chile. Si entendemos, como plantea Foucault (2012), que la cárcel es un mecanismo de control, al igual que las escuelas y los sanatorios, podemos observar que el mecanismo al cual es sometido el comandante Ramiro corresponde a un adoctrinamiento de su cuerpo, pero no solo en términos físicos, sino también de su cuerpo ideológico. Es así como el texto comienza con un monólogo que hace referencia a la amnesia de un país, el cual se está quedando sin una generación que realice el traspaso de la verdad entre quienes vivieron la dictadura y la sociedad actual. "Los viejos se están muriendo / Y nuevamente nos estamos quedando con las imágenes / Los recuerdos / Las letras. / Las canciones. / Los poemas" (Silva 2).

Perder el contacto con quienes vivieron el trauma plantea en sí mismo un problema, pues sin el relato directo lo único que sobrevive son imágenes que, sobreutilizadas, producen, contradictoriamente, un adelgazamiento del espesor de la tragedia. Por lo mismo, como plantea Nelly Richard, la saturación de programas y series de televisión abierta sobre la tiranía cívico-militar, para conmemorar los 30 y 40 años del golpe militar, ha resultado contradictoria pues

más que reparar la deuda de una omisión, sugirió un acuerdo entre el gobierno y los medios para despedir el pasado molesto en la clausura final de un ciclo histórico aliviado de cumplir treinta años, de rematar una época de restos y de restas (los cuerpos y los nombres que faltan; la información de *menos* que hace falta) en la hipermultiplicación periodística del *más y más*: en la sobreabundancia de *flashes* que, excitadamente, competían por ponerse al día en materia de olvidos (Richard 11-12; cursivas en el original).

En contraposición a esta sobreexplotación de la imagen, *La pequeña ficción política* recurre al recuerdo de hechos reales, gestando una textualidad que trae personas del pasado a nuestro presente, actualizando historias que han quedado atrás, difuminadas en el campo del olvido. A través de este recurso, otorga cuerpo a conflictos encubiertos durante la dictadura y luego silenciados en democracia, como una estrategia que busca cuestionar y reescribir la historia oficial, fabricada, principalmente, por una élite intelectual. El texto se rebela contra el blanqueamiento del golpe, poniendo en cuestión la imagen moral de figuras ícono del régimen militar. Por

medio de la utilización de cartas pretendidamente auténticas, incorpora documentos que dan cuenta de la relación íntima de los supuestos héroes, como una estrategia para desenmascarar el autoritarismo megalómano que guía sus actos.

(Carta de Jaime Guzmán a Pablo Longueira) Mi Hitler Criollo, Me encantó ver hoy la alegría en tus ojos por la visita del Papa. Es un día único en que este mensajero de la vida nos visita y siéntete orgullosos de poder ver a esta Santidad, tan orgulloso como me siento yo de tenerte algunos días a solas en mi casa de Las Condes. ¿Cuándo vendrás a visitarme? Te puedo preparar una rica carne cocida, tal como te gusta a ti y podemos aprovechar de repasar algo las enseñanzas de Escrivá (Silva 8).

Este recurso dota, por una parte, de hilaridad al relato y, por otra, restituye la memoria señalando a los responsables verídicos de crímenes de la dictadura y a los gobiernos democráticos como encubridores de asesinatos comprobados.

Teniente Dan: Lo crucial en este asunto es que Labbé no considera el castigo moral, ni el castigo histórico un castigo. Labbé cree que está por sobre esas cuestiones, como cree que está por sobre la justicia, y quizás lo esté, ... ese es el gran problema para el país: que los hombres como este y como Contreras quieran morir con las botas puestas, a pesar de sus crímenes; y que no exista de verdad un castigo o una forma que nos devuelva a los muertos y a los desaparecidos (Silva 15).

Constatamos así que la compañía Teatro del Ocaso, al igual que varias otras de la ciudad, intenta resolver en el espacio de la ficción lo que no se ha podido alcanzar en veinticinco años de democracia, usando el teatro como una plataforma para obtener, al menos, un espacio de denuncia y de justicia poética.

En *No podría vivir en un país socialista* (Álvarez 2014), la dictadura cívico-militar asoma de manera subtextual y problemática en el nuevo panorama político. El texto se presenta como un juego irónico al interior de una familia que se ha desarticulado producto del golpe, dejando a algunos de sus miembros en el país y a otros fuera, como resultado del exilio. La anécdota narra el intento de hacer (a)parecer un tiempo pasado en el presente, acercándose estéticamente a lo que fueron los años de la Unidad Popular, dada la visita de uno de los hermanos expatriados que viene a votar en las elecciones presidenciales de 2010. El correr de la trama va resquebrajando el simulacro, ya que en el Chile actual la Unidad Popular ha sido convertida en souvenir, gracias a la explotación nostálgica de su imagen. Mediante este recurso la pieza devela la ideología del poder que quiere reescribir la historia, a través de la estrategia de “[b]orrar el pasado como pasado ... incluso cuando el pasado se convierte también en mercancía, negándose así en tanto pasado al ofrecerse como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso, miseria” (Avelar 285).

El juego representacional se articula desde la ironía, proponiendo un engranaje metateatral en el que los personajes aluden a la democracia como teatro, vale decir como espectáculo, mientras ellos mismos intentan recrear a través de la música, la ropa y la decoración, la ficción de un Chile que ya no existe, en la recepción del hermano exiliado.

Iván: a vos no te parece suficiente con tener la casa convertida en la peña de los Parra, ahora más encima querés que nos pongamos a escribir palabritas, por favor. Voy al baño. Ojala (sic) no me encuentre con Víctor Jara meando (Álvarez 11).

A pesar de utilizar el humor como recurso, esta dramaturgia no busca la liviandad, sino reflexionar sobre nuestra democracia. No tiene, tampoco, la intención de rememorar el pasado desde la nostalgia, sino problematizar en torno a lo que significaron los años del gobierno de Allende. Para tal efecto se lo refiere a través de Chicho, un perro de la familia muerto recientemente y muy querido por Fernando. Utilizando como excusa el alcance de nombre entre el perro y el apodo de Salvador Allende, se permiten apuntar nuevamente al deceso del expresidente, caso emblemático de los asesinatos nunca resueltos de la dictadura.

Iván: Pero ¿qué fue lo que pasó? ¿Se murió o lo mataron?

Hilda: ¡Lo mataron!

Carmen: ¡Se murió! ...

Hilda: Sí, pero nadie quiere decir qué fue lo que realmente pasó. Sólo sabemos que murió con un hoyito en la frente (Álvarez 12).

A través del fallecimiento como metáfora, no solo se alude a la oscuridad que rodea la defunción del presidente Allende, sino que también se problematiza sobre el fin de una forma de gobierno: el socialismo. La obra propone una mirada crítica al nuevo Chile, que se ha rearticulado a través de la cultura del consumo, al entender la libertad económica como un objetivo superior, más importante que la justicia social o los vínculos afectivos.

Técnico de sonido: yo no podría vivir en un país socialista, incluso las personas más pobres de nuestro país no podrían. Nacimos deseando el lujo. Y el lujo disfrazado como una necesidad básica que adquirimos. Crecimos en un sistema donde convive la izquierda whisky y la derecha popular al mismo tiempo. O sea ¿de qué estamos hablando? (Álvarez 15).

Se deduce con ello cómo las nuevas generaciones han cambiado y ya no poseen una filiación con formas de entender el Estado como garante de los derechos de todos los ciudadanos. Por el contrario, los actuales gobiernos neoliberales han hecho bien su trabajo, generando seres individualistas, cuya realización personal está determinada por el consumismo y el éxito adquisitivo.

En el último texto abordado, *Mujeres quebradas, las cenizas de la piel* (Ruiz Vicencio 2015), observamos la puesta en presente de hechos genocidas del siglo XX, por medio de la historia de tres mujeres y sus respectivos hijos. La inicial alude al holocausto judío en los campos de exterminio nazi, a través de la biografía de Esther y su hija. La segunda aborda el bombardeo de Hiroshima, a través de la historia de Fujiko y su niña de siete años. La tercera nos cuenta una parte de la vida de Lila, detenida y asesinada junto a su hijo de seis años durante la dictadura militar chilena, en una casa de tortura de Tocopilla.

Lo primero que llama la atención de este montaje es la decisión evidente de su autor-director, Franko Ruiz Vicencio, de emparentar la dictadura con otros genocidios. Por medio de este recurso, deja fuera de discusión las miradas conciliadoras sobre el hecho, que intentan

interpretarlo como un pronunciamiento militar necesario para salir del caos político-social de la Unidad Popular. Desde una postura ideológicamente clara, la obra propone que el gobierno militar merece el mismo repudio que cualquier régimen que infringe los derechos humanos de los ciudadanos, a través de crímenes perpetrados desde el poder del Estado.

Jana: Para nosotras fue en Marzo de 1943.

Sadako: Para nosotras fue en Agosto de 1945.

Rodrigo: Para nosotros fue septiembre de 1973.

Sadako: Primero fueron los hijos...

Jana: Y después nosotras... Llevamos mucho tiempo esperando (Ruiz Vicencio 9).

Más allá de la temática del montaje, es interesante observar la elección del director de contar la historia a través de la anatomía de las actrices, por sobre la utilización del recurso dialógico. La pieza, que se basa en una indagación sobre patrones corporales propuestos por Alexander Lowen, se enraíza en el lugar del dolor humano, el cuerpo, asociando la transgresión de estas mujeres y sus hijos a transgresiones físicas. Se reconstituyen así, frente a los ojos del espectador, los cuerpos afectados de los personajes, a través de los cuales se pone en presencia, en un acto de memoria perceptiva, las atrocidades y contradicciones de cada uno de estos regímenes.

(Las madres se sienten solas, abandonadas. Mueven la escenografía y las ordenan en forma diagonal. Mientras tanto sus hijos(as) se suben sobre ellas. ... lo cual se transforma en el peso que arrastran constantemente, es el peso de la culpa, el peso de la conciencia, el peso del abandono) ... (Aparece un niño real en escena. Es el símbolo de los niños perdidos de la historia y de muchos otros que ya no están. El escenario se cubre de burbujas que caen desde el cielo) (Ruiz Vicencio 6, 10; cursivas en el original).

Es significativo comprobar cómo la obra, creada veinticinco años después de la recuperación democrática, decide utilizar pocas palabras y muchos gestos para abordar la tragedia. La decisión autoral pareciera proponer que, tras todos estos años de transición, la lengua se hubiera desgastado y fuese necesario volver al cuerpo, como quien vuelve al escenario original de la ruptura. Mirar lo que se ha olvidado, revisar los genocidios para buscar la verdad, ya que la historia oficial tiene versiones tan distintas que "[e]l asesino de unos, es el héroe de otros... Alguien dijo que el olvido está lleno de memoria. TODAS: El olvido está lleno de memoria" (Ruiz Vicencio 7). Justamente la memoria es lo que todas estas piezas intentan recuperar.

Conclusiones

Si bien el contexto cultural generado por el retorno a la democracia incentivó la revitalización del arte teatral en sus diferentes áreas, permitiendo actualizar las discusiones disciplinares e ingresar a Chile nuevas formas de hacer y estudiar las teorías teatrales, el desarrollo de las dramaturgias del último siglo en Valparaíso debe entenderse también como una respuesta a una contingencia política-social en constante flujo. El siglo XXI trajo consigo el renacer de movimientos sociales

que han salido a la calle para defender derechos perdidos o recientemente reivindicados como el acceso a la educación, a la previsión social, a una salud digna, a la diversidad sexual, entre otros temas que se hacen presentes en la agenda política chilena y que han repercutido de manera casi inmediata en el arte.

Las nuevas generaciones de teatristas porteños escriben desde su tiempo, evidenciando la frustración que sienten por la forma que tomó la consolidación democrática. Como estrategia expresiva de resistencia, proponen textos que indagan sobre la historia e intentan dar cuenta del fraude que significó pasar de una dictadura a una democracia neoliberal, destruyendo con ello las expectativas de reconstrucción de una sociedad de corte más igualitario que sostenía un sector de la población. Al no haberse subsanado las contradicciones sociales a través del ejercicio de los gobiernos democráticos, el problema de un país desigual, que incrementa las distancias con la aplicación del sistema de libre mercado, sigue siendo un tema recurrente, más allá de su encarnación poética.

Las piezas vuelven específicamente sobre conflictos irresueltos y se oponen al borramiento del pasado. Las violaciones de los derechos humanos y la impunidad en la que aún hoy viven muchos asesinatos aparecen como una de las heridas abiertas de nuestra sociedad que impide cualquier ilusión de reconciliación social. Dichos tópicos se insertan en una selección de discursos que se encarnan en variados personajes, haciendo referencia a hitos de nuestra historia política, portadores de doxa, ideologías y valores que conflictúan en los dos aspectos desarrollados: desigualdad y olvido.

Si bien “vivir en democracia sigue siendo preferible a la sumisión de un estado totalitario, una dictadura militar o un régimen feudal oscurantista” (Todorov 187), es innegable que la democracia no ha cumplido las expectativas de la civilidad. Estos autores, inscritos en una eterna pseudodemocracia, generadora de toda clase de desencantos, evidencian su crítica a través de textos contemporáneos que, a diferencia del aislamiento de décadas pasadas, utilizan nuevos recursos, pues son “partícipes de una creciente globalización y mercantilización de las estructuras económicas y sociales, poseedora de un amplio conocimiento de las tendencias teatrales contemporáneas” (Hurtado 8). Las obras incorporan la experimentación de manera radical, no solo en el lenguaje textual sino en la representación, quebrando con los dispositivos hegemónicos que dominaron por décadas las formas de escribir y poner en escena el teatro. Son dramaturgias que se forjan a partir del descontento del sistema económico implementado en dictadura, que domina el actuar y evidencia la falta de justicia e igualdad. Consecuentemente, exponen los horrores de la tiranía desde una mirada contemporánea, en que la música, las imágenes, el cine y la tecnología son elementos centrales de muchas dramaturgias, y “en vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la *posición* de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un *sentido*, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto” (Lehmann 260; cursivas en el original). Los autores no se sienten limitados por géneros, permitiéndose experimentar con mezclas entre lo trágico y lo cómico, lo melodramático y el cómic, entre otros estilos. Vale decir, acuden a la utilización de un sinnúmero de recursos, en pos de un trabajo comprometido con la búsqueda de innovaciones formales, características que los alejan del drama realista. Estas dramaturgias se inscriben, principalmente, dentro de lo que Barría define como obras que “tematizan situaciones políticas, pero no las presentan políticamente” (5). Vale decir, son espectáculos que

construyen una trama a partir de datos o situaciones históricas, y exponen el horror o la sorpresa ... pero todo acaba en la identificación catártica ... y no buscan comprensión en un sentido crítico, sino reponer en la memoria un contenido traumático" (Barría 5).

Constituirían, entonces, un corpus de piezas "de temas políticos, que refieren más a la dimensión de *la política*" (Barría 6) entendida como la crítica a prácticas particulares del poder y la administración del Estado y no "a un *teatro político* que interroga la dimensión de *lo político*" (Barría 6) que, como plantea Mouffe, aludiría de manera esencial a "la dimensión de antagonismo ... constitutiva de las sociedades humanas" (Mouffe 16).

Las obras porteñas analizadas estarían vinculadas, entonces, con temas políticos contingentes, al hablar de la desigualdad del Chile democrático y de las políticas del olvido implementadas por los gobiernos electos, pero no pondrían en cuestión al propio poder imperante, a través de un análisis sustancial de sus mecanismos de control, funcionamiento y reproducción. En este sentido se emparentan con el resto de la dramaturgia nacional, que en el campo cultural de nuestro país corresponde principalmente a dramaturgia santiaguina, formando parte de las actuales tendencias escénicas nacionales.

Por último, si nos aventuramos un poco más, podríamos decir que estas creaciones denuncian la inequidad y recuerdan lo sucedido recurriendo a la preservación de la memoria, como acto performático que elabora constantemente el pasado para entender el presente, dado que "la memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica y política" (Sarlo 39) en el caso de las actuales democracias latinoamericanas, pero no reflexionan sobre lo esencial del mecanismo de dominio para, observando cómo funciona, tratar de desarmar el dispositivo del poder.

Obras citadas

- Alcaide, Cristina. *La rebelión de nadie. El solo de un chinchinero*. Valparaíso: Editorial punto & coma, 2015. Recurso electrónico. 3 de marzo de 2016.
- Álvarez, Daniel. "No podría vivir en un país socialista". *Revista Artescena* 1 (2016): 1-21. Recurso electrónico.
- Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona: Ediciones Paidós, 1997. Impreso.
- Aristóteles. *Política*. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1968. Impreso.
- Avelar, Idelver. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Badiou, Alain. *Éloge de la politique*. France: Ed. Flammarion, 2017. Impreso.
- Barría, Mauricio. "Desmantelar aparatos con otros aparatos: Mateluna de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica". *Revista Artescena* 5 (2018): 1-19. Recurso electrónico.
- Bengoia, José, Francisca Márquez y Susana Aravena. *La desigualdad. Testimonios de la sociedad chilena en la última década del siglo XX*. Santiago de Chile: Colección Estudios Sociales, Ediciones SUR, 2000. Impreso.
- Cáez-Lorca, Sebastián. *Sucedáneo*. En *XIV y XV Muestra de Dramaturgia Nacional*. Santiago: publicaciones cultura, 2012. Impreso.

- Cornago, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada editores, 2015. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993. Impreso.
- Duarte, Stefany. *Salvador no salvó a nadie*. [2014]
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: Ediciones siglo XXI, 2012. Impreso.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Antología de teatro chileno contemporáneo*. La Habana: Casa de la Américas, 2008. Impreso.
- Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013. Impreso.
- Llanos, Danilo. "Todo es cancha". *Revista Artescena 2* (2016): 1-41. Recurso electrónico.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 1996. Impreso.
- Richard, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014. Impreso.
- Rozitchner, León. *El terror y la gracia*. Buenos aires: Grupo Editorial Norma, 2003. Impreso.
- Ruiz Vicencio, Franko. *Mujeres quebradas*. [2015].
- Saavedra, María Lorena. *Teatralidad y performatividad en los juegos ejecutados en la puesta en escena de Rodeo's de la compañía La Turba*. Tesis de magíster. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2013.
- Sánchez, José Antonio. "Dramaturgia en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia*. Ed. Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Ampara Écija. España: CENDEAC, 2011. 19-37. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Historia y memoria. ¿Cómo hablar de los años setenta?". *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Publicaciones Universidad Arcis. 2004. 33-50. Impreso.
- Sentis Herrmann, Verónica. "Formación actoral en Valparaíso. Cuando la educación teatral universitaria es regulada por el Mercado". *Argus-a Artes & Humanidades* Vol. VII, no. 23 (2017): 1-17. Recurso electrónico.
- Silva, Eduardo. "La pequeña ficción política". *Revista Artescena 4* (2017): 1-27. Recurso electrónico.
- Todorov, Tzvetan. *Los enemigos íntimos de la democracia*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2012. Impreso.
- Valenzuela, Cristóbal. *Golpe segunda parte y ¿final?* Valparaíso: Editorial punto & coma, 2015. Impreso.
- Zizek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2008. Impreso.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2018
Fecha de aceptación: 24 de enero de 2019

Audiovisión escénica y recepción. Algunas reflexiones sobre la relación espectáculo-espectador en *ESTATUS IMAGINARIO* o *la dimensión del engaño*¹

Audio-Vision and Reception at Scene. Some Reflections on the Relation Spectacle-Spectator at *ESTATUS IMAGINARIO* o *la Dimensión del Engaño*

José Miguel Candela

Universidad de Chile, Santiago, Chile

candelajm@u.uchile.cl

Resumen

El presente escrito aborda el fenómeno de la recepción por parte del público de la obra de danza contemporánea *ESTATUS IMAGINARIO* o *la dimensión del engaño* de la agrupación chilena SiniestraDanza, obra construida con base en el concepto de "audiovisión" (Chion 1993). Se acudió, para el análisis, a la idea de "relativismo parcial" de la relación espectáculo-espectador (De Marinis 2005), de manera de confrontar los procesos creativos del objeto artístico, y los relacionados con la percepción de este. En consecuencia, dos análisis fueron considerados: el del cuaderno de visitas de la temporada estreno de la obra, y el de una encuesta abierta que buscó rescatar aspectos relevantes de la obra para el público asistente a esta temporada.

Palabras clave:

Audiovisión – danza – recepción – transdisciplinariedad.

Abstract

This article deals with the phenomenon of audience reception of the contemporary dance work *ESTATUS IMAGINARIO* o *la dimensión del engaño* (*IMAGINARY STATUS* or *the dimension of delusion*) by Chilean group SiniestraDanza, a work built on the basis of Chion's concept of "audio-vision" (1993). For this analysis, De Marinis' idea of "partial relativism" (2005) of the spectacle-spectator relationship was used in order to confront the creative processes of the artistic object and those related to its perception. Accordingly, two analysis were considered: the one of the visitors' book of the season premiere of the work, and the one of an open survey that sought to rescue relevant aspects for the audience attending this show.

Keywords:

Audio-vision – dance – reception – transdisciplinarity.

1 Una versión preliminar del presente escrito fue realizada en el marco del curso "Públicos y experiencias de la teatralidad", del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dictado por el profesor Patricio Rodríguez-Plaza. El autor agradece a Conicyt PFCHA/Doctorado Becas Chile/2017-21170068 por el financiamiento que lo hizo posible, como así también al Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

Introducción

El siguiente artículo presenta una propuesta de exploración del problema de la recepción de la danza contemporánea, teniendo como foco de estudio la obra *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*, estrenada el año 2016 por la agrupación chilena SinistraDanza en sala La Vitrina (Santiago, Chile). Esta fue una creación colectiva dirigida y musicalizada por quien suscribe, e interpretada por Georgia del Campo, Camila Soto, Celeste Tamara González y Pablo Zamorano; la iluminación y diseño integral fue responsabilidad de José Antonio Palma, el vestuario de Tatiana Pimentel, y la producción de Katherine Staig.

Esta propuesta se fundamenta en la hipótesis de que la recepción espectral en el convivio escénico (Dubatti 2007) adquiere en *ESTATUS IMAGINARIO* características particulares, como resultado de la complejidad transdisciplinar que esta obra presenta en su poiesis. Esta complejidad encontraría su fundamento en un territorio intermedial, el que gravitaría en los cruces de sus articulaciones sonoras y visuales (me refiero acá al concepto de “audiovisión” de Michel Chion), y también entre las regiones productiva y receptiva de la obra. Considerando este énfasis, revisaremos el problema específico de la relación espectáculo-espectador, tomando en cuenta la idea de “relativismo parcial” (De Marinis 2005). Para estos efectos, realizaremos una lectura interpretativa basada en los aspectos productivos de la obra (relacionados con el concepto de audiovisión ya citado), y en el análisis de dos reportes provenientes de su recepción: el cuaderno de visitas de la temporada estreno de la obra, y una encuesta abierta respondida por asistentes a esta temporada.

En primer término, me parece importante que nos detengamos en el concepto de “convivio escénico” desarrollado por Jorge Dubatti (2007), esto es, el encuentro de los espectadores y los actores (los bailarines) sin intermediación tecnológica, en el territorio sociocomunicacional convencional (o no) de la puesta en escena. Este encuentro resulta fundamental para la relación del público con la dimensión productiva artística, y, por lo tanto, para la recepción de la misma. En efecto, el convivio no es otra cosa que lo percibido por el espectador, donde se multiplican poiesis y expectación (de los que accionan lo escénico, de los espectadores, de sí mismo), dejándose afectar a una velocidad vertiginosa por todos estos componentes de manera sucesiva y/o concurrente. Una percepción de esta naturaleza, en palabras del teórico argentino, “vuelve más misteriosa, impenetrable y convocante la interioridad de cada espectador” (Dubatti 134-5).

Es decir, durante este convivio, existe por parte del espectador una percepción múltiple, en la que todo lo que sucede *in situ* se transforma en un dispositivo más en su interioridad receptiva. Lo que Dubatti no pareciera indicar es que en los actores (o en los bailarines) también se observa un lugar perceptual, que surge en el aquí y ahora de la experiencia escénica, y que influye en su producción. Confrontemos acá con lo que explica Erika Fischer-Lichte, cuando define el cuerpo en/de la escena como un bucle autorreferencial y autopoietico:

Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio (78).

Me parece interesante subrayar la confirmación de lo inaprensible del proceso espectral señalado por Dubatti. Justamente, lo que realiza el cuerpo escénico es percibido por el espectador y por lo tanto reacciona, y su reacción es nuevamente percibida por el primero, modificando su quehacer, y modificando la expectación de este, y así en adelante. De este modo:

El bucle de retroalimentación autopoiético oscila, como la percepción, entre las posiciones de sujeto y objeto, se desliza constantemente entre una y otra. «Sujeto» y «objeto» dejan de constituir una oposición, marcan meramente distintos estados o posiciones del perceptor y de lo percibido que pueden ser adoptados sucesiva o, en algunos casos, simultáneamente (Dubatti 343).

Resulta sugerente el uso del adjetivo autopoiético (concepto original de Humberto Maturana y Francisco Varela), pues es precisamente en el ejercicio fenomenológico del convivio escénico donde la fluctuación del bucle perceptual entre actor y espectador obtiene vida, nutriéndose de las perturbaciones que se generan dentro del bucle y de manera autónoma. Entonces, a la pregunta de Dubatti sobre qué es lo que observa el espectador, habría que agregar que esta condición de espectador la tiene también el cuerpo en escena, y viceversa. De esta forma, los tipos y lugares de recepción se suman y/o se suceden y/o se transforman de manera trepidante, tanto en actores y bailarines como en espectadores, durante el convivio escénico. Esta constante transformación pareciera localizar en un lugar utópico cualquier intento por aprehender las características basales de la recepción. Y a esta enmarañada pluralidad de posibilidades se suma la diversidad de audiencias. Con esta última consideración no me refiero a las más recurridas tipologías, como edad, sexo y nivel socioeconómico, sino más bien a una de tipo experiencial. Resulta pertinente acá citar a Marco De Marinis (2005) cuando habla de la inexistencia de una única experiencia perceptual, a lo que opone al menos tres tipos diferentes:

- 1) la experiencia-comprensión del artista de teatro, y en particular, del actor, fundada sobre una competencia activa, más o menos explícita;
- 2) la experiencia-comprensión del espectador común, fundada sobre una competencia pasiva y casi siempre implícita, intuitiva (dicho de otra manera, no-teórica, en términos teóricos);
- 3) la experiencia-comprensión del teatrólogo, fundada principalmente sobre una competencia pasiva pero fuertemente explícita (teórica) (131).

Es decir, existirían percepciones teóricas, intuitivas, y prácticas. Estas, sin embargo, podrían suceder de manera alternada o simultánea en una misma persona, y en una misma experiencia, considerando, por un lado, lo planteado por Fischer-Lichte, y, por otro, los dominios cambiantes y diversos que estos tipos de percepción convocan (tan diversos como lo es el público que asiste a un evento escénico). Por ejemplo, habría que agregar a esta tipología el lugar mixto del director/danzólogo². Este sería un lugar de tránsito entre la zona de experiencia propia del director y la

2 El término "danzología" se viene usando hace ya algún tiempo en el mundo de los estudios danzológicos, con mayor fuerza en Cuba. Todo parece indicar que el neologismo es usado por primera vez por Pedro Ángel González, en 1997, en un artículo publicado en la revista universitaria *Cúpulas*, y luego en su tesis de maestría "Estudios danzológicos: antecedentes, caracterización y perspectivas académicas" (Quiroga 2016).

del estudioso o especialista disciplinar. Tema interesante, sobre todo para quien suscribe, pues es este el lugar en donde se sitúa uno de los ejes principales desde los que escribo estas líneas. Lamentablemente esta discusión excede los objetivos de este texto.

Si bien la recepción y la producción ocurren en todos los muy diversos participantes de la experiencia escénica, lo percibido también responde a una mixtura de “objetos” (en términos hegelianos) involucrados. En la percepción de estos objetos, pareciera que lo fenomenológico supera la tipología disciplinar: ya no percibimos música o escenografía o cuerpo en movimiento como tal, sino una suerte de objeto intermedial, conformado por la añadidura de los disímiles elementos percibidos. Este objeto estaría, por supuesto, en constante transformación cualitativa y cuantitativa de sus componentes. ¿Estaremos en presencia entonces de un galimatías perceptual inabordable?

Quisiera complementar lo anterior con dos ideas. La primera, nuevamente de Fischer-Lichte, cuando se refiere a la conformación de una amalgama en el objeto percibido (materialidad escénica) y sujeto perceptor, es decir, se trataría de una presencia en el aquí y ahora, de características similares a las tangibles, la que estaría caracterizada por una clara sensación de fisicalidad en su contacto, provocando la afección del perceptor. En otras palabras, no solo el objeto intermedial cambiaría a través del tiempo producto del movimiento de sus componentes, sino que, además, modificaría, en este tránsito, al espectador de manera física. Por lo tanto, su percepción se vería modificada también por la movilidad del objeto que genera la percepción y la movilidad física concreta del que percibe. La segunda idea, de Anne Ubersfeld (1989), guarda relación con la multiplicidad en la construcción de significado en la acción escénica, producto de la simultaneidad de estímulos. Ubersfeld habla concretamente de un “apilamiento vertical de signos” (24). Al existir esta coexistencia signíca, las posibles lecturas y enlaces se multiplican. Se puede hacer una comparación de esta situación con lo que ocurre en la percepción de la polifonía vocal renacentista, la que ordena su verticalidad sonora a través de la técnica del contrapunto (del latín *punctus contra punctus*, es decir, nota contra nota), lo que permite una proliferación de sus focos de escucha. ¿Qué hacer entonces para poder abordar este contrapunto signíco que pareciera ocurrir con la recepción del cuerpo en escena en su accionar?

Ya hemos definido objeto intermedial como un lugar generador de un desplazamiento perceptual, un lugar relacional, en donde lo fundamental es la resultante de la relación entre percepciones, más que la percepción misma. A decir de Besson (2014), quien está citando a Méchoulán, lo intermedial se presentaría principalmente como un velado “nudo de relaciones”, lo que redundaría en su pertinencia como “objeto de estudio completo e independiente” (Besson 2). De acuerdo con esto último, resultaría oportuno enfocarse en ese nudo que el cuerpo escénico contiene, o al menos en la relación sonora y visual que le es inmanente. Esta inmanencia se debe, por una parte, a que la sola presencia del cuerpo genera una visualidad escénica, y por otra, a que el silencio deviene en utopía. Citando a John Cage, “el espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír” (8). En otras palabras, siempre existirá un territorio sonoro asociado a la presencia del cuerpo en escena. Por lo tanto, podemos afirmar que este nudo relacional entre visión y audición sería condicionante del funcionamiento y, por ende, de la recepción durante el convivio escénico. Es entonces pertinente revisar el concepto de “audiovisión” de Michel Chion (1993):

...las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen solo a la vista. En su espectador —su «audio-espectador»— suscitan una actitud perceptiva específica que, ... proponemos llamar la audiovisión. Una actividad que, curiosamente, nunca se ha considerado en su novedad: sigue diciéndose «ver» una película o una emisión, ignorando la modificación introducida por la banda sonora. O bien se considera suficiente un esquema aditivo. Asistir a un espectáculo audiovisual vendría a ser en definitiva ver las imágenes más oír los sonidos, permaneciendo dócilmente cada percepción en su lugar. ... [E]n realidad, en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; no se «oye» lo mismo cuando se ve (*La audiovisión* 10).

Me permito esta larga cita, pues este concepto es el fundamento de la obra *ESTATUS IMAGINARIO*. Por este motivo, es también en este lugar donde he localizado el punto de abordaje hacia la construcción de un entendimiento en torno al fenómeno de la recepción que sucede en esta obra. Para realizar esta observación de la relación espectáculo-espectador, he considerado la idea de “relativismo parcial” de Marco de Marinis. Este concepto, explicado de manera sucinta, representa una mediación entre espectáculo y espectador, la que se encauzaría (diferenciándose del “relativismo integral”) hacia los “aspectos cognitivos de la recepción espectral” (93) y la relación de estos con los aspectos emotivos. Lo anterior, necesariamente contextualizado por una serie de variables tanto sociales como sígnicas (género escénico, convenciones, etc.).

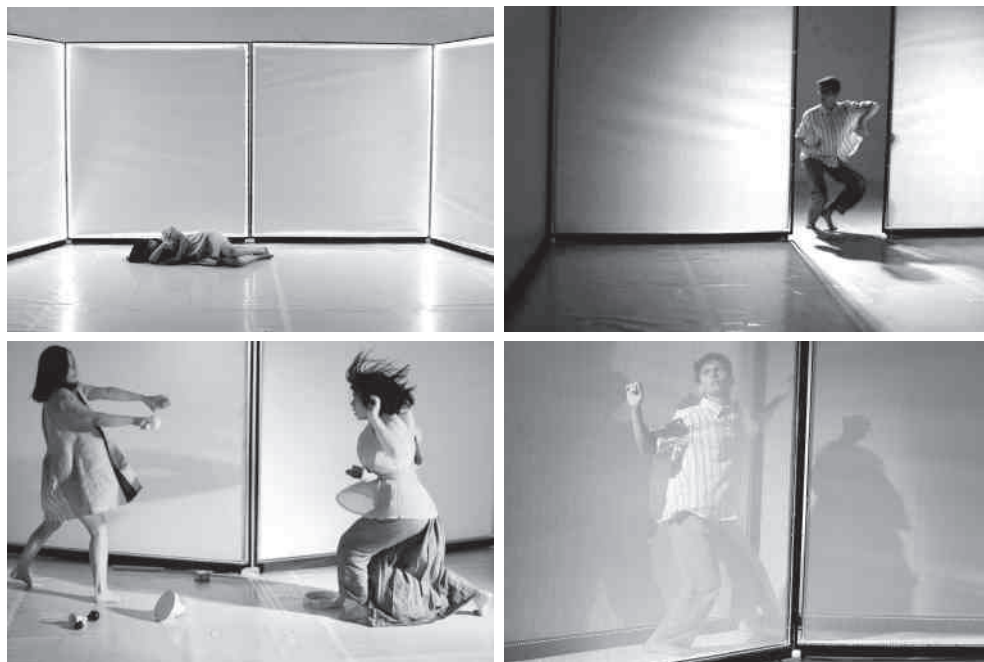
Considerando esto, a continuación identificaremos los aspectos que son posibles de observar en la producción de *ESTATUS IMAGINARIO*, a través de una revisión que contemple el concepto de audiovisión y los planteamientos de De Marinis. Para, finalmente, a través del análisis de entradas provenientes de los propios espectadores a la temporada estreno de esta obra (cuaderno de visitas, encuesta abierta), relacionar los elementos identificados en el análisis de su producción con los concernientes a su recepción, haciendo especial énfasis en “no otorgar carácter absoluto a esta diferencia entre espectáculo-espectador” (De Marinis 93).

La dimensión audiovisual en la concepción de la obra

ESTATUS IMAGINARIO o *la dimensión del engaño* nace a partir de una inquietud por explorar las diversas proyecciones dimensionales entre cuerpo moviente y música. El “estatus imaginario” al que el título hace referencia sería esa zona donde estas dimensiones se confunden en una infinitud de reciprocidades que acontecen entre ellas. Con este fin, se buscó organizar, durante el proceso creativo que se extendió por siete meses³, una exploración dialógica transdisciplinar entre danza y música, provocando así un campo de investigación en torno a los oficios (y por ende al lenguaje) que estos convocan, siempre desde la perspectiva intermedial de la audiovisión.

La temporada estreno de *ESTATUS IMAGINARIO* en sala La Vitrina ocurrió entre los días 22 de septiembre y 9 de octubre de 2016 (doce funciones en total). Su formato de presentación

3 La creación de la obra fue posible gracias al financiamiento del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, ámbito regional de financiamiento, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Convocatoria 2016.



Ejemplos de uso de los bastidores en distintos momentos de la obra *ESTATUS IMAGINARIO* o *la dimensión del engaño*. Fotografías: Fabián Cambero.

se enmarca en el modelo convencional de “teatro a la italiana”⁴. Entre sus insumos técnico-escénicos, vale la pena destacar el uso de dos bastidores dobles autosustentables, en perfil metálico y con ruedas para la ubicación en diferentes posiciones del escenario durante la función. Estos bastidores cuentan con iluminación led en todo su contorno interior, la que es alimentada con baterías alojadas en su parte inferior y controladas por los propios bailarines a través de interruptores. Los bastidores están cubiertos en su interior por telas transparentes que cumplen la función de traslucir imágenes en ciertos momentos gracias a un trabajo de iluminación cenital o contraluz, o funcionar como telón de proyección en otros momentos. Me referiré más adelante a la relevancia de su uso durante la obra.

El resto de los elementos escenográficos son diversos objetos de utilería (la mayoría sonoros), todos en colores blanco-negro y siguiendo una idea general de visualidad en torno al minimalismo y neutralidad en el espacio escénico. La disposición espacio-sonora es de tipo cuadrifónica, localizando cuatro parlantes en las cuatro esquinas de la sala. Esta disposición permite, entre otras cosas, que en muchos momentos de la obra los cuatro parlantes emitan respectivamente cuatro informaciones sonoras diferentes.

Participan cuatro bailarines en escena. No hay un eje narrativo lineal ni tampoco personajes. Sin embargo, existe un tránsito constante entre dos situaciones: la presentación del bailarín,

4 El teatro a la italiana responde al modelo más común de las salas de teatro, en el que se dispone un escenario separado del lugar donde se encuentran los espectadores. De esta manera, las obras se presentan ante el público con un solo frente (a diferencia de, por ejemplo, los escenarios circulares, o los de tipo “corbata”).

y una especie de representación de la presentación del bailarín. A este respecto, es pertinente citar nuevamente a Erika Fischer-Lichte:

Cuanto más frecuentemente pasa la percepción del orden de la presencia al orden de la representación, es decir, de procesos de percepción y de generación de significado «azarosos» a procesos predecibles, mayor es el grado de imprevisibilidad general y más intensamente se centra la atención del sujeto receptor en el proceso de percepción en sí. Se hace cada vez más consciente de que los significados no le son transmitidos, sino que es él quien los genera y que, por lo tanto, podría haber generado otros significados muy distintos (299).

En este caso, la estrategia de fluctuación entre estados de presentación y representación del cuerpo en escena, permitió que la obra pudiera enfatizar el proceso perceptivo de la recepción, pues esta fluctuación genera, creciente e inevitablemente, una incertidumbre en el público respecto al lugar de emisión del bailarín. Por ejemplo, ¿son los bailarines —ellos mismos— quienes interpelan al público como sucede en el último número? ¿O es la representación del pensamiento de uno de ellos lo que logra esto, como sucede en el número “Diálogo mental”? ¿O es la evidencia de la tergiversación del relato, como sucede en el número “Entrevista”? Esta incertidumbre ayuda a localizar la generación de significado en un lugar de tránsito entre espectáculo y espectador. Todo esto guarda coherencia con el enfoque intermedial que la obra tiene.

En cuanto a su estructura, esta es conformada por quince números, los que son presentados sin seguir una relación argumental, acercándose así a la idea convencional de teatro de variedades o *variety show*. Estos son interpretados por ninguno, uno, dos o cuatro bailarines en escena. Lo único que les da coherencia a estas partes como conjunto, es que cada número aborda un aspecto particular relacionado al tema de la audiovisión. Para un mejor entendimiento de esto último, se hace necesaria una breve descripción de cada uno de estos aspectos y el abordaje que la obra realiza de estos, para luego revisar cómo estos mecanismos inciden en la recepción. No me detendré, para no abultar esta revisión, en la descripción detallada de los movimientos de los bastidores. Solo comentaré que estos, conforme la obra va avanzando, van estrechando cada vez más el espacio escénico, localizándose prácticamente encima del público en los últimos números. Con esto se busca fragilizar de manera progresiva lo que se conoce convencionalmente como “la magia de la escena”, develando de manera paulatina a la audiencia como formante de lo escénico y como generadora de significado. De este modo, también la sala en su totalidad queda al descubierto en su calidad de contenedora de la experiencia escénica. Todo lo anterior resuena fuertemente con el pensar de De Marinis cuando afirma que:

La concepción de la relación teatral, es decir, de vínculo entre espectáculo-espectador como una relación de comunicación, mejor dicho, como una interacción significante en la que los valores cognitivos intelectuales (los significados, si se quiere) y los valores afectivos, no son impuestos de una manera unilateral por un polo (el espectáculo, el actor) al otro polo (el espectador), sino que son producidos, de alguna manera, en conjunto por ambos ... En esta concepción pragmática de la realización teatral, el rol del espectador se revela siempre como decisivo, siendo éste, en suma, el único y verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas a la representación (106).

Revisemos entonces los aspectos relacionados con la idea de audiovisión, que, a su vez, corresponden a aquellos que fueron orientadores durante la creación de la obra, intentado además observar cómo estos aspectos afectan en su percepción. En lo concreto, examinaremos *ESTATUS IMAGINARIO* a través de cuatro perspectivas transversales: 1) transensorialidad, 2) valor añadido, 3) síncretis, y 4) espacialidad. Cabe aclarar que los nombres que a continuación se usarán para indicar los números que conforman la obra son solo referenciales, correspondiendo a los títulos empleados en el período de creación (no conocidos por el público).

Transensorialidad

Según Chion (1993), los sentidos de la vista y del oído solo sirven de canales perceptuales por los cuales la información llega al audioespectador, adquiriendo sus características visuales y/o sonoras a nivel cerebral. Esto permite que emerja lo que Chion denomina “visuales del oído” (107) y “auditivos de la vista” (107), fenómenos que bien podrían entenderse como sinestésicos. Ejemplo de este mecanismo es el número “Danza Acusmática”. Se trata del primer momento de la obra, que es completamente acusmático⁵. Con la sala a oscuras, se escucha la grabación de pasos de los cuatro cuerpos moviéndose. La información sonora es distinta en los cuatro parlantes que rodean la sala. De a poco, en un cruce sonoro lento y sutil, la información de los parlantes se va disolviendo para dejar escuchar el sonido de los pasos de los cuatro bailarines *in situ*. A los pasos se van sumando sonidos de respiraciones, exhalaciones, etc. En este número, pese a que no existe información visual en escena, la naturaleza habitual de los sonidos usados invita a crear un imaginario visual coherente con lo sonoro. Este entorno acusmático entrega al audioespectador información coreográfica detallada a través del sonido del cuerpo moviéndose. Resulta claro acá que, al ser entregada solo información auditiva, el gesto coreográfico significativo emerge en la mente del espectador, pues es este el que completa la información auditiva con su imaginería visual (posibles gestos corporales, desplazamientos, etc.). Sucede entonces la sinestesia o, en otras palabras, surge una visualidad desde la escucha.

También observamos el uso de este recurso en los números “Dúo 1” (cuarto en la obra) y “Dúo 2” (séptimo en la obra). En “Dúo 1” se trabaja con la idea de animar sonoramente dos instrumentos musicales (unas maracas y una trutruca circular) por dos de los bailarines, que se sientan uno frente al otro en el centro de la sala. La animación primero es con la voz, imitando de manera libre los sonidos de estos instrumentos, luego permutando las animaciones iniciales, posteriormente interpretando estos instrumentos, para finalmente ampliar el gesto de animación sonora al movimiento del propio cuerpo, dejando los objetos fuera del espacio escénico. Las ideas trabajadas acá son las de expansión corporal del sonido y expansión sonora del cuerpo, y representan una interpretación particular de los conceptos de Chion de visuales del oído y auditivos de la vista. Estos son aplicados, respectivamente, cuando presenciamos

5 La idea de “sonido acusmático” proviene del griego “akousmatikos”, y se relaciona etimológicamente con el resultado de la acción de oír. La historia del uso del término se remite a Pitágoras, quien evitaba que lo miraran mientras enseñaba, ocultándose tras cortinas. Así, buscaba que fuesen solo las palabras (y no sus gestos corporales) las encargadas de llevar su conocimiento. A mediados del siglo XX, el término se vuelve a usar, esta vez para referirse a la música electrónica que no tiene estimulación visual alguna.



Imagen del número "Dúo 1" de *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*. Fotografía: Fabián Cambero.

el momento en que los bailarines realizan las imitaciones-permutaciones sonoras (y visuales) de los instrumentos, y cuando los intérpretes traducen y amplifican visualmente las características sonoras de estos.

La expansión visual del sonido, es decir, la aplicación particular de los auditivos de la vista, es recurrida nuevamente por la obra en "Dúo 2", donde los mismos dos intérpretes de "Dúo 1", en silencio y sentados uno frente al otro a un costado del escenario, intentan armar una torre de objetos (entre los que se encuentran los instrumentos musicales usados en "Dúo 1"). Existe acá un diálogo sutil con los espectadores, pues cuando estos emiten cualquier tipo de ruido son inmediatamente evidenciados por los bailarines por medio de una mirada recriminatoria. Una vez erigida la torre de objetos, los bailarines se ponen de pie y comienzan a moverse de manera silenciosa, pero muy rápida y energética. La escena termina con un apagón, en el que escuchamos el estruendo de la caída de la torre de objetos. Este evento acusmático final corresponde a un desfase sonoro del derrumbe que, justo antes, había sido representado por los cuerpos con sus movimientos, constituyendo un ejemplo de lo que Chion denomina "sín-cresis evitada", concepto que desarrollaremos más adelante. En "Dúo 2", la generación de significado ocurre primeramente por la imposición del silencio, autoexigido en los intérpretes por su concentración real en el armado acrobático de la inestable torre de objetos, pero también exigido al público a través de las miradas recriminatorias que reciben ante cualquier ruido durante el armado, invitándolos así a ser cómplices de la difícil tarea. Esta tensión culmina con el rápido movimiento final de los intérpretes, en que el espectador puede escuchar el desarme estrepitoso de la torre sin mediar sonido alguno. Esta percepción de desarme es confirmada con el derrumbe acusmático final.

En todos estos casos, como hemos podido revisar, una experiencia espectral de características sinestésicas emana prioritariamente desde lo audiovisual (transensorial), a través de los mecanismos expansivos descritos.

Valor añadido

Este concepto representa el fundamento más consistente de la teoría de Chion, encontrándose en la esencia misma de su definición de audiovisual:

Designa el tipo de percepción propia del cine y la televisión, pero a menudo vivido *in situ*, en el que la imagen es el foco consciente de la atención, pero donde el sonido trae en todo momento una variedad de efectos, sensaciones, de significados que a menudo, por un fenómeno de proyección conocido como *valor añadido*, se cargan a la imagen y parecen surgir naturalmente de la misma. También se puede hablar de audio-visión —es decir, la influencia de la visión por la escucha— en la realidad cotidiana (Chion 7, trad. propia; el énfasis es mío)⁶.

Esta proyección sonora hacia lo visual puede ocurrir desde una sonoridad abstracta o concreta, esto es, desde un significado sonoro abierto o acotado. Dentro de los abiertos, la música sin texto concurre en toda su diversidad sónica. Dentro de los acotados, el más importante, por la naturaleza vococentrista y verbocentrista de nuestra cultura, es el texto. Este puede aparecer sonoramente o de manera escrita. Esta última modalidad produce una versión particular de los auditivos de la vista, pues el texto leído genera una sonoridad interna, una vocalidad mental del que lo lee. En síntesis, el valor añadido (por el texto, por la música) provoca en el audiospectador un diálogo con lo visual que crea significado, un diálogo en el que entran en juego las diversas empatías y anempatías (es decir, las corroboraciones y contradicciones) de sus características visuales y sonoras.

Hay que señalar acá que este fenómeno ocurre en todos los números de la obra (y de cualquier puesta en escena), sin embargo, hay momentos en que ocupa un lugar preferencial. Es el caso de “Relatos de danza (polifonía)” (segundo número de la obra), donde, de forma correlativa, cada uno de los bailarines enciende un teléfono celular, de manera que la pantalla ilumine su rostro. Así, estáticamente, comienza cada uno de ellos un relato diferente sobre potenciales movimientos corporales. Estos relatos, que suceden simultáneamente, se diferencian entre sí por expresarse en distintos tiempos verbales, en distintas espacialidades, y por hacer énfasis en distintos matices del movimiento descrito. Si bien los textos de los bailarines se van entendiendo a medida que van sucediendo, este entendimiento se va desplazando hacia un lugar sonoro más abstracto producto de la superposición polifónica de los relatos. Nuevamente vemos la presencia de los visuales del oído, pero esta vez provocados por el valor añadido del texto a esta visualidad emergente, un valor que genera en la mente de los audiospectadores

6 Texto original: “Désigne le type de perception propre au cinéma et à la télévision, mais souvent aussi vécu *in situ*, dans lequel l’image est le foyer conscient de l’attention, mais où le son apporte à tout moment une série d’effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection dit valeur ajoutée sont portés au compte de l’image et semblent se dégager naturellement de celle-ci. On peut également parler d’audio-vision —c’est-à-dire d’influence de la vision par l’écoute— dans la réalité quotidienne”.



Imagen del número “Relatos de danza (polifonía)” de *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*. Fotografía: Fabián Cambero.

una coreografía imaginada, un cuarteto de múltiples temporalidades y espacialidades. Esta imaginación sucede en dos tiempos: uno de comprensión del texto (y de imaginación empática con este), y otro de incomprensión del texto (producto de su abstracción por los cuatro textos superpuestos), en el que se potencia una diversificación en la emergencia de significado.

Algo parecido ocurre en “Discusión especulativa” (decimotercer número de la obra). Aquí, una de las bailarinas improvisa en escena sin acompañamiento musical alguno. Los bastidores se encuentran prácticamente encima de las graderías, dejando solo un pasillo transversal para la improvisación, diluyendo así la distancia con el público y, con esto, el límite territorial entre espectáculo y espectador. Además, la sala se encuentra totalmente iluminada, desnudándose como tal, como ella misma. Mientras todo esto sucede, los otros tres intérpretes, situados entre medio del público y con micrófono en mano, van dando diversas y sucesivas explicaciones a la audiencia sobre qué está representando la bailarina con sus movimientos. Estas explicaciones van desde el lugar de la lógica disciplinar, pasando por lo anecdótico, hasta llegar a lo absurdo, y en todas ellas la bailarina sigue moviéndose, indiferente a estos comentarios. Se alude con este formato al juego televisivo “¿Quién dice la verdad?”⁷. La relación con la audiovisión es evidente: el valor añadido por el texto, enunciado por los bailarines a través de sus explicaciones, genera tal pregnancia (me permito el uso sinestésico del término) en su recepción, que puede transformar un mismo elemento escénico —el movimiento indiferente de la bailarina en escena— en prácticamente cualquier significante.

7 “¿Quién dice la verdad?” era una sección del programa televisivo *Sábado Gigante*, en el que el animador principal, Don Francisco, jugaba a inventar usos para ciertos objetos de apariencia no habitual o popular.



Imagen del número “Escultural (imágenes del cine)” de *ESTATUS IMAGINARIO* o *la dimensión del engaño*. Fotografía: Fabián Cambero.

Por otra parte, en “Escultural (imágenes del cine)” (quinto número de la obra, interpretado por los cuatro bailarines), encontramos un uso diferente de este concepto, el del valor añadido por la música. La escena presenta la sucesión de una serie de corporalidades provenientes de imágenes icónicas de la historia del cine, desde y hacia las que se transita de manera improvisada, y a una velocidad creciente. La música aporta un ritmo, una velocidad y además da unidad a la improvisación, sin empatizar con ninguno de los gestos, ni corporalidades, ni ritmos, ni secciones del número. En esta ocasión se añade valor con la música desde su anempatía con lo escénico. Respecto precisamente al tema que nos compete, es decir, a la emergencia de un significado espectacular, Chion aclara que la música anempática

... muestra ... una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático (con una «a» privativa), se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla (15-6).

Otro ejemplo de valor añadido por la música ocurre en “Vivaldi Axé”. En este número (noveno de la obra), los cuatro bailarines se ponen en escena unos audífonos, y hacen el gesto de encender sus aparatos de audio —los mismos celulares usados en el número “Relatos de danza



Imagen del número "Vivaldi Axé" de *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*. Fotografía: Fabián Cambero.

(polifonía)" — de manera sincrónica. Los espectadores no escuchan lo que suena en los audífonos, sino una música que se dispone de manera cuadrifónica, con un trabajo electrónico basada en sonidos de cuerdas. Con este gesto inicial, comienza una improvisación libre, creciente en su intensidad, la que es acompañada de manera anempática (por indiferencia) por la trama sonora ya descrita. Muy gradualmente, la música va develando el origen del sonido de cuerdas: se trata del *Concierto N°1 en mi mayor, opus 8, La primavera*, de Antonio Vivaldi. Una vez evidenciado este origen, se deja escuchar una parte del concierto de manera literal, mientras los intérpretes bailan una coreografía al estilo "axé"⁸. En este lugar, la relación anempática entre movimientos y música cambia, pues vemos una total coincidencia (empatía) rítmica, de *tempo*⁹ y de intensidad, pero coincidente con una anempatía expresiva, ya que la música barroca de Vivaldi no coincide expresivamente, en tanto convención, con los movimientos corporales prosistémicos y erotizantes del axé¹⁰.

Distinto es lo que ocurre en "Cuerpo Mu(n)do" (decimoquinto y último número de la obra). Una bailarina, en total silencio, realiza movimientos muy livianos desde el piso, mientras se lee, en proyección de diapositivas, un texto que habla de la sonoridad interna del auditor,

8 "El axé ... es un movimiento musical muy popular, surgido en el estado de Bahía (Brasil), que se inició en la década de 1980 y que alcanzó la madurez en la década siguiente. ... Esta música se expandió rápidamente por todo Brasil y por gran parte de América, principalmente en Argentina, Paraguay, Bolivia, Chile, Perú y Uruguay. ... En sus coreografías incorpora aspectos de samba-reggae, frevo, afro, afóxe, hip hop, danza contemporánea e incluso el aeróbic" ("Axé" 2017).

9 Esta palabra de origen italiano hace referencia a la velocidad de una obra musical.

10 El profundizar en las características propias de los mecanismos políticos y económicos asociados al uso mediático de este tipo de música y baile en Chile excede los objetivos del presente artículo. No obstante, recomiendo confrontar con Urrutia 2008, pp. 149-185.

y de la inexistencia del silencio absoluto. El número termina con un apagón, y con esto se da fin a la obra. La relación con Chion es evidente: es el valor añadido por el texto, esta vez por medio de diapositivas, que invita a construir un tipo de percepción en la que el sonido interno subjetivo del audioespectador se explicita inevitablemente como generador de la sonorización (mental) de lo escénico, con la proyección de frases como “su pensamiento suena / tiene una voz / mientras Ud. lee”.

El recurso de las diapositivas y su correlativo valor añadido a lo escénico desde el texto ya se había usado antes en la obra, en “He aquí un cuerpo” (tercer número), donde, en silencio, se ve a una bailarina al fondo y al costado derecho del escenario. Al centro, se proyecta en distintas diapositivas, y muy lentamente, un texto que presenta el cuerpo en escena en su sonoridad y fragilidad. Las diapositivas se alternan con repeticiones variadas de un movimiento de la bailarina. Hacia la última diapositiva, ocurre un engaño escénico. Se lee “este cuerpo frágil”, que primeramente se relaciona con el cuerpo en escena, para después desmentir esta relación con un gesto de la bailarina: el cuerpo frágil en realidad era un frasco de vidrio. El significado del frasco se abre, se diluye. Este frasco es “amenazado” por la bailarina con una vara. Finalmente, en sincronía con una diapositiva (“Paf!!!”), la bailarina hace el amague de romperlo, pero en vez de esto deja caer la vara, para posteriormente recogerla, y muy rápidamente, ir a golpear —ahora sí— el frasco. En el momento de sincronía de este último golpe, se apagan las luces, y se escucha por los parlantes un golpe estruendoso de un choque automovilístico. Aquí son dos los conceptos trabajados. Primero, la idea de valor añadido por texto, pues las diapositivas van complementando e incidiendo en la recepción de los movimientos de la intérprete, sugiriendo significados (incluso con onomatopeyas). Así, no es lo mismo ver el fraseo que el número presenta mientras se lee el texto “respira” que mientras se lee el texto “suena” o el texto “rebota”. De este modo, las diapositivas invitan a percibir el mismo fraseo con distintos énfasis y focos, y, por lo tanto, afectan la percepción global de lo escénico. Sucede también lo inverso, pues el cuerpo moviente va sugiriendo significados al texto y luego modificándolos, como sucede con la frase “este cuerpo frágil”. Existe, además, un segundo concepto desarrollado en este número: la idea de *síncresis*.

Síncresis

Este fenómeno sucede en el momento final de “He aquí un cuerpo”, en el que la bailarina se dirige, vara en mano, a golpear al frasco. La escena del golpe nunca se concreta, sino a través de una metonimia sonora (el ruido del choque automovilístico, a oscuras). Esto es lo que Chion denomina “*síncresis evitada*”:

La *síncresis* (palabra que forjamos combinando «sincronismo» y «síntesis») es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional (56).

... hay puntos de sincronización evitados, a veces más poderosos que los que llegan a producirse. ¿Por qué? Porque se han ofrecido para la elaboración mental del audio-espectador (53-54).



Imagen del número "Improvisación" de *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*. Fotografía: Fabián Cambero.

En el caso del presente número, la sincronía entre el tácito golpe final al frasco y el sonido del choque, es efectivamente una síncrexis evitada, pues solo se presenta la información sonora, dejando a "la elaboración mental del audio-espectador" (Chion 56) la realización de esa "soldadura" entre imagen y sonido. Ese golpe de la intérprete al frasco nunca ocurre materialmente en escena, aunque emerge en su recepción. Este mismo fenómeno es desarrollado también al final del número "Dúo 2", con la diferencia de que la síncrexis se evita de manera doble: producto de la metáfora corporal del derrumbe de la torre de objetos, y por el derrumbe final que ocurre de manera acusmática. En ambos casos, el fenómeno no existe audiovisualmente, salvo en las mentes de los audioespectadores.

Otro caso ocurre con "Improvisación" (decimocuarto número de la obra), una creación instantánea de los cuatro bailarines, con los objetos usados en los dúos ya descritos, y con el micrófono. Este último permite procesar en tiempo real los sonidos con un modificador de altura, y con un eco de diez segundos de desfase que nunca se detiene. Esto permite una acumulación gradual del material sonoro que generan los intérpretes, que, además, van intensificando sus movimientos conforme esta acumulación va creciendo. Durante la improvisación, los intérpretes van sincronizando y luego desfasando gradualmente sus gestos respecto a las repeticiones sonoras. Esto genera en el audioespectador momentos de claridad y confusión en su recepción, al suceder concordancias audiovisuales que luego son desmentidas. En este afirmar y desmentir transensorial, la focalización en la dilucidación de qué ocurre realmente y cuándo ocurre, mantiene al audioespectador en un estado de efervescencia perceptual.

Finalmente, es pertinente señalar que la síncrexis es especialmente tratada en “Entrevista” (octavo número de la obra), donde se proyecta en uno de los bastidores un video del director de la obra hablando dos veces seguidas. No se escucha el audio de la entrevista, sino que esta es doblada en vivo por uno de los bailarines, micrófono en mano. El primer doblaje presenta al entrevistado como un astrólogo argentino, y el segundo como un personaje de clase acomodada que narra cómo fue abducido por extraterrestres. Si bien existe una emergencia de significado en el audiospectador producto del valor añadido por el texto (pues ambas entrevistas, aunque son la misma desde el punto de vista de la imagen, se perciben como diferentes por el uso de textos distintos en los doblajes), esta emergencia ocurre en la construcción de un todo audiovisual, que solo es posible gracias al uso de la síncrexis. Más precisamente, el uso de una síncrexis estrecha en el doblaje entre el texto hablado y los movimientos de los labios de quien es doblado, permite la existencia convencional de este recurso cinematográfico que acá es citado.

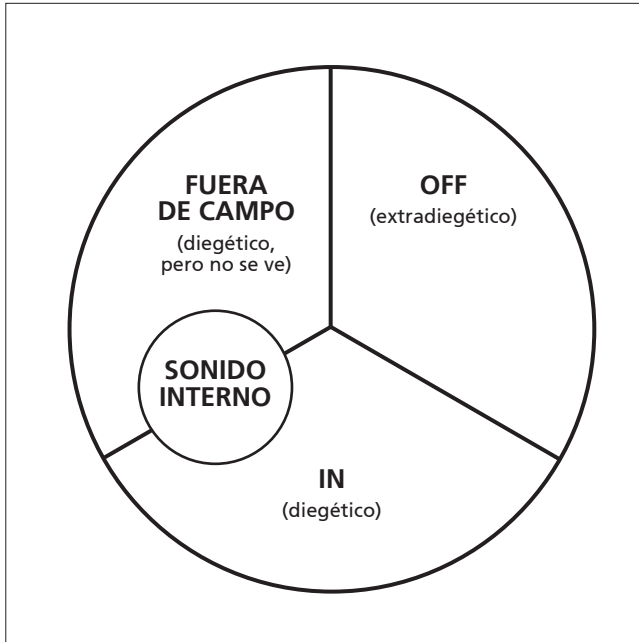
Espacialidad

La idea de “tricírculo”, otro concepto desarrollado por Chion, se refiere a una esquematización del uso del espacio (en nuestro análisis, del espacio escénico audiovisual). Un ejemplo de uso de este esquema espacial ocurre en “Tres capas” (undécimo número). Acá un bailarín improvisa en escena, primero acompañado de una música minimalista para cuarteto de cuerdas que suena por los parlantes; luego continúa con una música proveniente de su celular (el que saca del bolsillo); y finalmente con música silbada por él mismo, acompañada por un huevo-*shaker* (el que saca de su boca). El número termina con el bailarín detrás de los bastidores, por lo que percibimos solo su interpretación musical en escena. Estos cambios musicales suceden de manera abrupta, y revelan distintas capas de espacio sonoro: campo *off* o extradiagético (sonido de los parlantes, es decir, un sonido que no proviene de lo escénico); campo *in* o diegético (primero tecnológico al usar el teléfono celular, y luego corporal al enfocarse en el sonido interno objetivo del silbido); y, finalmente, fuera de campo, al percibir solamente el silbido del intérprete, mientras este se oculta tras los paneles (en otras palabras, existe una sonoridad diegética, pero no vemos su procedencia). Esta sucesión de capas corresponde a una síntesis de la teoría del tricírculo de Chion.

El sonido interno, al que la figura 7 hace referencia, es trabajado en el número “Diálogo mental” (sexto en la obra). En este solo existe un relato hablado que se escucha por los parlantes, y que corresponde supuestamente al devenir mental del intérprete:

Se llamará sonido interno al que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón (que podrían bautizarse como sonidos internos-objetivos), o sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos internos-subjetivos o internos-mentales) (Chion 65).

En la totalidad de la obra, pero con especial énfasis en estos números, la preocupación por los sitios de enunciación permite una provocativa contextualización espacial, impregnando los procesos de transensorialidad, valor añadido y síncrexis ya descritos, y, por ende, incidiendo directamente en la emergencia de significado durante el convivio escénico.



Teoría del “tricírculo” de Chion, que permite entender los diversos lugares de enunciación sonora usados en el lenguaje cinematográfico.

Ya realizada la revisión de los aspectos productivos de la obra, procedamos a confrontar estos resultados con los provenientes de los análisis del cuaderno de visitas de la temporada estreno de la obra, y de la encuesta abierta ya mencionada.

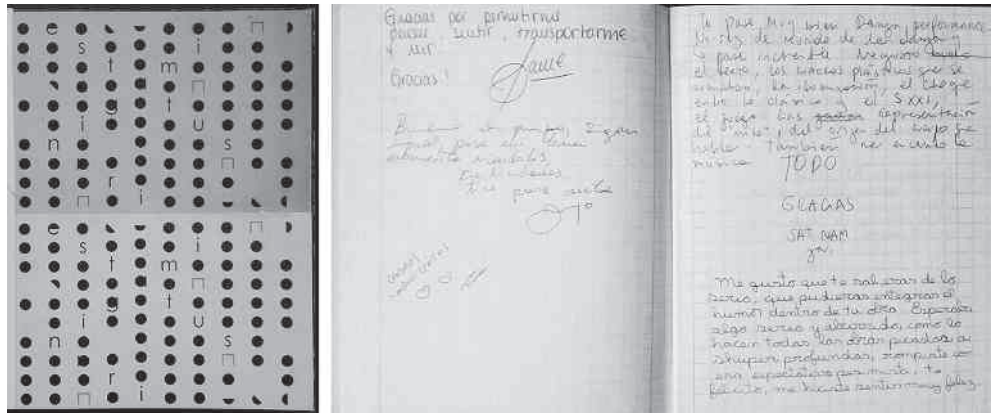
La dimensión espectral de la obra: el cuaderno de visitas

El cuaderno de visitas es una práctica poco recurrida en las artes escénicas. Por lo mismo, el presente análisis toma como referente un estudio relacionado con el cuaderno de visitas de museos (Benigni 2011). Con base en esto, el análisis se enfocó en dos ejes: frases que indiquen planos de apropiación (y/o creación y/o proyección) durante la recepción de la obra, y palabras (adjetivos) que consideren una calificación cualitativa y/o afectiva de la experiencia escénica. En lo que se refiere al objeto en sí, es interesante señalar que se trata de un sencillo cuaderno tipo *college*¹¹ de cuarenta hojas. El único elemento distintivo que posee es una sobretapa construida con postales promocionales de la temporada estreno de la obra¹². ¿A qué se debe tanta austeridad? Sobre este tema, revisemos el relato de la productora de la temporada estreno, Katherine Staig:

El aspecto práctico fue el más relevante en el momento, porque era bastante cercano a las funciones y fue lo que conseguimos por ahí cerca. ... Si bien la economía fue parte de la decisión, también uno

¹¹ Un cuaderno *college* tiene un formato de 18 por 24,3 cm, y sus hojas y tapas normalmente van engrapadas con alambre galvanizado.

¹² Estas postales, como todo el material gráfico promocional, fueron diseñadas por Jorge del Campo.



Imágenes del cuaderno de visitas de la obra *ESTATUS IMAGINARIO* o *la dimensión del engaño*.

tiene una idea más o menos del público asistente y del volumen de comentarios que van a dejar. Por eso el cuaderno no es muy grande, porque uno espera tener unas treinta, cuarenta opiniones, cincuenta si lo quieres redondear. Pero por eso tampoco voy a comprar un cuaderno universitario. Y sí, siempre está la intención de que el cuaderno sea bonito, y en esa ocasión el mercado cercano no ofrecía esa posibilidad (que sí había estado presente en *SUITE*¹³, que habíamos comprado un cuaderno bastante lindo). Entonces, la idea de ponerle las postales encima fue precisamente darle algún caché, para que tuviera un poco más de personalidad y se relacionara más con la obra. Y como las postales eran muy lindas y de distintos colores, tomé esa decisión en ese minuto. Que creo que funcionó bien, porque además el tamaño de las postales cuadraba perfecto con el del cuaderno, y la idea era tapar lo más posible las tapas simples y más bien feúchas del cuaderno original.

En cuanto al análisis de este cuaderno, habría que decir que la estimación de comentarios de la productora fue bastante realista: el cuaderno tiene 30 comentarios, de los cuales 25 son, además, firmados por quienes comentan. Esto último resulta interesante, pues en general el espectador tiende a salvaguardar su anonimato, debido a que es precisamente allí donde encuentra su lugar de recepción. Resulta pertinente citar acá al filósofo francés Jacques Rancière:

El poder común a los espectadores ... de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. ... Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones (22).

¿Por qué surge entonces esta inclinación a romper el anonimato en el comentario? Quizás porque una de las cosas que sucede en *ESTATUS IMAGINARIO* es que, de una manera sutil, se disuelve

¹³ Staig se refiere acá a la obra de danza contemporánea *SUITE para un CUERPO y su MEMORIA*, también de la agrupación SinistraDanza, dirigida e interpretada por Georgina del Campo, y estrenada en 2015.

el anonimato del espectador durante el transcurso de la obra, convocándolo a tomar un rol activo en la generación de significados posibles. El espectador, al sentirse cómplice consciente de la experiencia escénica, la vuelve parte de su cotidianeidad. El cuaderno de visitas parece ratificar esta relación, pues 18 de los 30 comentarios (es decir, el 60% del total) o bien usan frases “proyectivas” (“gracias por permitirme pensar”, “gracias por inspirar”, “hace días imaginé una obra así”, etc.), o se refieren a llevar a la danza y/o el cuerpo a lo cotidiano (“la sutileza de cómo se hace consciente el uso cotidiano del cuerpo”, “acercar la danza y sus símbolos al normal cotidiano de las personas”, etc.), o —lo que resulta aún más atractivo considerando las características poéticas de la obra— directamente se hacen partícipe de su problemática (“alguna vez pensé que música y movimiento podían separarse, ahora comienzo a dudarlo”, “mostrar esa confusión que puede provocar la percepción de las cosas”, “extraordinaria forma de mostrarnos la percepción”, “un laboratorio sensorial re-significativo”).

Esta apropiación de la obra arriba expuesta puede corroborarse en el análisis de los adjetivos que consideran un nivel cualitativo o afectivo de apreciación o connotación. Del total de 43 adjetivos presentes en el cuaderno de visitas, solo uno (“incómoda”) connota una valoración negativa. Este hecho permite suponer la existencia de un vínculo positivo con la obra por parte de la audiencia.

Con estos dos ejes de análisis (frases de apropiación y/o creación y/o proyección, y adjetivos cualitativos y/o afectivos), queda en evidencia la apropiación de la obra por parte del público que dejó sus comentarios en el cuaderno de visitas. Pero ¿cómo sucede esta apropiación? Volvamos a De Marinis:

... la focalización del espectador también puede desarrollarse ... como un proceso dirigido por los conceptos..., es decir, un proceso dirigido por *frames* y los esquemas de expectativa que el espectador pone en funcionamiento (activa) en el curso de la interacción teatral en primer lugar, sobre la base de conocimientos previos del espectáculo, pero también gracias a informaciones textuales y contextuales que progresivamente pasan a su disposición (97).

En nuestro caso, las informaciones contextuales fundamentales que cimientan esta focalización y posterior apropiación de la obra por parte del espectador, parecieran tener que ver precisamente con el tema de la percepción, o mejor dicho, con el entramado perceptual que esta provoca. Barthes se refiere a este tipo de entramado como una “polifonía informacional”:

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (este es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos ... (353-354).

AGRUPACIÓN DE ADJETIVOS	CANTIDAD	PORCENTAJE
Adjetivos que connotan fascinación	15	34,9%
Adjetivos que califican positivamente	14	32,6%
Adjetivos que connotan entretenimiento	6	13,9%
Adjetivos que connotan valoración intelectual	4	9,3%
Adjetivos que connotan un plano afectivo	2	4,7%
Adjetivos que connotan valoración negativa	1	2,3%
Otros adjetivos	1	2,3%

Tabla 1. Clasificación de los 43 adjetivos presentes en el cuaderno de visitas.

Sin embargo, el énfasis presente en el cuaderno de visitas en frases relacionadas con la percepción (ya sabemos que, desde el lugar de la producción de la obra, este énfasis está dado por el uso transversal del concepto de audiovisión) y con la generación de los múltiples significados que esta convoca, hace pensar que es en esta zona donde se localizan los mecanismos de apropiación de la obra por parte del público.

La dimensión espectral de la obra: la encuesta abierta

Entre los meses de mayo y junio de 2017, se procedió a invitar a los asistentes a la temporada estreno de la obra, a que respondieran una encuesta abierta, la que se implementó a través de internet (mediante un formulario electrónico de Google). El cuestionario fue muy breve, e incluía solo cinco preguntas de respuesta abierta; de esta forma se pudo hacer eficiente su contestación y atraer a la mayor cantidad de colaboradores. Las preguntas se agruparon en dos ejes: tres preguntas a nivel general, y dos enfocadas en la dimensión audiovisual de la obra. Lo central en este ejercicio fue rescatar los elementos más relevantes para el espectador, apelando para ello a su memoria —a ocho meses de su participación como público— y su reporte sobre esta relevancia. Resulta interesante comentar el tema del tiempo transcurrido entre la obra y la aplicación del cuestionario. El investigador teatral Fernando de Toro nos explica, a este respecto, que existiría una diferencia importante entre la experiencia vivida *in situ*, y la relacionada con la memoria:

La diferencia real entre ambos tipos de experiencia reside en el hecho que la *experiencia teatral* es la experiencia vivida en el teatro, mientras que la *experiencia memorial* es lo recordado, el residuo que queda de esa experiencia. Lo importante aquí ... es que la experiencia memorial nos da una idea bastante concreta de la experiencia teatral del espectador, a pesar de que ésta pueda ser muchas veces fragmentaria y distorsionada (108; énfasis en el original).

Una idea parecida se aprecia en Dubatti, cuando afirma que “el acontecimiento convivial excede ampliamente la duración del acontecimiento poético” (65). Entonces, basados en la confianza que nos otorga lo recién citado respecto a la experiencia memorial que se intentó recoger, procedemos a abordar el detalle de lo reportado por las diecinueve personas que respondieron a las preguntas del cuestionario:

- **Pregunta 1.**- Menciona los momentos que más recuerdas de la obra “ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño” en su temporada estreno (septiembre y octubre de 2016, sala La Vitrina, Santiago de Chile).
- **Pregunta 2.**- ¿Por qué crees tú que recuerdas los momentos que mencionaste?
- **Pregunta 3.**- Si tuvieras que presentar esta obra, por ejemplo para un programa de mano o para una reseña, y con no más de dos frases ¿qué dirías de ella?
- **Pregunta 4.**- Intenta describir lo más detalladamente posible las relaciones que recuerdas entre lo visual y lo sonoro en los momentos de la obra que mencionaste.
- **Pregunta 5.**- Si tuvieras que sintetizar en una o dos frases las características más importantes de la obra con respecto a su relación entre lo sonoro y lo visual ¿qué dirías?

Respecto a la pregunta 1, los momentos más recordados no parecieran ser coincidentes, de hecho, tan solo tres de los quince números no fueron mencionados por ninguno de los encuestados. Profundizando en la información anterior, resulta interesante observar el gráfico de línea que generan estas preferencias, pues deja entrever la tendencia de una posible línea de atención por parte del público a través de la obra. Esta observación, si bien no es definitiva, nos hace pensar en la percepción de situaciones climáticas, que se localizarían en los dos números que trabajan más intensamente el concepto del valor añadido por texto (en ambos, los textos se presentan además de manera oral): “Discusión especulativa” y “Entrevista”.

En cuanto a las razones que esgrimen los encuestados para hacer las menciones de la pregunta 1, la más recurrida guarda relación con la presencia de lo humorístico en la obra. Esto resulta interesante, pues es un aspecto que no aparece de manera tan categórica en el análisis del cuaderno de visitas, y no es tampoco uno de los ejes de construcción de la obra. Sin embargo, es interesante mencionar que la obra generaba reiteradamente risas en varios de los números que coinciden con las preferencias mayoritarias. Además, se hace mención al goce artístico (acá se puede hacer una relación interesante con los adjetivos que connotan fascinación, los que fueron los más mencionados en el cuaderno de visitas), a la generación de expectativas, a la ruptura del marco convencional (por la invasión del espacio de los espectadores hacia el final de la obra, con el cierre del espacio escénico producto del acercamiento de los bastidores, y la localización de los intérpretes entre el público), y a la dimensión audiovisual. Esto último lleva a pensar en la acertada elección de la perspectiva de análisis desde una concepción relativista parcial (De Marinis 2005), pues en este sentido, no pareciera tener carácter absoluto la diferencia entre espectáculo y espectador.

La dimensión audiovisual queda revelada en lo reportado por las respuestas a la pregunta 3. El aspecto coincidente en casi la mitad de las respuestas, guarda relación con el concepto de audiovisión. Llama la atención que este énfasis emerja en el eje general de preguntas, pues son las preguntas 4 y 5 las que acentúan lo transdisciplinar (música-danza).

MOMENTOS MÁS RECORDADOS DE LA OBRA	CANTIDAD	%
Danza Acusmática	1	2,5%
Relatos de danza (polifonía)	2	5%
He aquí un cuerpo	2	5%
Dúo 1	0	0%
Escultural (imágenes del cine)	0	0%
Diálogo mental	4	10%
Dúo 2	6	15%
Entrevista	8	20%
Vivaldi Axé	1	2,5%
Cazadora de luz	4	10%
Tres capas	0	0%
Relato de fútbol	1	2,5%
Discusión especulativa	9	22,5%
Improvisación	1	2,5%
Cuerpo Mu(n)do	1	2,5%

Tabla 2. Clasificación de los momentos más recordados por los asistentes a la temporada estreno de la obra, de acuerdo con lo reportado en la encuesta abierta.

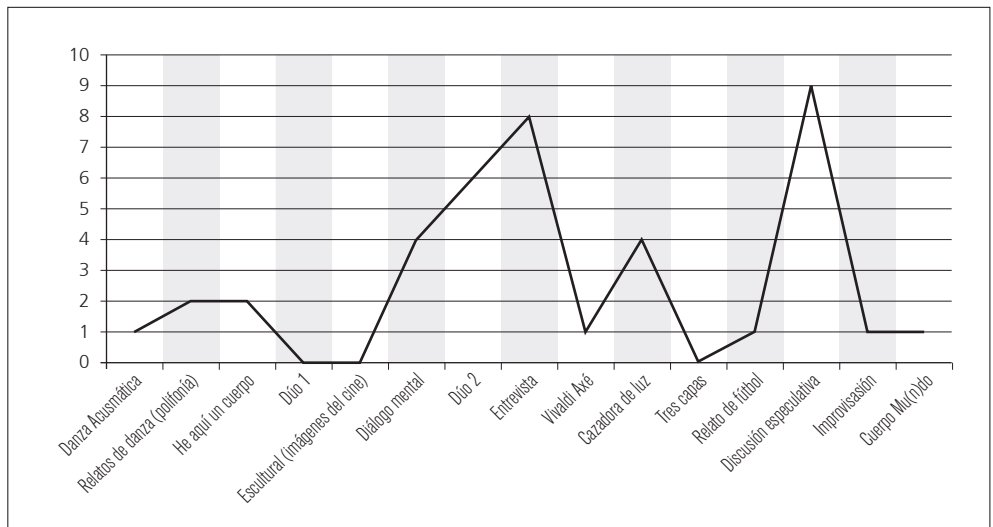


Gráfico que muestra las preferencias de los encuestados respecto a los números que recuerdan de la obra.

RAZONES POR LAS QUE SE RESPONDE	CANTIDAD	%
Por lo humorístico	7	26,9%
Por la generación de significado en el público	4	15,4%
Por el goce artístico	3	11,5%
Por la expectativa generada	3	11,5%
Por salirse del marco convencional	2	7,7%
Por su dimensión audiovisual	2	7,7%
Por la intimidad generada	1	3,8%
Por la interrupción del tiempo ficcional	1	3,8%
Por acercarse al público común y corriente	1	3,8%
Por su expresividad	1	3,8%
Por la presencia del factor sorpresa	1	3,8%

Tabla 3. Clasificación de las razones por las que se eligen los momentos más recordados, de acuerdo con lo reportado en la encuesta abierta.

ASPECTOS RELEVANTES DE LA OBRA	CANTIDAD	%
La relación entre sonido, cuerpo, imagen y movimiento (dimensión audiovisual)	10	47,6%
Lo lúdico	4	19,0%
El goce artístico	2	9,5%
El alto nivel en lo logrado escénicamente	2	9,5%
Lo amigable de su discurso	1	4,8%
La libertad imaginativa que genera	1	4,8%
La experimentación en escena	1	4,8%

Tabla 4. Clasificación de las síntesis de los aspectos más relevantes de la obra, de acuerdo a lo reportado en la encuesta abierta.

En cuanto a la pregunta 4, que se enfoca específicamente en la descripción de las relaciones percibidas entre lo visual y lo sonoro, observamos una preponderancia del diálogo entre lo visual y la palabra. En la encuesta se hace énfasis en la palabra hablada, citando mayoritariamente los números "Entrevista" y "Diálogo mental". Esto podría marcar una tendencia especial dentro de la dimensión audiovisual a la que la obra recurre y que se subraya en las respuestas a la pregunta 1 de la encuesta, como así también en el análisis del cuaderno de visitas.

RELACIONES AUDIOVISUALES PERCIBIDAS EN LA OBRA	CANTIDAD	%
Por lo humorístico	7	26,9%
Por la generación de significado en el público	4	15,4%
Por el goce artístico	3	11,5%
Por la expectativa generada	3	11,5%
Por salirse del marco convencional	2	7,7%
Por su dimensión audiovisual	2	7,7%
Por la intimidad generada	1	3,8%
Por la interrupción del tiempo ficcional	1	3,8%
Por acercarse al público común y corriente	1	3,8%
Por su expresividad	1	3,8%
Por la presencia del factor sorpresa	1	3,8%

Tabla 5. Clasificación de las relaciones audiovisuales percibidas en la obra, de acuerdo a lo reportado en la encuesta abierta.

ASPECTOS RELEVANTES EN LAS RELACIONES AUDIOVISUALES PERCIBIDAS EN LA OBRA	CANTIDAD	%
Diálogo entre la imagen y el sonido	7	53,8%
Diálogo entre la imagen y la palabra	3	23,0%
Imagen "muda" - sonido acusmático	1	7,7%
Variedad de formas de interacción audiovisual	1	7,7%
Evidenciar relaciones convencionales	1	7,7%

Tabla 6. Clasificación de los aspectos más relevantes de las relaciones audiovisuales percibidas en la obra, de acuerdo con lo reportado en la encuesta abierta.

Las respuestas a la última pregunta ponen especial relieve en el diálogo entre la imagen y el sonido. Esto hablaría de una doble enunciación en el público asistente: por un lado, existiría una conciencia perceptual de una relación audiovisual con énfasis en el uso de la palabra, y, por otro, una conciencia sobre la integración de esta percepción en una relación más general, que sería la que existe entre el sonido y la imagen.

Conclusiones

En este escrito, hemos intentado entender los aspectos concernientes a la recepción espectral del público asistente a la temporada estreno de la obra coreográfica *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*. Para ello, fue necesario detenerse en la realización de algunas aclaraciones, de manera de generar así un marco conceptual coherente con el camino que se recorrería. Revisamos, entonces, las ideas de convivio escénico (Dubatti) y de bucle autorreferencial y auto-poético (Fischer-Lichte); intentamos una tipología de la recepción (De Marinis); hablamos de las nociones de amalgama perceptiva del objeto-sujeto receptor (Fischer-Lichte) y de apilamiento vertical de signos (Ubersfeld); seguidamente nos referimos a los conceptos de intermedialidad (Besson); y, más en profundidad, abordamos la noción de audiovisión (Chion). Posteriormente, comentamos la concepción relativista parcial de De Marinis para adoptarla como criterio de observación. Luego expusimos una reseña de los aspectos poéticos de la obra coreográfica, haciendo énfasis en cuatro perspectivas relacionadas con la idea de audiovisión: transensorialidad, valor añadido, síncrexis, y espacialidad. A continuación, consideramos los análisis del cuaderno de visitas de la temporada estreno de la obra, y de la encuesta abierta completada por algunos asistentes a la mencionada temporada. Para el análisis del cuaderno de visitas, estimamos el uso de dos ejes relacionados con la recepción: el que se enfocara en frases que mostraran planos de apropiación de la obra, y el que se construyera con base en referencias sobre esta recepción que consideraran el uso de adjetivos cualitativos/afectivos. Finalmente, para el análisis de la encuesta abierta, recurrimos al concepto de experiencia memorial (De Toro).

La revisión de los resultados de estos análisis nos hace pensar que la obra genera una apropiación y complicidad del/en el espectador respecto a la poiesis de la experiencia escénica, lo que se puede concluir por la disolución del anonimato espectral (para esta idea, confrontamos con Rancière), y por el uso de frases que hemos denominado proyectivas, y de adjetivos de valencia positiva en el cuaderno de visitas. Además, en esta complicidad se ve una traslación al espectador de los conceptos de audiovisión (con énfasis en las relaciones entre imagen escénica y palabra), usados en la confección de la obra (citamos al respecto a Barthes y su idea de polifonía informacional). Esto se puede observar tanto en el cuaderno de visitas, en el uso de frases que hablan de percepción, transdiscipliniedad y generación de significado, como en la encuesta abierta, en los resultados que obtuvieron los más altos porcentajes. Al observar en detalle los resultados de la encuesta, dos situaciones resultan particularmente interesantes. Primero, que el análisis de los números más recordados puede apuntar a la construcción de una línea de atención general de la obra, que puede dar luces de sus procesos de articulación. Segundo, que los números que más relacionan aspectos vinculados al concepto de audiovisión son, a su vez, los más subrayados por el público, en especial aquellos que conciernen al valor añadido por el texto. Por último, observamos en los resultados de la encuesta la presencia del factor humorístico como un elemento importante en la valoración de la obra, no contemplado como eje constructivo en su *poiesis*.

Con todo lo anterior, se puede concluir que la elección de la concepción relativista parcial de De Marinis como punto de vista inicial fue adecuada, pues no pareciera haber distancias significativas entre espectáculo y audioespectador, es decir, entre las dimensiones poética y estética de sus procesos relacionales y perceptivos (ambos con énfasis audiovisual) en el convivio

escénico. Esta conclusión es implícitamente prolífica, pues señala una perspectiva metodológica comparativa que permite mirar analíticamente, a través de la concepción relativista parcial, el fenómeno receptivo del cuerpo en escena, y en este caso particular, para obtener entregables respecto a su dimensión audiovisual. Por último, y en referencia a los métodos usados, resulta interesante señalar los recursos que fueron empleados para la obtención de los datos analizados: el cuaderno de visitas de la temporada estreno de la obra, recurso poco utilizado en artes escénicas y que entregó información valiosa en el ámbito que hemos estudiado; y la encuesta abierta relacionada con la experiencia memorial del audioespectador, experiencia que, en palabras de Dubatti, excede la duración del acontecimiento poético (65), y que, por lo mismo, permitió mirar aspectos que podríamos definir como sustanciales de la obra.

Las proyecciones de este escrito son múltiples. Ya pudimos comentar sobre el interesante lugar mixto del director/danzólogo, respecto a la tipología de De Marinis. Resultaría del todo sustancioso ahondar no solo en la recepción de este tipo de espectador, sino en la realización de un estudio amplio y progresivo que contemplara todos los tipos mencionados, incluidos los de De Marinis. Otro eje de estudio abierto guarda relación con la idea de Fischer-Lichte respecto a la modificación física durante la acción espectacular, producto de la incidencia de la percepción en el espectador. Este eje levanta interrogantes de importancia transdisciplinar respecto a la dimensión somática de la percepción. Por último, sería muy interesante profundizar en la idea de intermedialidad de Besson, de apilamiento vertical de Ubersfeld, y de polifonía informacional de Barthes, más allá del enfoque desde la audiovisión realizado en este escrito. Pues, en definitiva, el cuerpo en escena proyecta no solo una dimensión sonora y visual, habiendo muchos otros aspectos que influyen en lo que podemos nombrar como multipercepción de la experiencia escénica. Empezar investigaciones en estos ejes de pensamiento puede ilustrar y construir interesantes rumbos de conocimiento sobre el tema de la recepción que, con este texto, buscamos observar.

Obras citadas

- "Axé". *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recurso electrónico. 1 de julio de 2017.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1964]. Impreso.
- Benigni, Analía et al. "Irrealidades científicas (lo que ves no siempre es lo que es): Análisis del cuaderno de visitas". Ponencia presentada en el XI Congreso Iberoamericano de Extensión Universitaria. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina, 2011.
- Besson, Rémy. *Prolegómenos para una definición de l'intermedialité à l'époque contemporaine*. Recurso electrónico. 25 de marzo de 2017.
- Cage, John. *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones, 2002. Impreso.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.
- . *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Recurso electrónico. 10 de abril de 2017.
- De Marinis, Marco. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- De Toro, Fernando. "Semiótica y recepción: teoría y práctica de la recepción teatral". *Dispositio*, vol. 13, no. 33/35 (1988): 91-114. Recurso electrónico. 30 de junio de 2017.

- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2012. Impreso.
- Quiroga, Maya. *Danzología: un neologismo nacido en la Isla musical del Caribe*. Asociación Hermanos Saíz. Recurso electrónico. 30 de junio de 2017.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010. Impreso.
- Staig, Katherine. Entrevista telefónica. 27 de mayo de 2017.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Urrutia, Germán Díaz. "La erotización del cuerpo infantil en los sectores marginados. El legado del reggaeton y el axé en Chile." *Revista Mad 3* (2008): 149-185.

Fecha de recepción: 8 de noviembre de 2017
Fecha de aceptación: 27 de diciembre de 2017

Identidad chola en la obra *Joven, rica y plebeya* del dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra

Chola Identity in the Play *Joven, Rica y Plebeya* by Bolivian Playwright Raúl Salmón de la Barra

Jacqueline Sandoval Avendaño

Universidad de Concepción, Concepción, Chile
jacsandova@gmail.com

Resumen

El dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra instaló, en la escena teatral de los años 1950, a dos figuras: el cholo y la chola, las que, desde el siglo XVI aproximadamente, han sido considerados una contaminación del "mundo andino puro". Su obra *Joven, rica y plebeya* se inscribe en el marco de la producción literaria híbrida. Aquí el "uno" y el "otro", "conquistador y conquistado" (Valdés 8) son dos caras que se mezclan: una vestimenta chola (las polleras), un plato criollo (con tunta y chuño); un lenguaje cariñoso (aymara y español). El personaje de la hija busca una identidad en la que se anulen los conflictos que entraña su "heterogeneidad imaginaria" (Cornejo Polar 19). Sin embargo, esta hija de chola retorna al hogar, lo que es parte del teatro popular.

Palabras clave:

Cholo(a) – identidad – hibridez – heterogeneidad – teatro popular.

Abstract

Bolivian playwright Raúl Salmón de la Barra installed, in the theatre scene in the 1950s, two figures: the cholo and chola, who, since the sixteenth century, have been considered a contamination of the "pure Andean world". His work *Joven, rica y plebeya* (Young, rich and plebeian) is inscribed within the framework of the hybrid literary production. Here the "one" and the "other", "conqueror and conquered" (Valdés 8) are two sides that are mixed: A chola clothing (skirts), a creole food (tunta and chuño); an affectionate language. The character of the daughter seeks an identity in which the conflicts implied by her "imaginary heterogeneity" are annulled (Cornejo Polar 19). However, this daughter of chola returns home, which is part of the popular theater.

Keywords:

Cholo(a) – identity – hybridity – heterogeneity – popular theatre.

Introducción

La obra *Joven, rica y plebeya* de Raúl Salmón da cuenta de la relación entre madre e hija chola. La primera se da a conocer con sus costumbres y hábitos en un espacio donde se le prohíbe la entrada. La segunda, la hija, manifiesta el deseo de ascender socialmente, lo que la lleva a una tensión constante con el criollo, con su madre y consigo misma, ya que una de sus ascendencias es indígena. Dicha trama es convergente con lo señalado por Cornejo Polar, quien advierte que la literatura heterogénea es “aquella que surge y se reproduce a partir de una permanente situación de conflicto, producto de una condición colonial que tiene sus orígenes en la época de la conquista” (14). El personaje hija de chola debe negar a su madre, así lo han ordenado los personajes criollos que configuran el internado donde estudia. Este acto de violencia se traduce “en negarle al colonizado su identidad como sujeto y separarlo de todos los vínculos que le confería aquella” (Polar 20). Esta situación tiene sus inicios en el periodo de la conquista, cuando se agudizó la idea de establecer que aquel ser “hallado” debía estar supeditado a las costumbres y hábitos occidentales. Esto significó problemas en el conquistado, ya que se sintió vulnerable ante estos estados de represión. Por ello, el sujeto surgido en una situación colonial “no tiene una identidad coherente y uniforme, no es capaz de configurar un yo que siempre sea el mismo, se reconoce no en uno sino en varios rostros, inclusive en sus transformismos más agudos, muchas identidades disímiles y heteróclitas” (Polar 20-1).

El protagonismo no solo se centra en la hija que manifiesta actitudes contradictorias, sino además en una madre chola que viste polleras y que se instala en la ciudad negociando lo aprendido, poniendo a su hija en un colegio pagado y habitando en salas criollas. Estas acciones plantean una identidad ambigua, lo que es parte de la alteridad latinoamericana. Según Karl Popper, la identidad mestiza figura el movimiento de la nube: “compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento. Los mestizajes pertenecen a este orden” (70). Un ejemplo de esta complejidad es, en la obra de Salmón, el plato de comida preparado por la madre, ya que contiene carne y ajíes, lo que es propio del criollo, mezclado con tunta y chuño, propio del aymara. Por esto podemos agregar que la propuesta literaria del dramaturgo da cuenta de una identidad chola que produce una mixtura de lo aprendido, donde queda en evidencia la hibridez. García Canclini plantea al respecto:

Se encuentran estrategias de reconversión económica y simbólica en sectores populares: los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad... Estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad... El énfasis en la hibridación no solo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas” ... Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos, se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron (17).

El escritor García Canclini señala que un ejemplo de grupos sociales que lograron tener autonomía económica en espacios ajenos, son los migrantes campesinos, los cuales se singularizaron por juntar lo aprendido de sus ancestros con lo aprendido en el nuevo espacio de la ciudad. De esta forma, su identidad da cuenta de constantes cambios. Esto se observa también en *Joven, rica y plebeya*, donde la puesta en escena es sobre una identidad que adecuaba sus saberes. Así,

la madre chola se instala en la ciudad negociando sus saberes, siendo este un modo de habitar no común a los criollos. Marcelo Neira señala: “articular una identidad implica lo ya señalado, incluso por omisión. La identidad funciona por alteridad. En tanto me diferencio de otros” (1). Esta diferencia no es admitida por el criollo en la obra de Salmón. Por ello la chola, en especial la hija, busca dejar de lado su identidad abigarrada, lo que la lleva a constantes contradicciones. Sin embargo, en el desenlace, retorna a sus orígenes.

Podemos sugerir, entonces, que Salmón cede protagonismo a una identidad heterogénea, lo que no es aceptado por los grupos literarios hegemónicos de mediados del siglo XX, ya que la propuesta literaria de estos últimos plantea transfigurar al cholo en un mestizo acriollado y anular sus diferencias. Para demostrar lo señalado haré referencia al contexto de producción. Así podré dar cuenta de qué forma Salmón es disidente respecto del proyecto literario hegemónico a inicios y mediados del siglo XX. Enseguida realizaré un breve análisis de la obra *Joven, rica y plebeya*, centrando la atención en los personajes femeninos cholos: la madre, que presenta una identidad amulatada y la hija que niega su ascendencia chola. Luego examinaré la forma divergente que se establece respecto de la novela *La niña de sus ojos* del escritor boliviano Antonio Díaz Villamil, ya que, si bien esta novela centra el protagonismo en personajes femeninos cholos, especialmente la relación entre madre e hija, esta última finalmente encarna una identidad homogenizada y la madre chola, por su parte, debe autoexiliarse. Para finalizar veremos de qué forma la obra de teatro popular de Salmón converge con la novela *El chulla Romero y Flores* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza, por cuanto ambas presentan una propuesta literaria donde los hijos de chola transitan desde la negación a la aceptación de sus orígenes, sobre todo el indígena.

Contexto de producción

El cholo comienza a figurar en la escena económica boliviana desde fines del siglo XIX. Sin embargo, esto no significó que fuera aceptado en la sociedad criolla de la época, sino que su presencia generó resquemores. De hecho, la élite letrada propone un discurso en contra de los cholos, como lo constata Soruco Sologuren:

La desarticulación de las comunidades indígenas desde 1875 en la que los mestizos se benefician de la venta de tierras comunitarias, etc., son situaciones que potencian la acumulación económica de los mestizos y cholos. Esta incómoda presencia chola en las ciudades, especialmente en La Paz, es ya visible para el siglo XX, situación que hace que la literatura criolla desarrolle un discurso “anticholo” entre 1900 y 1930. Es probable que los grupos cholos de artesanos nutridos de la experiencia sindical, anarquista y marxista desde 1920; comerciantes y migrantes indígenas sean un grupo social fundamental para la constitución de un nuevo estado. En este sentido, el discurso nacionalista debía integrarlos a su proyecto: fuerza económica y exclusión cultural (*La ciudad de los cholos* 42-3).

La idea era proponer un mestizo letrado que generara la diferencia con el cholo que habitaba en la ciudad de Bolivia a principios del siglo XX. Al mestizo se le ligaría así a las pautas culturales occidentales y a los cholos a los sectores indígenas urbanos desfavorecidos, debilitando su participación social. Este aislamiento se relaciona con la no aceptación de la autonomía económica

del cholo. Surge, así, una propuesta literaria de exclusión, en la que destaca la voz del historiador boliviano Alcides Arguedas, quien plantea un discurso agravante respecto de lo cholo:

Del abrazo fecundante de estas dos razas de señores y esclavos nace la mestiza trayendo por herencia los rasgos característicos de ambas, pero mezclados en una amalgama estupenda en veces porque determina contradicciones en ese carácter que de pronto no se sabe de qué manera explicar, pues trae del ibero su belicosidad, su ensimismamiento, su orgullo y vanidad, su acentuado individualismo, su rimbombancia oratoria, su invencible nepotismo y del indio su sumisión a los poderosos y fuertes, su falta de iniciativa, su pasividad ante los males, su inclinación a la mentira, el engaño y la hipocresía, su vanidad exasperada por motivos de pura apariencia y sin base de ningún gran ideal, su gregarismo, por último, y, como remate de todo, su tremenda deslealtad (*Historia general* 43-44).

Este texto, basado en la descalificación atroz de lo cholo, está presente en la obra de Arguedas *Pueblo enfermo*: “los mestizos o cholos tienden a ser parasitarios, políticamente son un peligro económico... tienen amor por la ostentación, falta de valores morales, desprecio hacia el trabajo productivo, faltos de racionalidad” (48- 49). Además, este escritor es fuente de inspiración de escritores bolivianos de mediados del siglo XX, como se observa en *La niña de sus ojos* (1949) de Antonio Díaz Villamil. Allí la protagonista, hija de chola, logra liberarse de la barbarie de uno de sus orígenes, gracias a la educación recibida por el criollo.

Estamos ante un contexto histórico y social que expresa un paternalismo traducido en civilizar al cholo, sin otorgarle un rol protagónico, sino que está al servicio del criollo o en los extremos de la sociedad, traduciéndose esto en la anulación de su identidad. Cabe agregar que las condiciones de estudio de los cholos presentan una diferencia respecto de los grupos que ejercen el poder en las primeras décadas del siglo XX. Raúl Ruiz plantea en esa línea:

En el año 1929, de tres y medio millones de habitantes, sólo tres familias tienen el poder económico en Bolivia (Patiño, Hochschild y Aramayo). Estos administran la economía nacional ligada al capitalismo internacional, con ingresos mayores que los del propio Estado. Luego en 1932 se inicia la guerra del Chaco, que lleva a los bolivianos y paraguayos a una guerra fratricida: poco o nada se dijo de los que fueron fusilados y masacrados, de los obreros, cholos e indios caídos en las luchas sociales. Desangra a un pueblo, ahonda la miseria y el hambre, lleva a la orfandad y el luto a miles de hogares y provoca, asimismo, el abandono de los campos. Los establecimientos escolares donde los niños permanecen hacinados, constituyen verdaderas incubadoras de enfermedades, un ejemplo de cifras: 2.807 maestros y 49.393 alumnos. Los hijos de la clase obrera económicamente restringida, acuden a las escuelas fiscales; en tanto que la burguesía lleva a sus hijos a escuelas privadas, y si de algún modo un hijo de cholo se educa en este último la discriminación y la invisibilización será mayor (23).

Podemos notar, a partir de las palabras de Ruiz, de qué forma lo cholo es separado. Su diferencia no es aceptada por el otro, lo que es visible en el discurso de la élite letrada de inicios del siglo XX. Al respecto, Javier Sanjinés dice: “Alcides Arguedas señaló que la incurable enfermedad que acarrea la raza mestiza explicaba la disfunción del todo social ... que las razas híbridas [además] estaban caracterizadas por desbalances psicológicos y deficiencias morales” (35).

Por otra parte, Franz Tamayo, quien escribe *Creación de la Pedagogía Nacional* en la primera década del siglo XX, presenta un proyecto menos invasivo, pero de igual forma excluyente respecto de la identidad del cholo: “Cuando el indio aprende a hacer un trabajo lo hace siempre sin la versatilidad del cholo y sin la superficialidad del blanco... el indio demanda una pedagogía de amor y paciencia; el mestizo una pedagogía disciplinaria, regimentativa” (133).

Irma Lorini advierte que “Franz Tamayo mantuvo la idea de educar al cholo, ya que al transformarse en un mestizo letrado, podría participar de un proyecto económico en Bolivia” (130). Soruco Sologuren no está de acuerdo con este planteamiento, ya que sostiene que “la posibilidad de Tamayo de superar el pesimismo arguediano se debe a que este autor hace una sutil diferencia entre el mestizo-letrado y el cholo-bárbaro” (*La ciudad de los cholos* 132). Por lo tanto, los discursos de Tamayo y de Alcides Arguedas remiten a la transformación del cholo, lo que es funcional a las necesidades de una casta pura, impulsada por un proyecto literario homogeneizador vinculado a un discurso que barbariza a los cholos, ya que estos significaban un peligro para su supremacía.

En este escenario, Raúl Salmón propone un protagonismo perturbador centrado en el cholo. Soruco Sologuren anota que “las páginas culturales de los periódicos y la crítica literaria menosprecia y emiten duros juicios sobre la producción de Salmón... [Así] el calificativo más frecuente de sus obras es: ‘populachero’ (Rivadeneira, 1999; Muñoz, 1992; Muñoz Cadima, 1981; Suárez Radillo, 1976), que se extiende a ‘chabacano, vulgar y bajo, grosero’” (*La ciudad de los cholos* 203-204). En síntesis, su producción literaria es calificada como aquel teatro popular que se contrapone al teatro culto, siendo de esta manera disidente al proyecto literario de mediados del siglo XX en Bolivia. De ahí la importancia de su rescate como creador artístico y visibilizador de las voces que intentan enmudecerse dentro del marco de su contexto de producción literaria.

El problema de la alteridad latinoamericana en *Joven, rica y plebeya*

La obra *Joven, rica y plebeya* centra el protagonismo en la madre chola y su hija Mary, quien es matriculada en un internado religioso, donde se siente presionada ante la sugerencia de que oculte su ascendencia indígena.

SUPERIORA.- En cuanto a lo tuyo, hijita, lo sabes: agradezco todas esas generosas donaciones de tu casa..., pero insinúale que no te visite a menudo.

MARY.- Yo..., yo Madre.

SUPERIORA.- Conozco tus escrúpulos, hijita..., pero es que las niñas...Sabes ya como son ellas. Bastante hay con aquello de que guardamos reserva sobre los tuyos...

MARY.- Es que...Fíjese, Madrecita...Yo...

SUPERIORA.- Sé lo que dices ahora, querida, eh. Repítele que el convenio con tu padrino, el doctor Cadina, fue muy estricto. El solamente debía visitarte... Sin embargo, se toleró bastante...

MARY.- ¿Usted no podría decírselo?

SUPERIORA.- No, no. Eso incumbe a la familia. Cumple con mis instrucciones, hijita, eh... (*Mutis*)

MARY.- (*Quiere decir algo y se contiene. Luego va a sentarse a un banco. Pasan algunas parejas de padres y alumnas*) (21-22).

Mary no puede resistir ante este acto de violencia. Su voz queda anulada, imposibilitada de surgir, ante la presión del poder. Lo propio sucede con su amigo Rigucho, quien es literalmente expulsado del espacio que es exclusivo del criollo. Esta agresión es ejercida por Lula, compañera de colegio de la hija de chola

LULA ¿Está colgado, el señor?

RIGUCHO.- Sí, señorita...

LULA.- *(Instando al grupo de chicas para que lo empujen)* Entonces a la carga. ¡Empujémoslo! *(Lo hacen y sólo se oye el ruido que produciría la caída de un bulto humano sobre el empedrado).*

MARY.- *(Grita desesperada pero ni siquiera sus compañeras llegan a oírle)* ¡Noo! ¡Nooo!

(Las muchachas suben a los bancos y ríen de su aventura. Lo hacen a carcajadas, mientras Mary se cubre la cara y va saliendo de escena lentamente, sollozando) (34).

La chola no es capaz de imponerse ante aquellas que muestran desprecio por su amigo. Su respuesta solo se traduce en emociones contenidas. Luego, cuando está frente a su madre y es interpelada con palabras cariñosas, logra responder con sinceridad. Sin embargo, este despliegue se ve interrumpido por sus compañeras.

FAUSTINA.- Bueno' Pps. Me estaré yendo, ja. Te haste cuidar'ps hija. Te haste *Kepichar* bien; por las noches pesde estarte agarrando la gripe que está dando, ja Mal está el tiempo estos diyas.

MARY.- Sí, sí... *(La toma del brazo pero en cierto modo la presiona para que camine).*

FAUSTINA.- Hija...

MARY.- ¿Qué?

FAUSTINA.- ¿Estaré medio sorda pero creyo que ni una vez me has dicho: "Mamita"?

MARY.- *(Escucha aquella pregunta tan a quemarropa que sus ojos brillan de vergüenza y en un arranque de sinceridad la abraza diciéndole:)* ¡Mamita!

FAUSTINA.- *(cubriéndole de besos el rostro)* Mi wawa, mi niña.

(Atina a pasar con los suyos, por el fondo el fondo Lula y ve los besos que la mujer deposita en la cara de Mary. Esta, a su vez, advierte las miradas de su amiga y se deshace de Faustina. Lula, sigue su camino).

MARY.- Sí. Ándate.

FAUSTINA.- Bay, bay, hija. Cúdate nomás. Me voy, hija. Cúdate nomás *(va saliendo y vuelve repetidas veces la cabeza sollozando).*

(Se escuchan tres o cuatro campanadas. Ha concluido la visita. Esto la vuelve a la realidad y se yergue ordenándose las pestañas para disimular las lágrimas de sus ojos) (27-28).

En la escena anterior, se observa cómo Mary se conduce frente a su madre, acciones que son puestas en entredicho cuando debe enfrentarse a sus compañeras:

LULA.-... Y dime, che... ¿Quién era esa chola que te besaba?

MIMI.- ¿Una chola?

CHARO.- ¿Una chola que te besaba?

MARY.- *(Confundida)* No...Nadie...Nadie me besaba...

LULA.- Cuando pasaba con mi prima te vi...
 MARY.- Sí, sí...Era...Era...Mi..., mi sirvienta...
 LULA.- ¿Y con una chola te dejas besar?
 MARY.- Me crio desde pequeña y...
 CHARO.- ¿Ella siempre viene a verte, no?
 MARY.- Claro...Como no están aquí papá ni mamá (27-28).

De esta forma, Mary presenta estados contradictorios. Por una parte, no es capaz de enfrentar la agresión hacia su amigo. Luego, cuando está frente a su madre, se emociona ante los gestos de cariño; sin embargo, luego se contiene ante las miradas de aquellas que no aceptan la diferencia presente en la chola. Es una hija de chola que quiere rebelarse ante el mandato de las criollas que le reprochan su origen, pero no puede, ya que de igual forma desea pertenecer a ellas.

Salmón también muestra la perspectiva de la madre, quien percibe que tiene restringida la entrada al internado y lo hace saber.

FAUSTINA.- Que' ps hace que no venga, niñita. Pa eso' ps yo vengo, hija, ancuando seya una vez al mes. ¿Porque' ps no quedarán las Madres que te veyan cada jueves, no?
 MARY.- No...Es...es así el Reglamento.
 FAUSTINA.- No niñita. Dicen que todos los jueves dejan dentrar pero a mí apenas y medio con mala voluntad me dejan dentrar sólo cada mes (23).

El personaje Faustina se da cuenta de que no existe el mismo trato respecto de las otras madres. Sin embargo, la madre otorga importancia a este espacio de homogenización, manifestando estados de apariencias; esto se demuestra cuando debe ser "preste", que son aquellas personas que organizan la fiesta, lo que en los años 1970 será la Fiesta del Señor del Gran Poder. Aquí, se piden "favores económicos o familiares" (Paredes Candia 288). En este evento Faustina hará saber a las demás madres cholas que su hija asiste a un colegio particular, según se indica en el texto, "para sacarles pica". Esta intención es conocida a través de la voz de Rigucho, quien dice entusiasmado:

Harta gente' ps, ché. ¿No ves que tu mamá les ha de sacar pica a todas las que han recibido los otros años? Nunca' ps nuestra preste se ha de comparar con las otras. ¡Espérate nomás cuando veyas la fiesta! Cuatro o cinco camiones de cerveza como si nada se han de gastar y hasta diputados han de estar viniendo invitados. ¿No ves que la quinta está bien acreditada? Tu mama dice que las otras prestes chiquititas se han de quedar. ¡Oij! ¡Las otras que han recibido prestes ni siquiera tiene el orgullo de decir que su hija está en colegio particular! (42-43).

La madre chola desea notar su diferencia, cediendo importancia a un espacio que expulsa lo cholo. Por otra parte, transita por este mismo espacio, dando cuenta de su identidad híbrida, lo que se visualiza a través de la mezcla de sus saberes aymaras y criollos. De este modo, cuando visita a su hija se hace presente con sus polleras, llevando de regalo un plato criollo que contienen carne y ajíes (parte importante del plato criollo), que a su vez se mezcla con la tunta y el chuño (parte importante de los rituales aymara).

LULA.- A ver...y ese regalo...Pero que mal gusto. Envuelto en papel de periódicos. (*Desenvuelve ante el asombro de todas*) ¡Qué es esto! (*Hace un gesto de repugnancia ante el sabroso plato criollo que se ve. Mary da las espaldas a sus amigas, llena de rubor*)

CHARO.- (*Revolviendo la comida con una punta del dedo meñique*) Chuño...

MIMI.- (*Id*) Estas cosas blancas creo que se llaman tuntas...

LULA.- ¿Y estas carnes? ¿Y estos ajíes...? ¡Oh! (*Gesticula*) Qué feo: comida criolla

CHARO.- Ves, querida. No la vuelvas a recibir a esa chola (30).

Esta escena da cuenta de un plato criollo en el que se reúnen saberes campesinos y saberes urbanos. La mixtura contenida en este alimento no es aceptada por el criollo, ya que este busca anular las diferencias y establecer una identidad homogénea. No obstante, en *Joven, rica y plebeya* la mezcla de saberes invalida este afán: "el énfasis en la hibridación... clausura la pretensión de establecer identidades 'puras' o 'auténticas'" (García Canclini 17).

Joven, rica y plebeya puede ser comprendida como una producción literaria "híbrida y ancilar" (Fernández Retamar 91). Los personajes femeninos cholos, especialmente la madre, no son correlato del proyecto de gobierno de esa época, que establece un proyecto literario hegemónico y un protagonismo cholo que acepte los estados de transformación, lo que conlleva a un mestizo o mestiza letrada, muchas veces presente en los hijos e hijas. Esto implica, finalmente, la exclusión del cholo del ámbito cultural, social y económico. La puesta en escena de Salmón da protagonismo a cholos que se instalan en espacios que les son negados, y lo hacen dando cuenta de su ambigüedad y contradicciones. Por otra parte, en el mismo periodo de producción de Salmón, existe una propuesta literaria que refiere a personajes femeninos cholos que aceptan la homogenización y el autoexilio, como sucede en la novela *La niña de sus ojos* de Antonio Díaz Villamil, donde la hija de chola se construye sobre la base de cánones occidentales, por lo que asiente borrar su ascendencia indígena. La protagonista de esta novela (Domitila Perales) se enlaza con el criollo y expulsa a la madre chola (doña Saturnina), ya que en ella está presente el contagio terrible que es necesario expulsar. Soruco Sologuren señala al respecto:

Domy es la hija de una chola adinerada que es llevada desde pequeña a un internado de monjas para que se eduque y se "convierta en gente". La niña vive doce años en el internado de señoritas (criollas), ocultando su origen y despreciando a sus padres por sus maneras "grotescas y bárbaras". Al término del internado, se enamora de un joven criollo que corresponde a su amor, pero al enterarse de su origen la rechaza por el prejuicio social. Domy tiene que volver a su hogar, pero se siente tan ajena al mundo cholo que se enferma. Entonces aparece un médico también criollo, pero que ha estudiado en Europa y que tiene ideas más progresistas que la oligarquía boliviana. Ambos se van a una comunidad rural donde Domy decide emprender una nueva vida educando a los "indiecitos" que la veneran (*Teatro popular* 28).

La novela cede protagonismo a una hija de chola, que abandona sus raíces, especialmente la indígena, aceptando la aculturación, esto es "dejar de ser chola e integrarse a la cultura occidental" (Soruco, *La ciudad de los cholos* 150). La hija de chola, entonces, se une a lo que propone el criollo y se aleja de la enfermedad presente en su madre chola, ya que esta última significa un obstáculo para el progreso de Bolivia. De esta manera, la propuesta literaria de Díaz Villamil

es congruente a la idea de que “la mezcla de sangres es una enfermedad que imposibilita el progreso nacional” (Arguedas, *Pueblo enfermo* 53). Esto no ocurre en *Joven, rica y plebeya*, ya que la madre se instala en un espacio que excluye lo cholo de forma categórica, y que a cada instante recuerda a su hija sus orígenes basados en la unión de sus ancestros. En tanto, la hija presentará estados ambiguos durante el inicio y desarrollo de la obra; en un momento de la escena defiende su ascendencia y en otra la oculta, situación que es notoria cuando se enfrenta al novio criollo, Willy

WILLY.- (*Imperativamente*) ¡¡¡Qué haces en esta casa!!!

MARY.- (*Resuelta definitivamente*) Soy la hija de la dueña de esta Quinta. ¡La hija de una chola y no la muchacha que en el colegio fingió ser distinguida y de familia honorable que vivía en el interior! ¡No soy la que ante a ti y ante las relaciones sociales se presentó en aquellas vacaciones de Buenos Aires! ¡Fingí una personalidad de descendientes distinguidos que nunca los tuve! Mi vida donde me conociste fue una mentira y de todo aquello sólo hay una verdad: quererte, a pesar de nuestras diferencias de cuna.

WILLY.- (*Como insulto pero en un tono despectivo*) ¡Chola!

MARY.- (*Aprobando el denuesto*) Sí, chola.

WILLY.- Has sabido fingir...

MARY.- Fingirme distinguida para ganar tu amor, sí, pero no fingí amor que ello es mi honra y mi orgullo; porque en el colegio aprendí el vocabulario del corazón, porque sabiéndome joven y sabiéndote el primero en mi vida te entregué en besos, en miradas y en palabras todo cuanto la ilusión de los 18 años creó en mis pensamientos juveniles que se desmoronan ante la realidad.

WILLY.- ¡Trataste de hundirme en el ridículo!

MARY.- ¿Por qué? ¿Porque en mi historia hay una pollera? ¿Por qué el amor jamás podrá unir a un marqués con una cocinera? ¿O porque prejuicio social hace de los hombres unos cobardes? (*Suplicante*) ¡No, no! Willy, no me hagas caso. Estoy para perder la cabeza por lo que acaba de suceder. ¿Sabes que en estas dos semanas sin verte me ahogaba en esta casa? ¡Necesito libertad, la libertad que tú me darás! (49-51)

La hija de chola reconoce la verdad ante la presión del criollo, expresando su descontento ante los prejuicios sociales. Sin embargo, estos argumentos son momentáneos, ya que luego se arrepiente de haber reconocido su origen, presentando nuevamente estados contradictorios. De este modo, podemos decir que Mary es un personaje femenino mestizo, “hecho de la inestable quiebra e intersecciones de muchas identidades, disímiles, oscilantes y heteróclitas, esencialmente diverso” (Cornejo Polar 21). La presión ejercida por el criollo detona en Mary respuestas que dan cuenta de su ambigüedad, lo que Karl Popper reconoce como aquel mestizaje que puede ser comparado con la nube:

una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento. Los mestizajes pertenecen a este orden. La presencia de la aleatoriedad y de incertidumbre es lo que confiere a los mestizajes su carácter inasequible y lo que paraliza nuestros esfuerzos de comprensión (70).

Una hija chola que afirma lo que el criollo piensa, luego defiende su identidad y finalmente traiciona a su madre (robándole y huyendo con aquel que aborrece lo cholo). Son estados difíciles de definir, que son propios de su identidad chola, a la cual no desea pertenecer, pero de la que otras veces se siente parte. Frente a este escenario, el desenlace de esta obra declara un final impensado para el lector, que se traduce en el retorno de la hija al hogar. Así, se reafirma una identidad chola que coexiste, pese a los estados de exclusión. La producción literaria de Salmón se inserta en lo que reconocemos como teatro popular, por cuanto es una puesta en escena que no solo presenta un aprendizaje en los personajes protagónicos, sino que, además, implica generar una reflexión en lectores y espectadores con respecto a una sociedad desigualitaria. Jérôme Stéphan plantea —con respecto a otras obras— que esto se trata de “influcidar al pueblo, transformar sus representaciones y ser un agente de cambio en la sociedad en la que está inserto” (9). Esto se observa en la siguiente escena:

FAUSTINA.- (*Le abre los brazos desesperada a Mary*) ¡Hija!

MARY.- (*desesperada*) ¡Mamita, mamita! ¡Perdón! Estoy ahora a tu lado, mamita.

FAUSTINA.- (*Sin contenerse*) Hija, kolila, wawa. ¿Qué'ps tey hecho pa que me hagas esto? ¿No has pensado en la pena de tu magre? ¡Wawa! ¡Paloma! ¡Que 'ps te han dado, hija? ¿Por qué 'ps te has ido ja?

MARY.- Cállate mamita y perdóname ¿quieres? ¡Soy una mala hija! ¿Me perdonas, mamacita, me perdonas?

FAUSTINA.- ¿Y cuál'ps es esa magre que no perdona a su hija por más que le coma su propia carne, ja?

MARY.- Estoy ahora a tu lado, mamita (70-71).

Los personajes de *Joven, rica y plebeya* no son estáticos; al contrario, son personajes en constante cambio, lo que es parte de la alteridad latinoamericana, que se caracteriza, según Cornejo Polar, por su “multiplicidad fecunda, diversos y discordantes” (20). Esta heterogeneidad se hace visible a través del personaje femenino cholo, principalmente en la madre, que se instala en la ciudad (espacio otorgado al criollo) como madre y jefe de familia, y que, para subsistir, une sus saberes campesinos y urbanos. Ella se establece con autonomía económica, lo que no es aceptado por los grupos hegemónicos:

el discurso racial moderno sobre lo cholo no se asienta solo en los niveles ideológicos de la etnicidad, el género y la normatividad criolla, sino también en la definición de una “economía étnica” (Harris, 1995) que interrumpa la gestación de una burguesía chola (Soruco, *La ciudad de los cholos* 84).

Sin embargo, en las obras de teatro popular de Salmón, en especial *Joven, rica y plebeya*, el bienestar económico está presente en la madre chola y será el criollo quien manifieste el interés de unirse en matrimonio para ascender económica y socialmente. Por su parte, la hija de chola desea olvidar sus orígenes, aunque “retorna al hogar lo que consolida una identidad cultural chola” (Soruco, *Teatro popular* 45). De esta forma, la economía chola emerge, pese al criollo.

La independencia económica de la madre y el arrepentimiento de la hija son graduales, ya que en el inicio y desarrollo de la obra la administración económica y las visitas frecuentes al internado de señoritas son otorgadas al padrino (un timador). La hija de chola se enamora y

luego escapa con el criollo (un rufián). Sin embargo, al finalizar la obra, esto se revierte. Así, la madre Faustina no se deja acallar y quita la administración de sus bienes al padrino, y Mary, la hija chola, no se casa con el criollo hasta cuando este presenta un aprendizaje.

Estas acciones presentes en la obra de teatro popular de Salmón son divergentes respecto de la producción literaria hegemónica de su época, lo que se observa en la novela *La niña de sus ojos* de Antonio Díaz Villamil. Aquí, el protagonismo está centrado en la hija chola, la que no retorna al hogar y niega a su madre, ya que en ella está figurada la enfermedad, de ahí que sea expulsada del proyecto letrado que inicia en el campo. Al respecto, Fernando Diez de Medina, perteneciente a la élite letrada de mediados del siglo XX, al referir al teatro boliviano de las primeras décadas del siglo XX, señala: “la producción teatral decae visiblemente a mediados de los cincuenta, Raúl Salmón, que comenzó con las piezas arrabaleras *Condehuyo* y *La escuela de pillos*, mejora en el drama histórico” (337). El crítico advierte que el dramaturgo solo se destacó en su etapa histórica, pero nada dice de su etapa social a la cual pertenece la obra *Joven, rica y plebeya*. Diez de Medina sí destaca *La niña de sus ojos* de Díaz Villamil y, sobre ella, plantea:

El personaje femenino Domy, no se da por vencida, y sigue luchando en pos de un futuro mejor. Aun dentro del encuadre grotesco en que Saturnina y Ciriaco, los padres de la muchacha, el autor descubre su innata nobleza de sentimientos [aquí]... la muchacha, que no pudo aristocratizarse se entrega al gran ideal de instruir a los indígenas (307).

Esta crítica resalta aspectos que refieren a la transformación de los indígenas y la exclusión de lo grotesco, presente en los padres cholos. Lo que es afín a lo referido por Franz Tamayo y también es coherente con lo planteado por Arguedas respecto del contagio del cholo.

En *Joven, rica y plebeya* la madre chola no desaparece, sino que resiste adaptando sus saberes heredados. Esto le permite prosperar en sus negocios, lo que no ocurre con los personajes criollos, ya que manifiestan una actitud pasiva ante la adaptación que les exige la modernidad. De igual modo, quedan presos de las apariencias y luchan por mantener un estatus social, lo que se demuestra en el personaje femenino criollo: doña Elisa, madre de Willy. No obstante, su propio hijo le hace ver lo equivocados que están:

Perdóneme, mamá. A esta altura alguien tenía que volvernós a la realidad. Papá quiso hacerlo pero su acendrado cariño venció su moral que usted le arrebató para perjuicio mío y para perjuicio de nosotros todos. Si a Mary puede acusársele de mentir para aparentar otra cuna, a nosotros se nos debe reprochar de existir un mundo que no nos pertenece. Echamos por la ventana la fortuna de papá y arrebatamos su trabajo para aparentar una posición que nunca la tuvimos. Aparentando ser tanto o más poderosos que nuestros amigos crecí y me eduqué para truhan. Creo que mi reflexión no puede ser más sensata: deseo trabajar. No importa cómo ni de qué, pero será imposible seguir merced a la limosna de nuestras relaciones. Ahí está mi padre: amargado; con una vejez prematura como avergonzado de sí mismo porque solo le hicieron ver el trabajo en el presupuesto nacional. ¡Cómo no hubiera deseado ser zapatero o albañil para liberarse de la intriga y de la humillación! ... aquello que fue entretenimiento romántico con una colegiala es hoy mi futuro que no se detiene ante el temor ni ante el prejuicio. ¡Quiero a Mary y será mi esposa! (73).

El criollo reconoce su error, el que se traduce en haber vivido preso de las apariencias. Además, comprende que la vida se sustenta en un trabajo digno. Así, enrostra a su madre, señalándole que se unirá a la chola porque la ama:

Creo que mi reflexión no puede ser más sensata: deseo trabajar. No importa cómo ni de qué, pero será imposible seguir merced a la limosna de nuestras relaciones... ¡Ya no me interesa que me señale en tildándome de audaz que se apega a una pollera por dinero! ¡Mi conducta hará silenciar la maledicencia! (73-74).

Soruco Sologuren plantea que el teatro popular del dramaturgo Salmón “fue el más exitoso, ya que llevó al escenario obras que narran el conflicto por el ascenso social del cholo” (43). Al respecto agregaría que *Joven, rica y plebeya* pone en escena también al criollo y su deseo por ascender económicamente, lo que se visualiza en Elisa, quien acepta que su hijo se case con la hija de chola para remediar la situación económica. No obstante, el hijo de esta presenta un aprendizaje. Esto transgrede el estudio sociológico que realiza Arguedas, quien sostiene que la “enfermedad del pueblo boliviano es producto del cholo que se ha instalado en la ciudad generando la degeneración de familias criollas que, estando en bancarrota, realizan alianzas matrimoniales y políticas con los cholos” (25). En la obra de Salmón, la alianza está basada en el afecto. Por ello podemos señalar que su dramaturgia es disidente respecto de la propuesta literaria de grupos hegemónicos que declaran el contagio del cholo.

La puesta en escena de la obra de Salmón propone un protagonismo cholo en constante contradicción que finalmente retorna al hogar. Lo propio sucede en la novela *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, donde el protagonista cholo presenta una lucha permanente entre el querer y el no poder. Quiere ser un personaje y su pobreza lo delata y no le concede acceso a los centros de la llamada alta sociedad. El protagonista busca desprenderse de sus orígenes, en especial el indígena. Renaud Richard plantea que el chulla se avergüenza de su madre india, lo que lo lleva a estados de ambigüedad:

tras huir del lujoso y concurrido salón de doña Francisca —pues ésta le ha mentado públicamente a la madre—, se pregunta el chulla por qué no encontró nada que replicar; sus dos sombras tutelares le contestan que por la vergüenza que le da el saberse hijo de una india (252).

Luis Alfonso trata de ocultar el origen humilde de su madre-india, bajo el disfraz altivo y cruel de su padre-señor; sin embargo, aflora en él su ascendencia chola, lo que lo hará sentirse siempre en falta, sobre todo con el mundo al cual quiere pertenecer. Luego, será en el cementerio donde logra comprender que existe un lazo de pertenencia con aquellos a quienes despreció. La muerte de su esposa le permite experimentar un profundo sentimiento de autenticidad solidaria, que lo reconcilia consigo mismo y, al mismo tiempo, lo hermana con los otros cholos: “En ese momento se vio a sí mismo y a los que le rodeaban como su gente, sintiéndose que había hallado un lugar donde pertenecer” (Icaza 140). El personaje muestra un aprendizaje sustentado en la comprensión de que pertenece a una comunidad colectiva chola. Lo propio en la obra de teatro popular del dramaturgo Salmón, en especial, la hija chola, quien comprende que su identidad abigarrada se sustenta en la unión de sus dos ancestros: el indio y el español.

Conclusiones

La propuesta dramática de Raúl Salmón tematiza el problema de la alteridad latinoamericana figurada en la madre chola y su hija, quien, por efecto de los poderes hegemónicos del entramado social, muchas veces manifiesta el deseo de escalar socialmente. Ahora bien, el periodo en el que se escribe la obra “evidencia un profundo valor a la corporalidad blanca y juvenil; pasos necesarios para pertenecer a aquellas sociedades de castas de Bolivia” (Soruco, *Teatro popular* 44). De esta forma, Mary niega ante la mirada de las criollas que la chola que ha abrazado es su madre y además afirma que es la sirvienta; acciones que tienen como propósito esconder su origen.

Faustina, por otra parte, está instalada en el espacio urbano, donde recibe un rechazo categórico. Pese a esta exclusión, va construyendo su identidad: en la diferencia con el aymara y con el criollo y, a la vez, en la unión de ambos, “armando sus cimientos bajo un sistema de colonización (los españoles), con el cual se identificó y al mismo tiempo, percibió la diferencia” (Valdés 8). En palabras de Octavio Paz, “la costumbre de comer el 2 de noviembre panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos heredados de indios y españoles, inseparables de nuestro ser” (41). Esto es lo que Javier Albó llama un “cabalgar entre dos mundos” (45). Es como la madre chola reúne a sus ancestros aymaras y español al llevar de regalo a su hija un plato criollo, que es considerado “feo” por las criollas; recuerda a cada instante sus saberes campesinos; emite palabras que no solo están en español, sino en kunza (*keipichar*). Martín Lienhard reconoce esto como “un enfrentamiento de intensidad muy variable, caracterizado por la imbricación de diferencias o antagonismos culturales” (96).

De igual modo, esta madre chola participa en la organización de fiestas populares lo que se reconoce hoy en día como “La fiesta del Señor del Gran Poder”; responde con cariño y perdón; acto de piedad que viene unido “al mensaje ejemplar de descubrir la falsedad de la alianza con los criollos, de la traición que supone aculturarse y negar el origen” (Soruco, *Teatro Popular* 36). Al respecto, José María Arguedas señala: “yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (citado por Valdés 8). Por ello podemos decir que la madre chola es el principal agente para que su hija no se transforme en una mestiza acriollada; conflicto que en cierto modo está presente en la novela *El chulla Romero y Flores* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza, por cuanto el protagonista cholo desea borrar de su memoria a la madre chola. No obstante, notamos en ambas obras una propuesta literaria que da cuenta de un tiempo circular, es decir, los personajes huyen de su hogar (de su identidad chola) y luego retornan. Este reconocimiento, en la narrativa de Icaza, ocurre por una situación traumática (la muerte de su amada).

En la obra de Salmón, la vuelta al hogar es gracias a la madre que constantemente trae a la memoria sus orígenes (indígena y español) y responde con cariño, dando cuenta de su humanidad. Esta presencia chola altera la élite letrada, que se ha sentido incapaz al no poder encasillar a estos sujetos intermedios (ni indios ni españoles) que anegan las calles de Bolivia a mediados del siglo XX. Un protagonismo cholo en constante cambio, que perturba el orden establecido, con la presencia de esos “pendencieros, borrachos, mentirosos, traidores” (Arguedas, *Pueblo enfermo* 48). Sonia Montecino declarará luego: “aquella identidad supeditada a nociones positivistas que anclan lo mestizo en una cuestión puramente racial y biológica” (138). Lo cierto es que los postulados de Alcides Arguedas son la base de inspiración para la élite letrada, la cual

privilegia un discurso en el que prima la criollización del cholo o bien el destierro de los espacios urbanos. Lo propio hace Franz Tamayo con su propuesta de una educación regimentativa.

La literatura que emerge a principios del siglo XX genera, entonces, una diferencia entre el cholo y el mestizo, que será el soporte en la constitución de un discurso sobre el mestizaje en Bolivia. Esto es concordante con los intereses de grupos políticos hegemónicos, los cuales ven un peligro en el cholo tanto por su prosperidad económica como porque coexisten dando cuenta de su memoria cultural en espacios que eran exclusivos para ellos. Por este motivo, exigirán a la élite letrada un protagonismo cholo que acepta ser homogenizado y autoexiliarse de espacios urbanos. Así lo muestra la narrativa de Antonio Díaz Villamil en *La niña de sus ojos*, donde Domy, la hija de chola, se retira al campo para implantar el proyecto educativo que requieren los indígenas, mientras que la madre chola, Saturnina, se autoexcluye. Raúl Salmón, por su parte, visibiliza una identidad chola caracterizada por su hibridez, que habita en la ciudad resistiendo ante los embates del criollo. Su producción literaria se aproximaría así a lo que Fernández Retamar respecto de las literaturas heterogéneas llamó “una estética más cercana a la realidad histórica, creadora y menos colonizada” (91).

Obras citadas

- Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo*. La Paz: Puerta del Sol, 1979[1909]. Impreso.
- . *Historia General de Bolivia*. Bolivia: Archivo y Bibliotecas Nacionales, 1922. Recurso electrónico.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el Aire Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizontes, 1994. Impreso.
- Díaz Villamil, Antonio. *La niña de sus ojos*. La Paz: Juventud, 1999[1948]. Impreso.
- Diez de Medina, Fernando. *Literatura Boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1981. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una Teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Nuestro Tiempo, 1976. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.
- Icaza, Jorge. *El chulla Romero y Flores*. Edición crítica de Ricardo Descalzi y Renaud Richard. Lima: ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella*. Lima: Horizonte, 2003. Impreso.
- Lorini, Irma. 2006. *El Nacionalismo en Bolivia de la pre y post guerra del Chaco (1910-1945)*. La Paz, Bolivia: Juventud. Impreso.
- Montecino Aguirre, Sonia. *Madres y huachos alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Catalonia, 2010. Impreso.
- Paredes Candia. “Fiesta del Señor del Gran Poder” en *Monografías de Bolivia, La Paz y Cochabamba*. Tomo II. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad/postdata/vuelta a “el laberinto de la soledad”*. Madrid: FCE, 2007. Impreso.
- Popper, Karl. *La ciencia: Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1954. Impreso.
- Richard, Renaud. “La mentalidad mestiza en un medio etnocrático según los narradores y novelistas ecuatorianos de la generación de 1930”. *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza. Lima: ALLCA XX. 1996. 245-271. Impreso.

- Ruiz González, Raúl. *Prometeo de los Andes*. Buenos Aires, Argentina: Platina, 1998. Impreso.
- Salmón, Raúl. *Joven, rica y plebeya*. La Paz: Juventud, 1989[1949]. Impreso.
- Sanjinés, Javier. *El espejismo del mestizaje*. La Paz, Bolivia: FEA, 2005. Impreso.
- Stéphan, Jérôme. *Tres teatros de vanguardias Meyerhold- Fassbinder- Griffero*. Santiago: Arcis, 2011. Impreso.
- Soruco Sologuren, Ximena. *Teatro Popular La afirmación de la identidad chola a través de la metáfora de la hija pródiga*. Lima: IEP, 2005. Impreso.
- . *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia siglos XIX y XX*. Lima: IFEA, 2011. Impreso.
- Tamayo, Franz. *Creación de la Pedagogía Nacional*. La Paz: Biblioteca del sesquicentenario de la República, 1975[1910]. Impreso.
- Valdés, Adriana. "En torno a la cultura". ponencia presentada en la reunión de expertos sobre la mujer y la cultura, CEPAL, Santiago de Chile, noviembre, 2010 en *Madre y huachos: alegorías del mestizaje chileno* de Sonia Montecino. Impreso.
- Neira, Marcelo. "Identidad, alteridad, racismo y xenofobia". *Memoria Chilena*. Recurso electrónico. 15 de junio de 2010.

Fecha de recepción: 28 de enero de 2017

Fecha de aceptación: 28 de abril de 2017

Mujeres de la Conquista y la Colonia en la dramaturgia de Inés Stranger: una reconstrucción necesaria

Conquistadoras and Colonial Women in Inés Stranger's Plays: A Necessary Rebuilding

Magdalena Olivares

University of Maryland University College, Adelphi, Estados Unidos
magdalena.olivareshenriquez@faculty.umuc.edu

Resumen

Este artículo revisa la presencia de mujeres de la Conquista y la Colonia en tres obras de Inés Stranger: *Malinche* (1993), *Valdivia* (2002) y *Mujeres coloniales* (2010), como una reivindicación de la ausencia femenina en la historiografía de esos periodos fundacionales de la historia chilena y latinoamericana. Específicamente se asocia el protagonismo que da Stranger a estas voces femeninas con el rescate que historiadoras y antropólogas culturales (Socolow, Viera Powers y Mills) están haciendo de la participación de mujeres en las empresas conquistadoras y coloniales. Se concluye que la dramaturgia de Stranger contribuye nitidamente a una reconstrucción histórica necesaria en el tiempo presente.

Palabras clave:

Mujeres – reivindicación histórica – dramaturgia – reconstrucción.

Abstract

This article discusses the presence of conquistadoras and colonial women in Ines Stranger's *Malinche* (1993), *Valdivia* (2002), and *Mujeres coloniales* (2010) as a historic demand for the women's absence from foundational periods in Chilean and Latin American history. Specifically, this paper links the voices from Stranger's characters with historical and social anthropological researches (Socolow, Viera Powers, and Mills) which rescue women's participation in the conquer and colonial enterprises. It concludes that Stranger's plays clearly contribute to a necessary rebuilding of history in the present time.

Keywords:

Women – historic demand – dramaturgy – rebuilding.

Introducción

Tal como suele decirse que Chile es un país de eximios poetas y poetisas pareciera ser igual de valedero afirmar que estas tierras australes también lo son de grandes dramaturgos y dramaturgas. Es así como para quienes estudiamos el teatro chileno, se nos hace un verdadero placer intelectual reflexionar sobre las creaciones de María Asunción Requena (1916-1986), Gabriela Roepke (1920-2013), Isidora Aguirre (1925-2011), Inés Stranger (1957), Francisca Bernardi (1975), Ana Harcha (1976) y Manuela Infante (1980), por nombrar solo algunas de las destacadas dramaturgas chilenas. En esta ocasión me detendré en tres obras de Inés Stranger: *Malinche* (1993), *Valdivia* (2002) y *Mujeres coloniales* (2010). Estas se caracterizan por poseer dos líneas temáticas marcadas: problemáticas femeninas y reconstrucción histórica. *Malinche*, *Valdivia* y *Mujeres coloniales* revelan las luchas, los triunfos y las derrotas de sus personajes femeninos como paradigmas de las otras protagonistas de la Conquista y la Colonia, quienes suelen aparecer de manera escasa o simplemente estar ausentes en gran parte de la historiografía de estos periodos fundacionales de la historia chilena y latinoamericana.

Malinche, por ejemplo, toma la conocida figura mexicana como (pre)texto para mostrar los conflictos de una madre y cuatro hijas sitiadas por un invasor. Por su parte *Valdivia* no solo pone en escena a Pedro de Valdivia, el conquistador de Chile; además presenta el liderazgo militar y desventuras amorosas de Inés de Suárez, concubina de Valdivia y primera española en llegar al Reino de Chile. *Mujeres coloniales*, en tanto, presenta a tres mujeres de la Colonia: Catalina de Erauso (más conocida como la Monja Alférez), una vasca que luego de escapar de un convento vive en tierras americanas haciéndose pasar por hombre; Isabel Flores de Olivares (también llamada Rosa de Lima), mística peruana famosa por sus éxtasis y flagelaciones; y Úrsula Suárez, monja chilena que dejó testimonio escrito de su vida y del Santiago colonial que la circundaba.

Coincidencias posmodernas

El modo en que Inés Stranger recrea a Malinche, Inés de Suárez, Catalina de Erauso e Isabel Flores de Olivares dialoga con recientes hallazgos de las investigadoras Susan Socolow, Karen Viera Powers y Sara Mills sobre el rol de la mujer en estos periodos históricos. Concretamente, Socolow establece que en la época colonial latinoamericana las mujeres estuvieron sometidas a una estructura social en la que los hombres ocupaban todas las posiciones de poder, definiendo, juzgando y castigando la conducta femenina; pero que, a pesar de este ambiente, siempre hubo lugar para negociación: “[t]he culture of patriarchy was never as absolute in reality as theory” (178). Asimismo, Viera Powers enfatiza que durante la Conquista y la Colonia algunas mujeres lograron evadir el sometimiento patriarcal a través de la manipulación de las reglas que el mismo patriarcado imponía (168).

Mills, quien ha investigado vastamente los viajes de mujeres anglosajonas a territorios bajo dominio imperial y su permanencia en ellos, postula que las empresas de la Conquista y la Colonia no fueron tareas meramente masculinas, ya que hubo mujeres presentes, aunque indudablemente tuvieron un escaso rol que jugar en el ejercicio de poder. Teniendo eso presente, Mills agrega que es imprescindible considerar las tareas, los espacios y los escritos de estas mujeres

para reescribir la historia imperial y colonial (*Gender and Colonial Space* 16-17). El surgimiento de estos estudios históricos y la aparición de mujeres de la Conquista y la Colonia en *Malinche*, *Valdivia* y *Mujeres coloniales* es una consecuencia de la ruptura de las grandes narrativas que conlleva la condición posmoderna (Lyotard 14-15). Así, el discurso historiográfico tradicional, que posee de forma casi exclusiva protagonistas masculinos, da paso a un nuevo discurso que abre espacio a otras voces, como las voces femeninas.

Sin duda, investigadoras como Socolow, Viera Powers y Mills, junto a creadoras como Stranger, están reconstruyendo el discurso histórico al otorgarle voz a las mujeres en él. También cabe mencionar que en los últimos años la mujer ha ganado espacio en la sociedad chilena, lo que facilita una reconstrucción histórica con protagonismo femenino, ya que con el arribo de la posmodernidad “el concepto de la historia se ha ido perfilando como el de un archivo (o archivos) de una reserva de datos discontinuos que pueden salir a la superficie a gusto del productor o consumidor de la cultura” (Rizk 61). De ahí que las mujeres no solo tengan más espacio en el discurso social, sino también en el histórico a través de la reconstrucción teatral.

Las facetas de Malinche

La obra *Malinche* se inspira en la primera heroína y antiheroína de la historia latinoamericana. Esta dualidad de la Malinche nace de la controversia que representa ser una mujer políglota, inteligentísima, con gran sentido político, y a la vez ser la chingada, la prostituta y la traidora (Katunarić 16). En la obra de Stranger la única referencia explícita a la Malinche es el título, lo que no impide que, en la trama de la misma, vaya surgiendo su multifacética figura, aunque de modo implícito. De hecho, Malinche aparece representada en la pieza a través de cinco personajes femeninos distintos: una madre mapuche (la Malinche indígena), una hija mayor que se deja seducir por un extranjero (la Malinche traidora), una segunda hija convertida al cristianismo (la Malinche conversa), una tercera hija que se distingue por su fortaleza (la Malinche guerrera) y una cuarta hija, la menor, que quiere emprender la tarea de reescribir la historia de su madre (una nueva Malinche). La ausencia de nombres propios de estos personajes femeninos facilita ver a cada uno de ellos como engranajes que forman a Malinche, el único nombre propio de la obra; con esto Stranger logra que los distintos personajes sean una misma Malinche que, en una dialéctica propia del posmodernismo, sintetizan tesis y antítesis.

Junto con converger el rito y el lazo sanguíneo familiar, en la obra está presente una sublimación de la violencia, que invita a la audiencia teatral a una verdadera catarsis. La didascalía con que comienza la obra indica que esta “intenta reconstruir un espacio ritual que representa una unidad familiar básica” (53). En este ambiente la obra revive el choque violento entre el invasor europeo y los pueblos originarios. El teatro, al igual que el ritual, puede sublimar la violencia en el sentido de que esta, tanto en el rito como en la obra teatral, se ejerce sobre víctimas por las que luego no se tomará revancha. Además, en el caso del teatro, el actor se transforma en eslabón de una cadena donde la víctima que representa se conecta con la audiencia y la sociedad (Schechner 234). En *Malinche* vemos morir a la madre y el rito que acompaña su ceremonia fúnebre; con lo que nos queda en evidencia la violencia del ultraje de una de las hijas. De este modo la ficción teatral revive la violencia y muerte que acarrió la Conquista. Por otro lado, la obra sigue

una secuencia más teatral que real. “Es decir: si un personaje sale en una escena y luego entra en la siguiente no significa que mantenga la acción ambas escenas. Puede haber transcurrido tiempo entre una escena y la otra” (*Malinche* 53). Este asincronismo con que fluye la pieza y la presencia de distintos personajes femeninos decodifica la figura de la Malinche y el trauma de la Conquista en un contexto histórico, geográfico y temporal más amplio que el mexicano.

Mirando la obra desde otro ángulo, nos damos cuenta de que Stranger transforma a Malinche en un estandarte de la cultura indígena. Esta defensa cultural se nota cuando la cuarta hija (la culta) le pregunta a la madre si la palabra “anhelo” se escribe con la letra h. La madre analfabeta no puede responder porque todas las letras, tal como la h de anhelo, son mudas para ella (55). La hija culta ofrece a la madre enseñarle a leer y a escribir, habilidades por las que la madre no muestra interés. La misma defensa cultural se trasluce luego frente al inminente asedio de los invasores; en ese momento, la madre eleva un clamor en su lengua nativa, el mapudungun:

Wen Fūcha, wen Kuse. Kellumuiñ, kellungé ta mi pu che. Petu mülei ta mi pu kotüm. Ta mi pu ñawe. Kellumuiñ mai chau. (Padre del Cielo, Madre del Cielo, ayúdanos, ayuda a nuestra gente. Aún están tus hijos acá y tus hijas también y queremos seguir permaneciendo con tu ayuda, Ayúdanos Padre) (58).

Este clamor está en plena sintonía con las creencias del pueblo mapuche que contemplan la invocación y pedido de auxilio tanto a divinidades masculinas como femeninas (Foster 67). Más adelante, la madre vuelve a mostrar su apego a la religiosidad mapuche, cuando el extranjero albergado por las mujeres expresa su temor por el infierno y la madre declara que no conoce el infierno y los dioses que atormentan a este hombre (68). Stranger nos presenta, a través de la fidelidad de la madre a su cultura, una Malinche que rechaza al invasor. La falta de conversión al cristianismo y de interés por adquirir la habilidad de leer en castellano torna al personaje de Stranger más indígena que la Malinche que nos presenta la historiografía tradicional. La madre indígena no se siente disminuida frente al extranjero. Más aún, gana autoridad frente a él al salvarlo de la muerte con un ungüento de hierbas (68-70). Las labores de machi de la madre convierten su figura en un referente transversal en el contexto de los pueblos originarios latinoamericanos, ya que no estamos solo frente a una Malinche náhuatl, sino que la obra pone en escena a una Malinche mapuche.

Sin embargo, la Malinche de las crónicas también está en el escenario a través de la segunda hija, la conversa, que se asemeja a la Malinche cristiana que describen los cronistas. Asimismo podemos asociar a la hija culta con la conocida faceta de la Malinche políglota y mediadora entre culturas. Pero esta hija culta también representa una nueva Malinche capaz de entregar una versión inédita de su historia. La misma hija culta proclama en escena: “... necesit[a] expresarse en la misma lengua de [su] padre, y para que quede escrito del mismo modo, una historia distinta de [su] madre” (89). Esta lengua es la del invasor, pues esta hija culta —como las otras hijas— son frutos de relaciones de la madre con extranjeros. Entonces la hija culta además de representar una faceta de la Malinche, representa a la dramaturga que escribió la pieza, Inés Stranger, pues al escribir *Malinche* hace realidad el cometido de esta hija.

Al final de *Malinche* presenciamos la muerte de la madre en medio de una discusión con la hija conversa:

La madre comienza poco a poco a murmurar, sin oír lo que dice su hija. Las voces de una y de la otra se escuchan al mismo tiempo. El espacio se abre, se desarticula, la casa deja de existir La madre al hablar se despidió de la vida. Un orden nuevo invade todo (88).

Según Stranger, la madre “muere porque muere toda la cultura y muere cuando la hija [conversa] deja de creer en los dioses” (Entrevista s/p). Más allá de esta explicación —bien sabemos que las creaciones se transforman en entes independientes de lo que sus autores han querido que sean—, la desaparición de la casa y la muerte de la madre representan una ruptura con el lugar y el rol con que tradicionalmente se ha enmarcado a la mujer; recordemos que el hogar y la maternidad son el sitio y el rol femenino por antonomasia. Stranger también en este momento otorga a la mujer, por medio de la madre, un nuevo rol de activismo político cuando la moribunda exclama: “Nosotros sabemos a quién invocar, sabemos a quién agradecer la vida. No necesitamos otro conocimiento. (Inchiñ kimnieiñ chumechi ta ñi mañumael. Duamlaiñ kakeche ñi kimun)” (89). Con este clamor la madre expresa como su última voluntad el deseo de autonomía para su pueblo. Esta reivindicación tiene un tono político contingente al coincidir con los reclamos actuales del pueblo mapuche y de otros pueblos originarios.

Privatizando el pasado

Valdivia gira en torno a la relación amorosa entre Inés de Suárez y Pedro de Valdivia, el desdoblamiento entre el pasado y el presente de un archivero de nombre Bruno, y las motivaciones e intrigas de los conquistadores que acompañaron al español. La obra se inicia en el tiempo presente donde encontramos a Pedro de Valdivia con Bruno, el archivero. Luego la acción dramática se traslada al pasado con Inés de Suárez en plena batalla durante un asalto indígena a Santiago. *Valdivia*, de cierta manera, contradice su título, que alude solo al conocido conquistador, centrándose en Inés de Suárez, una mujer; desmintiendo así la creencia de que la Conquista fue exclusivamente “... a place of masculine endeavor, where heroic individual males behave in adventurous ways, exploring undiscovered countries and subduing the inhabitants” (“Knowledge, Gender, and Empire” 36). De hecho, Inés de Suárez y otras mujeres viajaron a América; Suárez incluso se destacó en el campo de batalla y quedó registrado que decapitó a siete caciques (Mariño de Lobera 264). Stranger pone en escena esta faceta militar de Suárez, aunque prefiere ahondar en la afectividad de la española, mostrando la dependencia y sometimiento de Suárez primero a la voluntad de su amante Pedro de Valdivia y luego a la del marido, que Valdivia le escoge: Rodrigo de Quiroga. Este sometimiento viene a justificar el título de la obra, en el sentido de que Valdivia es una figura angular para Suárez.

El afán de Stranger de mostrar la interioridad de Suárez hace que en la obra abunden los momentos de confidencia de la española, los que aportan datos no registrados en el archivo histórico. La obra llena así el vacío histórico respecto a Suárez y su relación con Valdivia, y convierte a *Valdivia* en un ejemplo de “postmodernist ‘privation’ of the past” (Ankersmit 149); es decir, en la reconstrucción de la historia por medio de ficción y/o recuerdos de personas comunes y corrientes. Ciertamente *Valdivia* permite acceder a momentos de la vida diaria de Suárez y los conquistadores de Chile gracias a la ficción teatral. En una de estas instancias de cotidianidad,

vemos a Inés de Suárez en el confesionario, pero no está ahí para confesarse. La ausencia del acto sacramental pone a Suárez, momentáneamente, al margen de este rito religioso que sentencia el actuar cristiano. En vez de la tradicional confesión, la española pronuncia un extenso monólogo lleno de revelaciones, que comienza así: “Padre, madre, no los recuerdo. El sol sobre los olivares y adentro el calor, la sed y el murmullo de las oraciones. De España sólo me queda el encierro” (24).

Inés se siente desarraigada y los recuerdos que le quedan de su tierra natal (la naturaleza, el clima y las oraciones) le parecen desagradables. Confidencia que “España no le dio nada” (24) y que vino a América a buscar a su marido, pero que realmente no lo buscó. Luego nombra unas prendas de vestir típicas de la mujer española de esa época —el refajo, la mantilla y las medias negras—, que ya no forman parte de su atuendo: la cota de malla. Esta nueva vestimenta refleja el oficio de soldado que asume en el Reino de Chile y el momentáneo abandono del rol de dama que simbolizan el refajo, la mantilla y las medias negras. Inés, junto con hablar de su fragilidad, reconoce sin tapujos que ha sido amante de Valdivia. También menciona que una mujer en España no podría ser tan descarada, pero que en las Indias todo se ha dado vuelta y que entre volcanes y guerras no tuvo tiempo de pensar en el pecado (24). Stranger insinúa de esta manera un escape de Suárez del poder religioso represivo. No obstante, más allá del poco tradicional oficio militar de Suárez y sus momentos de emancipación, la autora nos deja al descubierto la subordinación de la española al poder masculino que incluso la lleva a permitir que Pedro de Valdivia determine qué hombre se casará con ella.

En la Colonia había mujeres

Mujeres coloniales revive a Catalina de Erauso (la Monja Alférez), sor Úrsula Suárez e Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima). Estas tres mujeres comparten una relación cercana con la vida conventual, ya sea por haberla abrazado o deseado en algún momento de sus vidas. Catalina de Erauso llevó el hábito de novicia. Úrsula Suárez fue monja profesa gran parte de su vida. Isabel Flores de Oliva, por su lado, quería entrar al convento, pero su padre le negó el permiso, lo que la forzó a practicar en el hogar paterno la vida de contemplación y mortificación que anhelaba.

Según explica Macarena Baeza, directora de la obra, *Mujeres coloniales* se gesta a partir de su interés por los escritos de mujeres latinoamericanas que vivieron durante la Colonia; por eso convoca a Inés Stranger para crear una pieza teatral sobre el tema (“Cuerpo y rito” 88). La dramaturga concibe *Mujeres coloniales* como trilogía, en que cada una de las obras que la compone posee su propio desarrollo dramático interno. La primera pieza de la trilogía, *Monja Alférez*, se compone de cuatro escenas en que interactúan la Monja Alférez, un obispo, una muchacha y un corregidor. Luego se presenta una pieza unipersonal sin título ni texto dramático, donde una actriz representa los trances y penitencias corporales de Isabel Flores de Oliva. Finalmente se pone en escena *Úrsula Suárez*, pieza de ocho escenas y tres personajes: sor Úrsula Suárez, una novicia y un caballero. *Mujeres coloniales* tiene el gran mérito de rescatar la Colonia, un periodo ausente del teatro chileno y recordar algo evidente pero generalmente olvidado: en la Colonia hubo mujeres.

La primera de las mujeres coloniales en escena, Catalina de Erauso, al igual que Inés de Suárez, es una viajera proveniente de España. Stranger crea una pieza que dialoga intertextualmente con el libro *Historia de la Monja Alférez. Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625), escrito en primera persona, supuestamente por la misma Erauso, y que relata detalladamente las andanzas de la alférez. Stranger basa su creación en solo algunos de los hechos que relata la autobiografía: una riña acaecida en Cuzco, la comparecencia de la monja alférez ante el obispo y su regreso a la clausura conventual en tierras del virreinato del Perú. En la escena que muestra la comparecencia frente al obispo, nuevamente vemos a una de las protagonistas de Stranger eludiendo la confesión sacramental. La Monja Alférez no acepta confesarse con el obispo por lo que el prelado le propone una conversación entre amigos (5-6). Es en medio de esta conversación que la monja afirma: "Soy mujer, es ese mi único pecado y esa la vergüenza que yo oculto" (11). Hasta antes de esta confidencia, la alférez se había mostrado segura de sí misma narrando sus andanzas como guerrero y galán sin amedrentarse frente a la autoridad eclesiástica, fingiendo todo el tiempo ser un varón. Si a Inés de Suárez la volvían vulnerable sus desventuras amorosas, a Catalina de Erauso, es ser mujer lo que la ofusca. Sin embargo, esta fragilidad por su condición femenina puede ser fingida para eludir un castigo por sus fechorías. De ahí que la Monja Alférez de Stranger sea un ejemplo de las mujeres que durante la Conquista y la Colonia manipulaban las reglas del patriarcado, logrando torcer las directrices masculinas (Powers 168).

Stranger también recoge el episodio sobre la prueba de virginidad a que es sometida Erauso luego de revelar al obispo su condición femenina. Al igual que en el libro, la pieza teatral otorga a la comprobada virginidad de la alférez la razón del sobreseimiento de los juicios en su contra; no obstante, la dramaturga omite la cuenta que da el texto respecto a que a la alférez se le permite seguir vistiendo como hombre. La Monja Alférez de Stranger es enviada de regreso a un convento donde viste nuevamente el hábito religioso. La doncella que la escolta al convento dice que va a rezar con todas sus fuerzas por la alférez para que pueda arrancarse de nuevo (17). El deseo de la doncella es un signo de que la reclusión en el convento no es buen destino para la soldado. Por otra parte, el corregidor, al pronunciar las últimas palabras de la pieza, indica que el caso de la Monja Alférez es el más notable que nos dejó la aventura americana (17).

La transgresión que significa fingir un sexo distinto y la utilización de la virginidad como un salvoconducto parecen dos motivos para la inclusión de este caso en *Mujeres coloniales*. El discurso teatral histórico implica una reconstrucción visual del pasado, no solo una reconstrucción ideológica o una reutilización ideológica de este. La reconstrucción visual supone que la ideología de la reconstrucción del pasado surge de las palabras del texto, pero también y, a veces, predominantemente, de la selección de imágenes, gestos, espacios seleccionados para la puesta en escena (Villegas 237). Stranger nos permite ver, por un tiempo limitado, imágenes de una mujer con apariencia y conductas masculinas en el escenario porque en la Colonia era impensable para una mujer sostener este tipo de comportamiento. En este periodo las mujeres tenían sus roles delimitados. Y justamente al mostrarnos a la Monja Alférez, un caso que llama la atención, se nos permite visualizar un contraejemplo de lo que una mujer no podía ser y hacer en esa época.

Siguiendo en la línea de reconstrucción visual del pasado, la segunda pieza de la trilogía, en la que aparece en escena Isabel Flores de Oliva (Rosa de Lima), no posee ningún monólogo o diálogo. La actriz que personifica a Rosa de Lima solo gesticula un éxtasis. Esta falta de parla-

mentos coincide con que Flores de Oliva es la única de las tres mujeres de la Colonia de la trilogía de la que no se conserva un texto escrito al que se le pudiese atribuir su autoría. Esta falta de escritura propia no impidió que Rosa de Lima fuera ampliamente conocida. Frank Graziano, en su libro *Wounds of Love: The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, hace un riguroso estudio sobre toda la documentación acerca de esta mujer, demostrando que sus supuestas virtudes admirables corresponden más bien a una sobrevaloración de todo lo piadoso que existía en la Lima colonial de su época. Graziano, como una forma de apoyar su argumento, cuenta que en Estados Unidos el año 1956 una mujer de origen polaco experimentaba apariciones, éxtasis y flagelaciones similares a los de Isabel Flores de Oliva por los que no recibió ningún reconocimiento de la Iglesia; más aún esta mujer fue internada en un hospital psiquiátrico. Al parecer había nacido algunos siglos tarde para merecer los altares; lo que en la época colonial peruana era santidad en el siglo veinte se cataloga de enfermedad (22). En el caso de la Rosa de Lima puesta en escena por Stranger, es el propio espectador quien debe juzgar la santidad o insanidad de las conductas de esta mujer colonial.

En contraste con la ausencia de parlamentos de la pieza dedicada a Rosa de Lima, la tercera pieza, *Úrsula de Suárez*, contiene abundantes monólogos y diálogos. La locuacidad de la obra se nota desde su inicio en el que la actriz que personifica a sor Úrsula saluda al público entregando detalles de su personaje. Dicha actriz, que ya viste como su personaje, también indica a la audiencia la fuente de su acercamiento a su personaje y a la vida colonial: su lectura de los cuadernos que, por cierto, tiene en sus manos en ese momento. Así la dramaturga hace una alusión expresa al texto inspirador de la pieza: los cuadernos, una forma coloquial de llamar a la *Relación Autobiográfica* (1749) de Úrsula Suárez. Esta alusión hace visible al espectador la existencia de textos coloniales escritos por mujeres.

En el mundo colonial los conventos eran lugares en que las mujeres podían escapar de algunas de las restricciones de la sociedad patriarcal (Socolow 111). Stranger selecciona y recrea algunos de los relatos de los catorce cuadernos que escribió sor Úrsula y da luces en escena respecto al escape del patriarcado que podían significar los conventos y el empoderamiento de la mujer que podían amparar. Ejemplos de esto último son la relación llena de complicidades entre Úrsula y la novicia que vive en su celda, y las ventajas que toma Úrsula de los caballeros que la visitan. Uno de los grandes aciertos de Stranger en la reconstrucción del mundo colonial a través de *Úrsula Suárez* es que la obra da un paso más allá respecto de la *Relación Autobiográfica*, al mostrar la desobediencia de la monja ante el mandato de escribir que le da su confesor. En el texto original esto solo parece un juego retórico; por el contrario, en la obra la renuncia a la escritura de sor Úrsula se torna un fuerte reclamo que refleja la determinación de la monja de desligarse del dominio patriarcal.

Una reconstrucción necesaria

Al concluir me parece adecuado recordar que “[l]a historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pleno de tiempo ahora” (Benjamin 105). Inés Stranger, dando voz a mujeres de la Conquista y la Colonia en su dramaturgia, contribuye nitidamente al tiempo pleno de ahora que construye la historia; una historia en que las mujeres

indudablemente forman parte. Stranger conoce en profundidad las crónicas de la Conquista. No en vano señala que "... la lectura de un cronista llama a la lectura de otro cronista y sumergirse en esos textos se vuelve la ocupación de un territorio arcaico y sin embargo presente" ("*Valdivia: Reflexiones*" 56).

En otras palabras, la dramaturgia ha hurgado en la reserva de archivos de datos discontinuos y ha puesto en escena a mujeres de la Conquista y la Colonia, dando nuevas luces sobre un ícono como la Malinche; entregando voz a Inés de Suárez, apenas mencionada en las crónicas y textos históricos; difundiendo un discurso escasamente conocido como el de Úrsula Suárez; y reviviendo segmentos de las vidas de la Monja Alférez y Rosa de Lima, figuras que parecían haber quedado relegadas únicamente al plano de las curiosidades coloniales. Sin duda *Malinche*, *Valdivia* y *Mujeres coloniales* nos permiten visitar la Conquista y la Colonia de un modo similar al que lo han hecho Socolow, Viera Powers y Mills al rescatar la presencia femenina en estos periodos, con la ventaja de que el trabajo creativo de Stranger, debido a su condición teatral y a diferencia de otros discursos, nos hace ver a estas figuras femeninas del pasado en el presente. Definitivamente Inés Stranger logra con su dramaturgia una reconstrucción necesaria.

Obras citadas

- Ankersmit, F. R. *Historical Representation*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001. Impreso.
- Baeza, Macarena. "Cuerpo y rito en la puesta en escena de Mujeres coloniales del teatro La Calderona". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 3 (2009): 88-102. Impreso.
- . "*Mujeres coloniales*" de *Teatro la Calderona: Análisis de una obra teatral basada en escrituras de mujeres coloniales latinoamericanas*. Tesis de magister. Universidad de Chile, Chile, 2010. Recurso electrónico. 15 de agosto 2017.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*. Traducido por Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM, 2002. Impreso.
- Erauso, Catalina de. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella*. Editado por Ángel Esteban. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Foerster, Rolf. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993. Impreso.
- Graziano, Frank. *Wounds of Love. The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*. New York: Oxford University Press, 2004. Impreso.
- Katunarić, Cecilia N. "Una geografía teatral en lo femenino". *Cariño malo-Malinche-Tálamo*. Ed. Inés Stranger. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. 13-20. Impreso.
- López, Pamela. "Entrevista a Inés Stranger". *Solo Teatro.cl*. Recurso electrónico. 26 de julio de 2016.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Mariño de Lobera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile, escrita por el capitán D. Pedro Mariño de Lobera, dirigida al Excelentísimo Señor Don. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Vicerrey y Capitán General de los Reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar de la Compañía de Jesús*. Editado Juan Uribe Echevevarría. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970. Impreso.

- Mills, Sara. *Gender and Colonial Space*. Manchester-New York: Manchester University Press-Palgrave, 2005. Impreso.
- . "Knowledge, Gender, and Empire". *Writing, Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*. Editado por Alison Blunt y Gillian Rose. New York: Guilford Press, 1994. 29-50. Impreso.
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001. Impreso.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London-New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Socolow, Susan Migden. *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Stranger, Inés. *La Monja Alférez*. 2012. Manuscrito.
- . "Malinche". *Cariño malo-Malinche-Tálamo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. 49-91. Impreso.
- . *La Monja Alférez*. 2012. Manuscrito.
- . *Úrsula Suárez*. 2012. Manuscrito.
- . *Valdivia*. CELCIT. Dramática Latinoamericana 386. Recurso electrónico. 9 junio de 2014.
- . "Valdivia. Reflexiones sobre el tratamiento dramático de los documentos históricos". *Apuntes* 131 (2009): 56-62. Impreso.
- Suárez, Úrsula. *Relación Autobiográfica*. Editado por Mario Ferreccio Podestá. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984. Impreso.
- Viera Powers, Karen. *Women in the Crucible of Conquest. The Gendered Genesis of Spanish American Society. 1500-1600*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005. Impreso.
- Villegas, Juan. "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia". *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Editado por José Romera Castillo. Madrid: Visor, 1999. 233-49. Impreso.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017
Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2017

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO TEATRAL - REGISTRO CARTOGRÁFICO

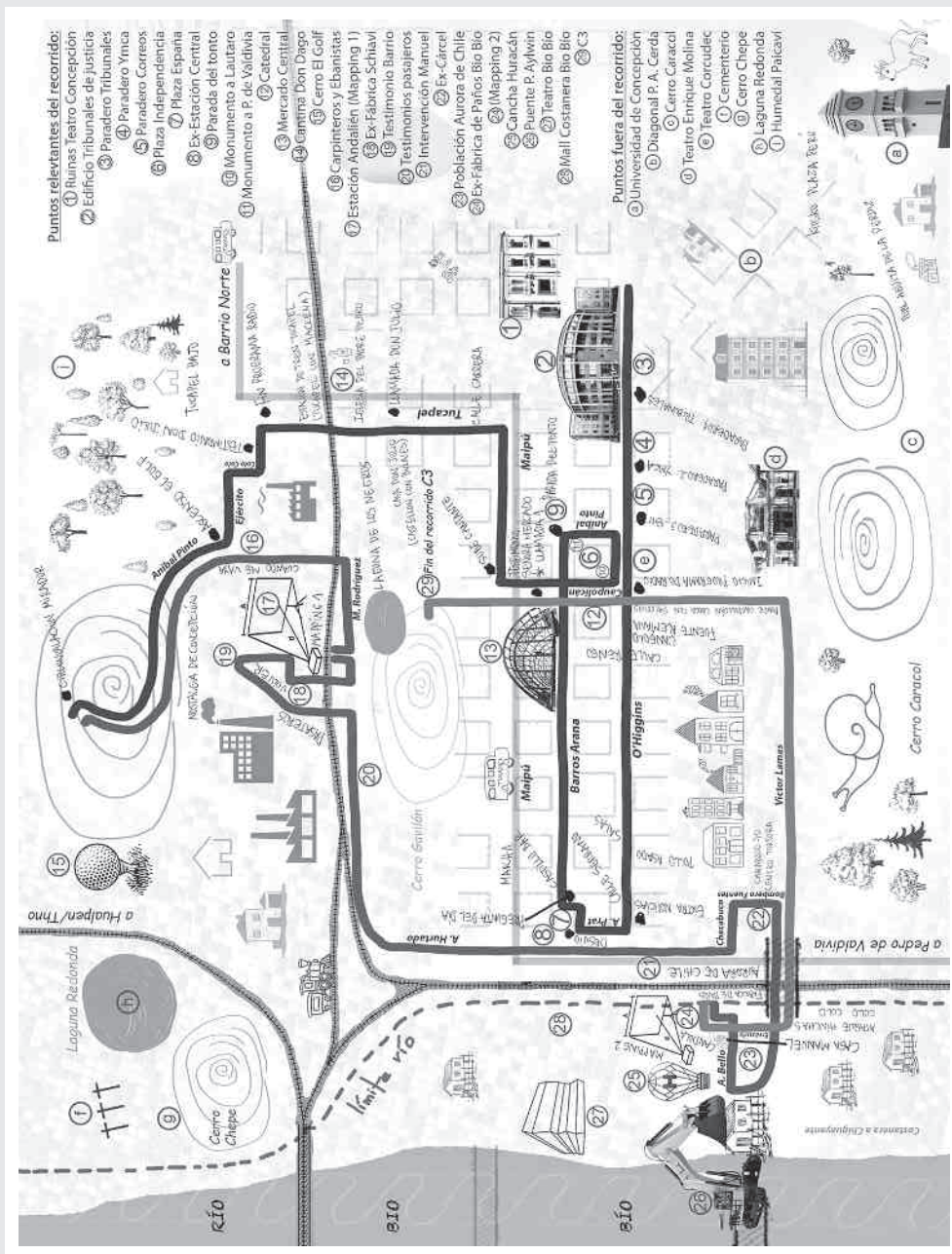
*Galaxia Sur-realista*¹

De José Miguel Neira



Galaxia Sur-realista. Concebida y dirigida por José Miguel Neira, 2016. Afiche de Elias Taño.

1 *Galaxia Sur-realista*. Concebida y dirigida por José Miguel Neira. Chofer: Julio Torres. Vocero: Marco Camus. Cantante: Cristóbal Troncoso. Locutores programa de radio: Leslie Sandoval y Marco Camus. Radio controlador: DJ Mechas. Testimonios: Miguel Neira y Manuel Jorquera. Producción general: Víctor Vargas. Producción de arte y diseño: Juan Ríos Molina. Asesoría en dramaturgia performática: David Arancibia. Mapping: Eduardo Ferry y Juan Ríos Molina. Animaciones digitales: Eduardo Ferry. Diseño sonoro: Rodrigo Álvarez. Composiciones musicales: Rodrigo Álvarez y Cristóbal Troncoso. Sonido: Matías Yáñez. Asistentes de campo: Omar Sanhueza y Francisco Vargas. Registro cartográfico posterior al primer recorrido en Concepción: José Miguel Neira, David Arancibia y Juan Ríos Molina.



Galaxia Sur-realista. Mapa de recorrido diseñado por Juan Ríos Molina.

Este texto constituye un primer registro cartográfico de *Galaxia Sur-realista*, a partir de las huellas de su recorrido durante los meses de noviembre y diciembre de 2017.

Afiche, boleto y portada diseñado por Elías Taño.

Ciudad escenario:

Concepción, Chile. 36° 46' 22" latitud sur.

Ciudad ubicada al norte del río Biobío (frontera ancestral señalada por Pelantaro). Fundada originalmente en la bahía de Penco, se desplazó como un caracol que se "echa la casa al hombro" hasta su emplazamiento actual, en el Valle de la Mocha.

:: ¿PA' DÓNDE VA LA MICRO?**Llamada**

En algún lugar de la ciudad

Hola. Gracias por contestar... Te llamo porque el día de hoy serás parte de *Galaxia Sur-realista*... Toma nota... Te indicaré el paradero y la hora exacta en la que debes esperar la micro... Allí encontrarás a una persona con las siguientes características... Cuando la ubiques, acércate y pregúntale ¿Pa' dónde va la micro?... Él te entregará las próximas indicaciones para que puedas abordar el recorrido... Te esperamos... Y que no se te pase la micro...

Paraderos

Recorridos siderales:

Las Galaxias, Vía Láctea, Vía Futuro, Vía Siglo XXI, Vía Universo, Sol Jet, Nueva Sol jet...

La/os PASAJERA/OS-ESPECTADORA/ES contestaron una microencuesta para ser parte del recorrido Galaxia Sur-realista. El día de la función, fueron citados a una hora específica en distintos paraderos de la ciudad. Ubicaban a una persona en cada paradero.

TRIBUNALES DE JUSTICIA. *UN VOCEADOR de la locomoción colectiva, quien vestía camisa blanca, pantalones y zapatos negros.*

GALERÍA YMCA. *UN CANTANTE CALLEJERO acompañado con su guitarra.*

SERVICIO DE IMPUESTOS INTERNOS. *UN PASAJERO que esperaba la micro mientras leía el diario.*

Al ubicar a la persona en el paradero, la/os pasajera/os preguntaban: "¿Pa' dónde va la micro?". Recibían un Librito y un Manual de Uso.



Pasajera/os esperando frente al paradero de Tribunales. Fotografía de Luciano Pérez. 30 de Octubre de 2017.

MANUAL DE USO PARA SER PARTE DEL RECORRIDO EN "GALAXIA SUR- REALISTA"

Bienvenida/o, si estás leyendo esto, es porque eres parte de nuestro recorrido galáctico. Gracias por llegar a tiempo. A continuación, te invitamos a leer algunas recomendaciones para que "no se te pase la micro".

1. La ciudad es un escenario. Todos los que te rodean son actores, al igual que tú.
2. Haz de este ejercicio tu propio documental sobre la ciudad. Imagina que tu ojo es una cámara cinematográfica. Registra y edita la realidad.
3. Estás en un paradero. Antes de subir a la micro, piensa en todas las micros que circularon por esta calle, y en todas las personas que alguna vez esperaron en este paradero.
4. ¡Que no se te pase la micro! Una Tucapel con dirección a Galaxia Sur, se detendrá en este paradero. Un "voceador" te invitará a subir.
5. Cuando subas, no olvides pagar tu pasaje y exigir tu boleto. Guarda tu boleto. Algún día podrían desaparecer.
6. Los plumones son para rayar. Los libritos son un regalo para el viaje.
7. Cualquier similitud con la realidad, es pura realidad.
8. Recuerda: Eres pasajera/o.

Una vez arriba, siéntate y disfruta. Gracias por viajar con nosotros.



Micro Tucapel frente al paradero de O'Higgins con Colo-colo. Vocero Marco Camus y chofer Julio Torres. Fotografía de Luciano Pérez.

Micro Tucapel La Cata

Voceador: A Tucapel por O'Higgins, Plaza España, Maipú, Galaxia Sur. ¡Quedan asientos!

La/los PASAJER/AIOS-ESPECTADOR/AIES abordaron la micro en cada uno de sus paraderos.

Frente al volante, DON JULIO TORRES, el CHOFER. A un costado, su pecera, una caja de madera que contiene el dinero y los boletos. En el parabrisas, una camiseta de Fernández Vial y una bandera de Chile. Al costado derecho, fotos personales de viajes con su familia, de sus hijos, imágenes de su vida como ciclista y unas medallas colgando del espejo retrovisor. Detrás del asiento del conductor, fotografías relacionadas con las micros y el transporte público de Concepción.

La/los PASAJER/AIOS pagaron su pasaje y recibieron su boleto. Caminaron por el pasillo y tomaron asiento. En algunos de ellos había plumones de pizarra para rayar. Luego del último paradero de calle O'Higgins, quedaba la "platea" llena y el voceador se despedía del Chofer para encontrarlo "a la vuelta".

La radio del vehículo permanecía encendida y sintonizaba el dial de Radio Galaxia. Unas cuerdas más allá, comenzaba el programa MICROMIRADAS DE LA CIUDAD.

(En caso de desvío de la ruta original, este era anunciado por el programa de radio, y comunicado por el chofer y su secretario).

(Cada función fue distinta según el día, el tráfico, y los eventos que ocurrieron en la ciudad).

:: VIAJE DE IDA / RECORRIDO DIURNO

Micromiradas de la ciudad

Cruzando Plaza Independencia, se escuchaba la cortina musical que marcaba el comienzo del programa Micromiradas de la ciudad. Locutor y locutora presentaron el programa y conversaron temas misceláneos relacionados con la ciudad y su transporte. Durante el recorrido, se mencionaron edificios y locales característicos en clave comercial radial o comentario en el mismo momento en que se circulaba frente a ellos. El público reaccionaba con los lugares. Al llegar a calle Serrano se instalaba el tema del día.

Vladimir: ¡Buenas taaaardes, Concepción!

Leslie Carolina: Muy buenas tardes a todos nuestros auditores y auditoras que nos escuchan esta tarde, les damos la bienvenida a “Micromiradas de la ciudad” en su emisora preferida.

Vladimir: Radio Galaxia. Aquí comenzamos nuestro programa del día de hoy, con la conducción de...

Leslie Carolina: Vladimir

Vladimir: y Leslie Carolina...

Leslie Carolina: ... Y bueno, este día conversaremos de la ciudad y sus cambios. De sus modificaciones. Recordemos que Concepción viene de otro lado. Primero estuvo en Penco...

Vladimir: Claro. Siempre nos han trasladado. Concepción tiene esa gran historia.

Leslie Carolina: Así es. Entonces vamos con la pregunta del día.

Vladimir: ¿Cuál es nuestra pregunta del día de...?

Al llegar a calle Prat, se escuchaba la cortina musical de un extra noticioso.

Leslie Carolina: Vamos con la pregunta después.

Vladimir: ¡Tenemos extra! ¿Vamos a ver qué habrá pasado?

Periodista: ¿Aló? Adelante, Leslie Carolina, en estos momentos nos encontramos en el centro del gran Concepción, pues producto de manifestaciones, la calle Maipú está paralizada. Hay desvíos de tránsito. Ha llegado el guanaco y el zorrillo a reprimir con mucha fuerza. ¡El escenario es dantesco! La manifestación es por No+AFP/ *El proyecto Octopus que se quiere instalar en las ciudades de Talcahuano, Penco y Lirquén/ Ni una menos/ El desalojo a la población*

Aurora de Chile/ La destrucción de los humedales/ El lucro en la educación/ El Derecho a la ciudad... Para quienes deban transitar por Maipú se les recomienda tomar vías alternativas. Noticia en desarrollo. Adelante, estudios.

Don Julio:

Señores pasajeros, vamos tener que esperar porque cortaron la calle Maipú y no podemos seguir más allá.

La micro se estacionaba en Plaza España, en el antiguo Barrio Estación y justo frente a la ex Estación de Ferrocarriles y donde alguna vez estuvo el primer paradero de la Tucapel. MANUEL subía como un pasajero más...

Leslie Carolina: Bueno, vamos a la pregunta del día: si Concepción desapareciera mañana, ya sea por un terremoto, un incendio misterioso o simplemente porque a alguien se le ocurrió trasladarla a otro lugar, ¿qué lugar te gustaría conservar o defender? Esa es la pregunta de hoy, para que nos contesten, nos llamen, nos envíen WhatsApp, Twitter o al Facebook...

Vladimir: Qué interesante la pregunta. ¿Sabes qué me gustaría conservar a mí? El Barrio Estación y la Estación de trenes, con su reloj antiguo análogo...

Leslie Carolina: Pero ya no está el reloj. Tampoco llegan trenes ahí.

Vladimir: ¿Qué pasó con el reloj? Antes tenía un reloj precioso.

Leslie Carolina: Cuando remodelaron el edificio le pusieron un reloj digital que se echó a perder. Y antes teníamos una estación de trenes maravillosa, que ahora es la sede del Gobierno Regional... Ya no le dicen Barrio Estación, sino Barrio Cívico.

Vladimir: Ese fue el tsunami del progreso.

Leslie Carolina: Exacto... Oye, me está llegando un informe. Se normaliza el tránsito por calle Maipú, solo a la altura de Rengo, hacia arriba (*desde el Biobío al Andalién*). Entonces, seguiría cortado desde Prat hasta Rengo. Se recomienda entonces seguir tomando vías alternativas, al menos hasta calle Caupolicán. Y nos vamos con el primer tema musical pedido por...

Tema musical programado por uno de la/los pasajeros/os.

Desvío

(La micro continuó su marcha y desvió su recorrido por calle Barros Arana). Al cruzar calle Serrano, bajaba el volumen de la música y en el programa radial se comenzaba a leer las respuestas del público.

En este tránsito, se hacían comentarios de lugares por los que se transitaba. En este trayecto se incorporaban comentarios de algunas acciones cotidianas y azarosas de la ciudad que eran observables para la/los pasajera/os, o se hablaba de sus transeúntes (vendedores ambulantes, carabineros, etc.), o se decía algo respecto de las calles y su acontecer (camión de la basura, represión de las marchas, celebraciones deportivas, los tacos, etc.).

(La/os PASAJERA/OS se sorprendieron al escuchar sus respuestas por la radio y al constatar que el relato coincidía con los lugares por los cuales se transitaba. Alguien levantó la mano, alguien se rio, alguien se manifestó a favor de una opinión, alguien buscó si el programa de radio estaba siendo transmitido en vivo desde la micro).

Los lugares quedaban atrás...

Síntesis programa de radio en el desvío

Vladimir: Mira, me acaba de llegar un mensaje de Francisca que dice: ella "conservaría el Bar El Castillo. El antiguo bar del rock & roll". Gracias, Francisca.

Leslie Carolina: Oye, me gusta eso a mí, porque la gente está muy atenta a nosotros, y nos contesta de inmediato. Aquí me llegó un muy buen twit de Carla. Dice que le habría gustado conservar la Escuela de Teatro que estaba en calle Barros Arana.

Vladimir: Qué lamentable que no queden Escuelas de Teatro en esta ciudad. Valeria de Talcahuano nos dice: "Conservaría mi bar favorito (Mal paso), porque me encontraría con los mismos fantasmas borrachos y la música que me hacen sentir en un tiempo y un espacio irreal".

Leslie Carolina: "La Tucapel Bajo por la tía Anita de los prensaos". Ay, ¿qué son los prensaos?

Vladimir: Mira, Juan Carlos: "Yo no conservaría la AFP Modelo ni ninguna AFP que nos entregan pensiones miserables".

Leslie Carolina: "Conservaría el Parque Ecuador porque creo que es uno de los parques más lindos y más largo de los que he visitado. Hasta siento que el aire es diferente en ese lugar. Y aun cuando la avenida está a un costado, esta pasa a segundo plano porque está dentro del parque". Luis Salvatierra.

Vladimir: Mira, aquí tenemos otro de Francisco que dice que conservaría el local de comida china, porque siempre va a comer ahí solo después del trabajo.

Leslie Carolina: Me llega un mensaje de Sandra, que conservaría el Bar Chela's, porque es su fuente de trabajo.

Vladimir: ¡Qué lindo! Aquí me acaba de llegar otro más de Juan, un carabinero. Él se para todas las tardes a custodiar la farmacia de Rengo con Barros. Me escribe que conservaría las bombas lacrimógenas para reprimir a los estudiantes en las protestas...



Músico callejero tocando en la Parada de los Tontos. Fotogramas del registro audiovisual realizado por Oscar Vilugrón.

Leslie Carolina: Aquí tengo uno que no conservaría un edificio, sino una persona. Yo conservaría a la Mireya, me escribe Lucrecia... Y aquí tenemos otro de Pablo. Yo conservaría las palomas que se cagan sobre la estatua de Pedro de Valdivia que está en la esquina de la Plaza Independencia. También nos escribe TROSKY, un músico callejero que todas las tardes canta en la Parada del Tonto frente a la estatua de Pedro de Valdivia. Nos dice que los que esperan ahí no se han dado cuenta que que el reloj está detenido hace años. Un saludo para TROSKY y todos los artistas callejeros.

Vladimir: Mira, aquí dice, yo haría desaparecer la Gobernación Provincial de Concepción... Nos pusimos rebeldes, "compañero".

Leslie Carolina: Mira, acá me llega un mensaje de Sergio Neira. Nos escribe: Conservaría la estatua de Leftrarú en la Plaza de la Independencia, pero que le pondría la punta de lanza al palo de coligüe que sujeta. Dice, una vara de coligüe para un pastor, una lanza para un guerrero. Precioso tu comentario y atinado totalmente.

Vladimir: Aquí hay otro comentario de Johan Bórquez que nos dice: El jardín tras la Catedral para que las parejas sigan besándose y haciendo rabiarse al cura.

Leslie Carolina: Es cierto. ¿Se viene otro tema musical?

Vladimir: Así parece...

Segundo tema musical programado por uno/a de la/os pasajera/os.

MICROENCUESTA SURREALISTA

(Guía para ser parte de un recorrido imaginario a bordo de “Galaxia Sur-realista”).

Usted será parte de una experiencia galáctica. Para ello, deberá contestar algunas preguntas para subir a bordo de este viaje interestelar. Una vez que completes este formulario nos pondremos en contacto contigo para indicarte las siguientes coordenadas.

*Obligatorio

1. Dirección de correo electrónico *

2. Datos Personales (nombre, edad, ocupación, teléfono, domicilio actual). *

3. ¿Qué rayado dejarías en un muro de la ciudad o en el asiento de una micro? *

4. Si Concepción desapareciera, ya sea por un terremoto, un incendio misterioso o simplemente porque se ha tomado la decisión de emplazar la ciudad en otro sitio, ¿qué lugar conservarías y por qué? *

5. Si recibieras recursos siderales para desarrollar un megaproyecto o un plan urbano para la ciudad, ¿qué harías? *

6. Si pudieras visitar o recorrer un lugar de la ciudad que ya no existe, ¿cuál sería y por qué?

7. Si te fueras de la ciudad por un largo tiempo, ¿qué te llevarías? (Ej.: un café del Años Luz, un partido del Fernández Vial un domingo por la tarde, caminar por el paseo peatonal por la noche, etc.). *

8. ¿Qué canción le dedicarías a esta ciudad? (Si por alguna razón, no quieres dedicar una canción deja este espacio en blanco). *

ENVIAR ENCUESTA

(Otras respuestas del público utilizadas en el programa de radio *Micromiradas de la ciudad*)

@*DiyeiMechas*. El río Biobío, porque es lo único que no podría desaparecer.

@*RodrigoMuñozMedina*. Los hombres caminando sobre la Laguna Lo Galindo. Para que nos recuerde que las personas cuando estamos juntas podemos hacer un milagro, como caminar sobre las aguas.

@*LuisSalvatierra*. Parque Ecuador porque creo que es uno de los parques más lindos y más largos de los que he visitado. Hasta siento que el aire es diferente en ese lugar. Y aun cuando la avenida está a un costado, esta pasa a segundo plano porque está dentro del parque.

Fifo de Carpinteros y Ebanistas. La Agüita de la Perdiz, por haber sido un bastión en la lucha contra la dictadura.

Carolina Cea, de Miraflores. Galería catedral, es mi lugar favorito. Tiene algo entre oculto, misterioso, romántico. Cuando niña imaginaba que era un portal mágico.

@*CeciliaMolina*. Me gustaría conservar el Barrio universitario, por toda la historia que tiene, por el entorno y el significado para la ciudad

Luz Aravena de Florida. Tumbes, por tener cierta mística, estar aislado, oculto, pero a la vez cercano para acceder. Es un lugar tranquilo donde se observa la majestuosidad del mar y se ve salir el sol desde el mar por la mañana.

@*Solidía Flores*. El barrio donde nací y donde vivo, porque he construido toda mi vida ahí. Ahí están mis raíces, la de mis padres, de mis vecinos, la de mis hijos y nietos.

@*SkaPenquista*. Conservaría el Humedal Paicaví, porque es el humedal urbano más grande que tenemos. Es muy doloroso ver la destrucción que ha hecho la inmobiliaria Madesal.

Loreto de Las Princesas. Sector plaza Perú, porque es el más cool, bohemia y arte mezclado.

@*Irmina*. Conservaría uno de los cerros de Concepción, porque es un oasis en el centro de la ciudad, que transmite paz y serenidad.

@*CamilaEspinoza*. Universidad de Concepción, por ser cuna del pensamiento crítico.

@*JeanPierreMolina*. El quiosco de la Plaza Perú, porque ahí conocí a mi primer amigo de acá de Conce, pues llegué del extremo sur a estudiar, y Carlos me acogió, y somos grandes amigos hasta el día de hoy.

@*ValeriaVeloz*. Cocholgue. Por su tranquilidad, hermosura y su lado místico.

Carlos Cárcamo, 29 años, asistente social. El cerro El Golf, el mirador donde están los columpios, creo que fue un acierto panorámico.

@*DiegoZamorano*. La línea del tren que pasa por la avenida Argentina, por generar un ambiente particular en la calle y en las casas aledañas.

@*MarcoRamírez*. Me gustaría conservar la costanera, no como carretera, sino como lugar para poder apreciar el río. Apreciar el Biobío para mí es algo impagable.

@*SergioyJohana*. El campus de la UdeC, porque presta un servicio muy importante a la ciudad.

@Daniela Mendez. Me hubiese gustado recorrer la laguna de los negros y los humedales de Paicaví que han desaparecido con el tiempo.

Marcos Alarcón. Los jardines de la Universidad de Concepción.

@CristianNeira. Conservaría el Cerro amarillo, porque ahí están mis memorias de niño, los juegos, la amistad, las peleas, muchos recuerdos.

John Swears Rivas, estudiante. La Universidad de Concepción, por la belleza del campus, lo representativa que resulta para la ciudad y los recuerdos que tengo en ella.

@KatherinMontecinos. La península de Hualpén, porque en ese lugar pasé parte importante de mi infancia y es un lugar donde hablan la naturaleza y las aves.

@Reinaldo. Conservaría El reloj de la U de Conce, siempre que tengo algún problema llego ahí, me siento y pienso.

@BetsyConcha. Si tuviese recursos siderales me gustaría diseñar el borde del Río Biobío y hacerlo navegable.

Yamila Rojas. Las lagunas, para mí, son misteriosas y únicas.

@Pablo Víctor. El cerro Caracol, porque siempre he tenido la sensación que es más importante y ha aportado más a la historia de la ciudad de lo que nosotros pensamos, donde incluso le damos vuelta la espalda.

Ariel Montagallinni. No conservaría nada, preferiría la desaparición total y misteriosa. Porque es lo que se me ocurre.

Mercado antiguo

Al pasar calle Freire, bajaba la música y se escuchaba la primera llamada telefónica del día. El chofer detenía la máquina frente al antiguo Mercado para esperar al voceador. La/os pasajera/os observaban desde la micro a la Señora Marta en su puesto de trabajo?

Leslie Carolina: Tenemos la primera llamada del día de hoy. Me gustan los llamados. ¿Aló?

Señora Marta: Sí, aló.

Vladimir: ¿Aló? Acaba de entrar un llamado telefónico. ¿Con quién tenemos el gusto?

Señora Marta: Con la Martita aquí en la Pégola...

Vladimir: Ah, mucho gusto. ¿Usted nos llama de la pégola de Caupolicán, frente al pasaje Musalem y la Fuente Alemana?

Señora Marta: Sí, del Jardín Marta.

Leslie Carolina: Señora Martita, cuéntenos. ¿Qué le gustaría conservar o defender de la ciudad de Concepción?

Señora Marta: El Mercado y La Pégola.

Leslie Carolina: El Mercado y La Pégola. Oiga, ¿y el Mercado así como está ahora, o el Mercado de antes?



Vista desde la micro a la Florería de Concepción frente al Antigo Mercado. Al fondo, el Jardín Marta y Lisona Lizama. Fotograma del registro audiovisual realizado por Oscar Vilugrón.

Señora Marta: Como estaba antes, claro, porque era el corazón de la ciudad. Yo partí trabajando acá desde niña con mi mamá afuera del Mercado. Cuando construyeron la pérgola, mi mamá fue de las fundadoras. Yo me llamo Lisona, pero todo el mundo me conoce como Martita por mi mamá, que se llamaba Marta. Yo heredé su local. Mire, actualmente tengo en estos momentos como cuarenta y cinco años trabajando acá. Toda una vida prácticamente. Yo estaba acá el día en que se quemó el mercado. Y después, en vez de arreglarlo, trasladaron a la gente. Pésimo, pésimo de malo. La gente, la mayoría se ha venido, porque allá no venden nada. Si el mercado tiene que estar acá, no allá donde se lo llevaron. Una vez escuché que el mercado y la florería eran símbolo nacional. Pero yo veo que los símbolos nacionales están botados.

Leslie Carolina: Muchas gracias, señora Martita, por su llamado.

Señora Marta: Gracias a ustedes. Y cuando quiera comprar flores, pase al Jardín Marta.

Leslie Carolina: Gracias, que esté muy bien. Oye, qué pena y rabia que desaparezcan espacios así en la ciudad.

Vladimir: Y ahora queda el puro esqueleto. Dicen que se quemó en un incendio misterioso...

Leslie Carolina: Bueno, aprovechamos de hacer un llamado a las autoridades para proteger un lugar tan importante como el mercado. Y ahora, nos vamos con un tema musical...

Tercer tema musical programado por una/o de la/os pasajera/os.

En un momento el voceador regresó y la micro siguió su curso. Al doblar por calle Maipú, hizo ingreso a su recorrido cotidiano. Durante este trayecto hasta Avenida Los Carreras, el voceador gritó un recorrido "corto" en cada paradero y pudieron abordar pasajera/os reales de la ciudad. Esta/os hicieron parar la micro, subieron y pagaron su boleto como si fuese un recorrido normal de todos los días. No imaginaron que estaban haciendo ingreso a una Galaxia Sur-realista.

Muros de la ciudad

MUJER QUE SE ORGANIZA NO PLANCHA MÁS CAMISAS
 NO MÁS MACHISMO ASESINO
 TODOS SOMOS MACHI
 NO A OCTOPUS
 YA VIAL
 FUERA FORESTALES
 DEJA A TU MARIDO, BESA A TU CUÑADA
 FIN AL CAE
 A DEFENDER LA TIERRA Y EL MAR
 AGUANTE LA AURORA DE CHILE
 NO + AFP
 MUJERES A LA CALLE
 MUJER, EMANCÍPATE
 SAQUEN SUS ROSARIOS DE NUESTROS OVARIOS
 QUE ARDAN LAS IGLESIAS
 YO VOTO PERO NO TENGO PODER

Cantante callejero

Al doblar por calle Maipú, un cantante callejero hizo señas al conductor pidiéndole permiso para subir y cantar. El conductor abrió la puerta trasera y el cantante subió a la micro.

Trosky: Evaristo y yo nos habíamos conocido en Concepción, la ciudad del eterno aburrimiento, del magnífico Parque Ecuador, que es magnífico con la condición de que no conozcas ningún otro parque en el mundo, pues en cuanto esto ocurre, deja de serlo, se vuelve enano, sus juegos nimios, su extensión absurda, y hasta el cerro que lo cobija, El Caracol, de unas dimensiones tales, que hasta la manzana del Santa Lucía en Santiago, se revela como de Gulliver... Las Ciudades Enfermas de Jorge Luengo Espinoza...

El cantante levantaba un libro con el brazo izquierdo y se lo entregaba a una/o de la/os pasajera/os...

Trosky: Y ahora les voy a cantar tres canciones compuestas por mí...

¿Qué andan buscando, chiquillos?

¿Qué andan buscando, chiquillos?

Lleve a mil
Lleve a mil el italiano por acá
Y a Luca
A Luca las frutillas mi chiquilla
A Luca el kilo de palta
A Luca el kilo de palta

¿Qué andan buscando, chiquillos?

¿Qué andan buscando, chiquillos?

Sopa de letra, Mandala
Calendario, Puzle
Kino, tres mil millones
Paragua Paragua Paragua
A Luca los paraguas

¿Qué andan buscando, chiquillos?

(Al público.)

¿Qué anda buscando, mi chiquilla...?
Y, usted, qué está buscando...
¿Qué anda buscando, caballero...?
¿Qué anda buscando, master...?
Y, usted, qué anda buscando...
Eso, puras cosas lindas, no más...

Candelaria, Candelaria,
Quedan asientos Candelaria por acá
Candelaria, Candelaria
Quedan asientos Candelaria por acá
Candelaria por allá

¿Qué andan buscando, chiquillos?

¿Qué andan buscando, chiquillos?³

Voceador:

*(Desde la escalerilla, con la puerta abierta,
gritando hacia la calle).*

Por Tucapel hasta Ejército,
A Tucapel, Tucapel,
Se va la micro...

3 Canción original de Cristóbal Troncoso, compuesta especialmente para la obra con base en sonidos registrados en las calles céntricas de la ciudad.

Cruzando Avenida Los Carreras, comenzaba el segundo bloque del programa de radio. El voceador hacía callar al cantante para poder realizar una llamada telefónica. Se producía una discusión.

Cantante: Guatón desgraciado, no tení ningún respeto... Ningún respeto por el artista, guatón.

Voceador: Espérate un rato que tengo que hacer una llamada. Además, no soy guatón, estoy bien alimentado no más.

El voceador le pedía al chofer detenerse unos segundos. La micro se detenía en Tucapel con Heras. El cantante dejaba de discutir y se iba al fondo de la micro. El voceador lograba conectar la llamada telefónica y subía el volumen de la radio. Se escucha la voz de la conductora.

Voceador: Ya, Don Julio, estamos listos.

¿Quién me apura?

Pasando calle Las Heras, El VOCEADOR realizaba una llamada telefónica, y le pasaba el celular al chofer. Con la micro en movimiento, se anunciaba la segunda llamada del día⁴.

Leslie Carolina: Me avisan que tenemos una llamada telefónica. ¿Aló, aló?

Don Julio: Sí, aló...

Leslie Carolina: Aló, ¿con quién hablo?

Don Julio: Con Julio Torres...Estábamos escuchando su programa, señorita.

Leslie Carolina: ¿De dónde nos llama?

Don Julio: Desde una Tucapel. Yo soy chofer de la locomoción colectiva, señorita...

Leslie Carolina: Don Julio, escucho mucho ruido... ¿no me diga que ahora va manejando?

Don Julio: Sí, estoy trabajando ahora. Pero voy con manos libres.

Leslie Carolina: Ah, qué bueno, no me vaya a causar un accidente por estar hablando por la radio. ¿Y va con pasajeros? ¿Y nos van escuchando?

Don Julio: Sí, está la platea llena. Van escuchando el programa...

Leslie Carolina: Un saludo entonces a todos los pasajeros.

Alguna/os pasajera/os se manifestaron espontáneamente con gritos y saludos en voz alta.

Voceador: Siempre escuchamos su programa, señorita.

Leslie Carolina: ¿Oiga y quién grita tanto atrás?

Don Julio: Es mi secretario, Marquito, él trabaja conmigo acá.

Leslie Carolina: ¿Tiene secretario? Bueno, entonces, cuéntenos, ¿qué le gustaría conservar o defender de la ciudad?



Julio Torres transitando en su "Cata" por calle Tucapel. Fotograma del registro audiovisual realizado por Oscar Vilugrón.

Don Julio: A mí me gustaría conservar la calle Tucapel, porque siempre hemos recorrido acá, y mi máquina, porque con ella nos ganamos los porotos.

Leslie Carolina: ¿Hace cuánto trabaja en ese recorrido?

Don Julio: Ya más de cuarenta años...

Leslie Carolina: ¿En serio? O sea usted ha visto cambiar la ciudad a través de sus ojos...

Don Julio: Claro, mire, yo llevo más de 40 años transitando por esta misma calle. Antiguamente era de adoquines, y ahora está toda pavimentada. Cuando niño yo vivía cerquita de aquí por donde vamos pasando... en Castellón con Bulnes, yo me crié aquí, y había harta gente honorable, gente deportista. Me acuerdo yo que estaba Don Héctor Mellado, que fue ciclista, y fue a las olimpiadas de Helsinki, en Rusia, representando a Chile. Estaban los hermanos Arriagada, que cantaban, había harta gente ilustre. Yo los conocía a todos, porque viví muchos años ahí.

Leslie Carolina: Don Julio, cuénteme por dónde va pasando y lo que va viendo, para sentir que voy con usted arriba de la micro...

Don Julio: Señorita, por donde vamos pasando ahora hay un supermercado. Antes había puras chacras, y por aquí cerca estaba la Laguna de los Negros. Yo escuché que se llama así porque cuando se alzaban los esclavos negros, en Talcahuano, los mataban y los venían a tirar aquí a la laguna. Yo la conocí cuando era un canal no más. Estaba entre Prieto, Colo-colo y Castellón. Pero mi abuelita me contó que la conoció como laguna y que la taparon con los escombros del terremoto del 39.

Leslie Carolina: Qué interesante, yo había escuchado hablar de esa laguna de los negros, pero no conocía esa historia...

Don Julio: Aquí vamos a cruzar Rodríguez con Tucapel. Acá había hartas casas que hicieron de emergencia para el terremoto del 39, desde Paicaví hasta Serrano, y ahora es un parque, hay ciclovías. Está muy bonito. Y esas cosas no se conocían, porque yo fui ciclista en mis años, y nosotros andábamos en la calle no más... Aquí estamos pasando frente a la iglesia del Padre Pedro. El Padre Pedro fue un francés que llegó a la iglesia de Tucapel. Era una persona muy querida acá... Cuando él llegó había una iglesia chiquitita y él la agrandó. Y viajaba con nosotros también, nosotros lo llevábamos al centro, y cuando subía a la micro no me pagaba el pasaje, me daba una medallita... Y cuando había Bautizo siempre se hacía el invitado y le gustaba pegarse los toques, porque era buenazo para levantar el codo. Claro que el Padre Pedro ya murió, hace algunos años. Era muy querido porque hizo muchas cosas, con la gente pobre, la gente humilde... Y aquí vamos a llegar a donde la cantina de Don Dago, señorita...

Leslie Carolina: Mire, qué rápido se me pasó de la iglesia a la cantina...

Voceador

Don Julio, ábrame la puerta para ir a pedir algo a la cantina.

Don Julio: Aquí me acuerdo yo que nos pasábamos a tomar el harinado en la mañana, y después nos pegábamos el "enjuague" en la tarde... Y la gente que trabajaba en la municipalidad, toda pasaba a pegarse el toque.

Leslie Carolina: ¿Y dónde está Don Dago?

Don Julio: Acá en Mackenna con Tucapel, en toda la esquina. Señorita, y le cuento que al frente estaba la Estación de Tren Tucapel.

Leslie Carolina: Ahí me pilló... ¿Había una estación?

Voceador

(Salía de la cantina, se limpiaba la boca con la manga de su camisa, subía a la micro.)

Ya, Don Julio, vamos no más.

Don Julio: Sí, una estación, justo frente a la línea. Por acá pasaba el ramal que le llamaban el *chillanejo*. Yo llegué en este tren por primera vez a Concepción desde Tomé, porque nació allá. Antes no había micros y toda la gente se movía en tren... Incluso me acuerdo que el día domingo toda la gente tomaba el tren para ir hasta la playa, a Tomé y Dichato... se llenaba el tren. Se despoblaba aquí, venía gente de varios lados a tomar el tren. Primero pasada a la Estación Andalién y después paraba acá.

Leslie Carolina: ¡Pero qué historia me está contando...! Me dejó pasmada, trenes de pasajeros que pasaban por acá y tenían estación en Tucapel. Qué lástima que ya no corran esos trenes... Oiga, Don Julio, yo siempre tomo la Tucapel para ir a visitar a mi mamá... me gustaría hablar con usted. ¿Cómo lo ubico? ¿Pregunto por Don Julio?

Don Julio: No pregunte na' por Don Julio, no me conoce nadie por Don Julio. Todos me conocen como el "Quién me apura". Yo soy muy rápido para manejar, señorita, por eso me pusieron así...

Leslie Carolina: Bueno, voy a preguntar por "Quién me apura", entonces. Muchas gracias por su llamado, Don Julio. Fue muy especial... Saludos también para la gente que lleva y para su secretario.

Don Julio: Muchas gracias, señorita...

Leslie Carolina: Bueno, con la llamada de Don Julio, estamos terminando nuestro programa de hoy. Nos vemos nuevamente mañana en el mismo horario, en el programa Micromiradas de la ciudad en Radio Galaxia. Será hasta otra oportunidad. Adiós.

Al cruzar calle Brasil, el programa radial llegaba a su fin.

Don Julio y la Cata

EL CHOFER desvió el recorrido. Detuvo la máquina y apagó el motor. Se levantó de su asiento y se puso de pie frente a la/s pasajera/os.

Don Julio: Señores pasajeros, me voy a dirigir a ustedes... quisiera darle las gracias, porque ustedes me han dado para poder salir adelante. Yo soy Julio Torres, tengo 71 años y llevo más de 40 años trabajando como chofer. Lo poquito y nada que tengo, lo he logrado acá trabajando de piloto. Y bueno, con hartito esfuerzo también. Llegué acá sin nada, y estuve solo como chofer hartito tiempo hasta que pude juntar un poco de plata y me compré una máquina, La Cata, que siempre está en mi memoria, porque me dio posibilidad de salir adelante. Es esta que está acá en esta foto. Era una Ford del 66, bencinera. Esa me dio hartito trabajo porque pasaba en pana y yo mismo la reparaba. Pero vi que era la oportunidad de mi vida y me dije a mí mismo que no me la iba a ganar. Después la pude vender y así he ido teniendo distintas máquinas en el tiempo. Pero nunca me he creído empresario, siempre he dicho que soy un hombre con un arma de trabajo. Y con esta arma de trabajo, y gracias a ustedes, a su pasaje, he podido educar a mis hijos, llevar una vida mejor. Tengo mi casa, soy "casado", tengo tres hijos, todos son profesionales. Y a mi edad tengo que seguir trabajando porque las pensiones en este país son bajas, muy malas. Son pensiones para morirse del hambre. Así que estoy *acolchando* un poco de plata para tener un mejor pasar y compartir con mi señora. Y esta es la última máquina que voy a tener, la última Cata, porque a la edad que tengo, ya luego pienso *colgar los chuteadores*... Bueno, les doy las gracias por viajar con nosotros y por haberme escuchado⁵.

El chofer y su “secretario”

Don Julio se sentó nuevamente frente al volante y encendió el motor de la Cata. Apenas se puso la micro en marcha, desde el fondo el cantante comenzaba a rasguear unos acordes en su guitarra⁶.

Voceador: Don Julio, ¿usted educó a todos sus hijos con esta pega?

Don Julio: Sí, con esta pega. Harto sacrificio. Ya llevo harto tiempo acá, hasta los pasajeros me ubican. Mire, yo un día venía de Pedro de Valdivia, porque yo trabajo por Pedro de Valdivia, Tucapel, Santa sabina, y llegando al paradero venía un curaíto que siempre viajaba con nosotros. Y lo eché arriba, me pagó el pasaje y se sentó más atrás. Y en un momento me ve y me dice, me voy a ir con el “Quién me apura”, voy a llegar sano y bueno a Barrio Norte...

Voceador: ¿Y quién le puso Quién me apura?

Don Julio: El Care’ yegua y el Carbuero... y el Yamilé, esos eran los curas sin sotana. Los que nos bautizaban. Eso sí están todos muertos. Cuando me acuerdo de ellos me da pena, porque compartimos harto en el trabajo. Yo no me enojo porque me dicen quién me apura, si me dicen la realidad no más. Yo ando siempre a la vuelta de la rueda.

Voceador: ¿A usted le gusta su pega?

Don Julio: Me gusta mi pega. Yo trabajo en Tucapel desde que el pasaje costaba cinco pesos...

Voceador: ¿Y cuántos boletos cortaban al día?

Don Julio: Dos mil boletos... dos mil. Ahora nos conformamos con ciento ochenta, ciento cincuenta.

Voceador: ¿Y cuál es la mejor hora para salir?

Don Julio: La ocho doce, en la mañana. Claro, esa se la pelean...

Voceador: ¿Usted ha tenido algún sapo o voceador bueno?

Don Julio: Sí, el Monito. Era buen cabro. Tenía 14 años, hacía la pega de usted porque en ese tiempo se andaba con secretario. Yo quise hacerlo chofer, pero se metió en la droga el cabro, y nunca lo pude sacar de ahí... Y yo he hecho hartos choferes, perdí la cuenta de a cuántos choferes les he enseñado, les he sacado documentos...

Voceador: Usted, sus hijos, ¿nunca quiso que alguno de sus hijos trabajara en las máquinas?

Don Julio: No, no, no. Con la señora nosotros hablamos de que a los cabros nunca los íbamos a meter, porque aquí uno no hace vida familiar. Si usted sale a las 5 de la mañana y llega a las 11, ¿qué vida familiar hace? Entonces, siempre hablamos con mi compañera de que los cabros tenían que estudiar. Y supieron aprovechar lo que les dimos.

El cantante subía el volumen de su guitarra. La conversación se perdía entre los acordes y la música. La micro comenzaba su ascenso al mirador de El Golf y el cantante callejero entonaba su segunda canción. Una cueca.

En la mirada del viejo
Se dibuja el pasado
La Tucapel por la ruta
La Sol Jet va encumbrando

Llegando al paradero (el ocho doce)
me desayuno
Colón Pedro de Valdivia (el ocho doce)
la veintiuno

La veintinuno, sí (El ocho doce)
la Vía Láctea
Cruzando a Chiguayante (El ocho doce)
Por la galaxia

Actor de travesura (el ocho doce)
y el quién me apura.⁷

La micro subió por Anibal Pinto hasta llegar a un mirador. El chofer detuvo la máquina, apagó el motor y se dirigió a la/los pasajera/os:

Don Julio: Señores pasajeros, aquí vamos a tener la "Circunvalación", tienen cinco a diez minutitos mientras hacemos cambio de letreros. Pueden bajar, esperar cerca de aquí, tomarse un cafecito y después continuamos el viaje...

El Voceador hacía bajar a la/los pasajera/os para la circunvalación. El Cantante Callejero le reclamaba al VOCEADOR que no lo dejaban cantar su tercera canción, y, además, que lo habían alejado del centro.

La/los pasajera/os bajaron y el Cantante Callejero también...

*Fin primera parte del recorrido de IDA/DIURNO.
(Lado A.)*

Circunvalación

La/los pasajera/os llegaban al mirador de El Golf justo a la hora del atardecer. Concepción se veía a lo lejos. Desde ese lugar se contemplaba la desembocadura del río Biobío. Una galaxia lejana comenzaba a encenderse. Los pasajeros miraban la ciudad distante. EL CANTANTE entonaba su tercera canción...

Estamos hechos para ver a través del agua
 hechos para ver donde nace el fuego
 para ver lo incierto de mañana
 y beber, de ver, oler, el tacto con la piel

Estamos hechos para ver, para responder
 Hechos para ver, pa' cambiar lo injusto

Cuando nos veamos tal cual somos, la galaxia parirá,
 En fugaces amapolas que crucen los destinos,
 Se abrirán nuevos caminos a nuestras voluntades
 Porque estamos hechos para las verdades

Para ver el cielo en una cama
 Y correr atardeceres en la infancia de tu alma

Hechos para ver, escogidos para un vuelo
 Pa' poder reconocer la pulpa de los sueños
 Hechos pa' creer y vestirse de un amor
 Para florecer con el sol

Hechos para ver, pa' conocer el mundo
 Hechos para ver tu cuerpo envejecer
 Hechos para ver lo que aún no puedes ver
 Y algún día verás

⁸*La gente aplaudió. El cantante se despidió sin pasar el sombrero. Antes de irse, le pidió a ella pasajero/a que guardó su libro, que lo acompañe...*

La/los pasajera/os se quedaban en el mirador contemplando la ciudad...El foco del sol se fundía en el horizonte y el escenario comenzaba a oscurecerse.

Las ciudades solo envejecen en la mirada de sus pasajera/os...

(Fin de la circunvalación)

:: VIAJE DE VUELTA / RECORRIDO NOCTURNO

Las ciudades enfermas/ Evaristo y yo

El CHOFER subía a la micro y echaba a andar el motor. EL VOCEADOR llamaba a la/los pasajera/os para el recorrido de vuelta.

Voceador: ¡Se va la micro! Por Anibal Pinto, Manuel Rodríguez, Estación Andalién. ¡Se va la cromi, se va la cromi! Nos vamos a la Estación Andalién, ¡no se le pase la cromi!

Plazoleta José Navarro.

Mientras los pasajeros subían a la micro, por la radio se escuchaba la conversación entre dos personas sentadas en una banca de plaza. CANTANTE CALLEJERO y EL/LA PASAJERO/A iluminados por los focos de un auto estacionado. Desde ese auto, un técnico sujetaba una caña con un micrófono shotgun para amplificar la conversación y el sonido real de la ciudad (viento, pájaros, risas de niños).

Cristóbal: Si yo pudiera conservar algo, no sería un edificio, sino que sería un abrazo. Un abrazo que me habría gustado darle a Jorge, al autor de este libro. Él era un amigo mío que el año 2013, estuvo en un accidente en una avioneta y desapareció junto a su papá y otras personas. Él venía de la isla Mocha, y yo no estaba en Concepción cuando eso pasó... el Jorge es amigo mío de muy pequeño, compartimos muchas cosas... entonces me gustaría que pudieras leer conmigo desde Evaristo hasta todo aquello, y yo te acompaño con la guitarra. ¿Puede ser? Así le damos un abrazo simbólico...⁹

Pasajero/a/o: “Evaristo y yo nos habíamos conocido en Concepción, la ciudad del eterno aburrimiento... De los eternos movimientos sociales y marchas organizadas, transitadas por miles de estudiantes sudando vapores de humedad, desde el edificio de Medicina en la Universidad, del famoso arco hasta la intendencia para volver desgarrándonos los músculos de tanto caminar. O acaso, el simple paso vagabundo resumido en marchas por el legado que dejará en la ciudad el estigma inveterado por ser cuna del MIR, capital cultural en los años 60, ciudad del teatro, y cuanta challa íbamos acumulando, por esa oralidad intangible, que nos arrimaba a las espaldas, un peso que nos hacía creer que nosotros, los dos solos, volveríamos a resucitar todo aquello”¹⁰.

Durante la conversación, la micro se ponía en marcha y el VOCEADOR llamaba a el/la pasajero/a que faltaba. Cantante y pasajero/a se despedían con un abrazo, mientras eran observados por

⁹ Testimonio de Cristóbal Troncoso, actor de *Galaxia Sur-realista*, registrado en la función del 3 de diciembre de 2017.

¹⁰ De *Las ciudades enfermas*, de Jorge Luengo Espinoza.

la/os pasajera/os de la micro a través de sus ventanas. El pasajero/la subía a la micro y el cantante se quedaba en el mirador. Desde abajo, el cantante le dedicaba una canción a ella pasajero/a. Escuchamos los primeros acordes y estrofas de la canción "Nostalgia de Concepción". El cantante iba quedando atrás, aunque se seguía escuchando su voz amplificada en la micro. En un momento lo perdíamos y su canto se fundía con la versión instrumental pregrabada.

Nostalgia de Concepción

Bajada del mirador de El Golf. Vuelta a la ciudad. Desde el último asiento ruedan naranjas por el suelo. Uno de los pasajeros recuerda cuando unas naranjas que había comprado junto a su abuela en la Vega Monumental rodaron por el cerro El Golf desde la puerta abierta de una Sol Jet antigua. Ese recuerdo lo hizo volver a la ciudad...

Solo quiero decirte que sin ti
me estoy muriendo
Solo quiero abrazarte esta vez
Y tú no estás

Verte cada mañana
Al abrir mi ventana
Este tiempo ha pasado
Y no he podido olvidar

Tus recuerdos me llenan
los rincones de mi alma
Dolor es el que siento
sabiendo no volverás

Respirar de tu brisa
La ilusión de tus calles
Solo quiero abrazarte otra vez
Y tú no estás¹¹

Cuando me vaya

La micro volvía por Aníbal Pinto. Al llegar a Ejército, bajaba la música y se escuchaba una conversación entre el cantante callejero y una persona que se le acercaba.

11 Letra y canción de Rodrigo Álvarez. Composición original para la obra *Galaxia Sur-realista*.

Poeta: Recién te escuché leer el texto de tu amigo. Me gustaría leerte un poema que tengo y que lo escribí pensando en esta ciudad. ¿Me podrías acompañar con la guitarra? Se llama "Cuando me vaya".

El cantante acompañaba con unos acordes la lectura del poema. A esta estructura se incorporaban lugares que la micro iba dejando atrás y las respuestas de la/los pasajera/os.

Me llevaría tu brisa en primavera,
 tu color blanco y verde,
 me llevaría la laguna de tu universidad,
 me llevaría tu universidad así sin rejas,
 me llevaría tu Pinacoteca,
 me llevaría cada encuentro en esa esquina,
 me llevaría un par de labios inconclusos bajo el cielo de septiembre,
 una candola,
 un ponche de mariscos,
 me llevaría un "amor violento",
 me llevaría un recuerdo triste y borroso en la Miraflores,
 mi regreso después del terremoto,
 y la manera que tienen tus mujeres al hablar.
 Me llevaría tu costanera,
 y el Parque Ecuador,
 las antigüedades de Plaza Perú,
 un café en el Años Luz,
 un "eyaculator" en el Donde Kelly's,
 un terremoto de los Ojitos Pichos,
 una comida entre amigos en la Picá de Pedro,
 un par de boleros en el Sindicato de Contrabajistas,
 el calor de la poesía de Carrera Uno Cuatro Nueve Dos,
 el borgoña de la Bodeguita,
 el surrealismo de Casa de Salud,
 las cuecas de Carpinteros y Ebanistas, y bailarías cumbia de amanecida.

Me llevaría tus calles con adoquines,
 tus micros con nombre de constelación,
 tus calles con nombre de toqui,
 tus hortensias de cada antejardín,
 tus magnolios de cada vereda,
 las paredes que gritan allá en la Lorenzo Arenas.
 Me llevaría lo recorrido en bicicleta,
 me volvería a perder por Barrio Norte,
 tendría ganas de vivir en alguno de tus cerros dinamitados,

cruzaría el Llacolén hasta San Pedro,
cruzaría sobre el Andalién por el puente viejo.

Me llevaría tu recuerdo y tu historia,
y volvería de vez en cuando,
una y otra vez,
así como por si acaso,
por si acaso...
si acaso...
acaso...

Así como cuando tenía cinco años,
volvería junto a mi familia de vacaciones en el verano,
y ese sería un final feliz,
porque vendríamos otra vez en tren,
en un tren que ya no existe...
en un tren.¹²

Estación Andalién

Al doblar por Manuel Rodríguez, se escuchan voces de pasajeros esperando en una estación y un sonido de sintetizador genera una atmósfera surrealista.

El recorrido se desvía hacia un oscuro pasaje al costado de una estación de buses. El voceador se acerca a cada asiento para cerrar las cortinas del lado izquierdo de la micro e indicar a los pasajeros que pronto pasará el tren. Al fondo del pasaje, se divisa un edificio que palpita con el ruido blanco de un televisor que se ha quedado encendido sin transmisión.

La micro se estaciona entre los buses, en el mismo lugar donde antes descansaban las locomotoras. Por la ventana derecha, al otro lado de la reja, se observa una línea férrea, y más allá una antigua estación de trenes.

Una proyección ilumina por unos segundos un edificio dormido en el inconsciente colectivo de la ciudad.

Sobre el muro, pequeños encuadres muestran las sombras de objetos y acciones cotidianas.

A lo lejos, se escucha el sonido de un tren que comienza a acercarse poco a poco. Al momento de cruzar frente a la Estación, proyecta su sombra luminosa en el muro y con ella arrastra las voces y las sombras.

La estación se tiñe de rojo, y se encienden las letras que formaron la palabra ANDALIÉN.

La micro se pone en marcha. El voceador abre las cortinas y se disculpa con los pasajeros.

Voceador: Al parecer, ya no pasan trenes por aquí.



Estación Andalién en la actualidad. Fotografía de Luciano Pérez.

El sonido del tren nos sigue resonando unos metros más allá.

LAS ESTACIONES TAMBIÉN SON PASAJERAS.

Volver

Al salir del callejón, un pasajero se levantaba de su asiento para compartir una memoria personal de la ciudad. Se trataba del mismo pasajero que leía el diario en uno de los paraderos de inicio (registro del 19 de diciembre de 2017).

Miguel: Buenas Noches. Al igual que ustedes, yo soy un pasajero en esta ciudad. Y quiero compartir algo con ustedes. Pasando esta línea del tren, comienza la historia de este barrio, que antiguamente fue un barrio industrial. Alguna vez en la historia de este país, los obreros de estas fábricas se organizaron para formar el “Cordón Industrial Andalién”.

Si miran a mano derecha, pueden ver lo que queda, o no queda, de la Fábrica de vidrios Schiavi, que recuerdo era una estructura enorme, muy parecida a la del antiguo Mercado.

A esa fábrica, llegó a trabajar mi abuelo a los catorce años de edad. Con el trabajo de toda una vida, pudo construir la casa en donde vivió mi familia. Ese trabajo, soplando vidrios y trabajando en otras faenas, le costó que el polvo de los vidrios se le fuera incrustando en los pulmones y que el ruido de las máquinas lo fuera volviendo sordo. Pero mientras más sordo, mejor cantaba el tango...



Estación Andalién. Fotograma del registro audiovisual en 8 mm realizado por Sergio Neira en 1990.

En mi mano tengo una cámara de video muy parecida a una que tuvo mi papá hace 27 años atrás. En el año 1990, mi papá se consiguió una cámara de 8 mm. Con ella, registró el día en que mi tío volvió del exilio. El primer día grabó las cosas que tanto se extrañan a la distancia, los abrazos, los festejos familiares, las copas de vino a medio servir... Y al otro día, con el poco de cinta que le quedaba, salió a recorrer precisamente este barrio. Quería que mi tío tuviera un registro de cómo había cambiado el barrio después de que él se había ido, el año 74. Estaciones de trenes sin pasajeros y fábricas sin obreros... Él toma la cámara, y hace un recorrido que comienza precisamente con la antigua Estación Andalién. Así era la estación en el año 1990...

Desde la cámara digital se proyecta una imagen en las paredes internas de la micro. Durante el trayecto, el recorrido registrado en el video coincide con el recorrido que realiza por el barrio.

(Voz del video: Sergio: Esto es lo que queda de la estación Andalién... del progreso. Casas habitaciones. Peluquería unisex. Arriba lo auténtico, lo antiguo, lo que queda. Y abajo, las reparaciones, las habilitaciones de pieza de habitaciones).

Esa es la voz de mi padre, y este soy yo. Este soy yo. Eso es cuando tenía cinco años... Ese es mi hermano, Cristián... Y mi primo Lilo.



Estación Andalién. Fotograma del registro audiovisual en 8 mm realizado por Sergio Neira en 1990.

(Sergio): ¿Quién dice que el pasado no se aguanta duras penas? Todavía se aguanta esto. Las viejas estructuras siempre están destinadas a desaparecer, aun cuando todavía son muy bellas). Esa es la voz de mi papá, hablando sobre un antiguo galpón que ya no existe. Y justo donde hoy día hay un motel, antes había una cantina, ahí estaba una bodega... **(Sergio):** Un expendio de bebidas alcohólicas. Ahí estaba la bodega). De alguna forma, la gente se sigue divirtiendo en los mismos lugares, pero de otra forma... y esto que está a la derecha **(Sergio):** Ahí estaba la Fábrica Matías Poch, con su típica construcción) era una fábrica de zapatos. **(Sergio):** Y atrás el Sindicato Matías Poch, o sea, el Sindicato Schiavi). Donde mi abuelo fue dirigente sindical. **(Sergio):** ahí vamos a empezar a acercar el eucalipto). Y este era un árbol enorme que ya no está, y que era como el alma del barrio. Y aquí está mi abuelo

Voz del video: (SERGIO: Póngase un caracho como de cantor de tango, así como del que lo conoce / SILVIA: ¡Dile que cante algo! / SERGIO: Cántese algo, mientras tanto / LALO: ¿mientras tanto? ¿Mientras tanto canto? / SERGIO: ¿qué le podría salir? Echémosle, a ver... ya, tírele. / LALO: ¿y para qué? / MARCOS: Cántese una... / LALO: Pero si no va a salir ahí).

Este es mi Tata Lalo. Él falleció hace 22 años. Y justo al frente de ustedes, está la casa donde él vivió. Esa también es la casa de mi infancia. Yo me fui de este barrio hace un tiempo, y cuando volví, encontré este video, donde está una de las imágenes más valiosas que tengo. Es el tango que cantó mi abuelo a petición de mi mamá, y que mi papá, en el video, se lo dedica a mi tío que volvía del exilio...

Yo adivino el parpadeo. De las luces que a lo lejos. Van marcando mi retorno. Son las mismas que alumbraron, Con sus pálidos reflejos. Hondas horas de dolor / Y aunque no quise el regreso, Siempre se vuelve al primer amor. La vieja calle donde el eco dijo: Tuya es su vida, tuyo es su querer. Bajo el burlón mirar de las estrellas, Que con indiferencia hoy me ven volver. / Volver con la frente marchita, Las nieves del tiempo platearon mi sien. Sentir que es un soplo la vida, Que veinte años no es nada, Que febril la mirada, errante en las sombras, Te busca y te nombra. Vivir con el alma aferrada, A un dulce recuerdo, Que lloro otra vez...

Ese es mi abuelo, Eduardo Alarcón. Su historia, al igual que la de muchos obreros que trabajaron en esa fábrica de vidrios, y que se organizaron el Cordón industrial Andalién, se ha hecho transparente en la historia de esta ciudad, en la historia de este país. Pero no en mi historia. Por lo mismo, quisiera ofrecer la palabra a ver si algún otro pasajero o pasajera quisiera compartir una memoria de la ciudad, o de algún lugar que considere necesario defender...

Pasajera/os

Los/as pasajeros/as fueron invitados a compartir una memoria o una opinión relacionada con la ciudad. Desde su asiento comentan mientras la micro circulaba a oscuras y solo iluminada por las luces de la calle. Levantaron la mano y el voceador les entregó un micrófono. (Estos son algunos de los comentarios compartidos por los pasajeros durante las funciones).

“Bueno, actualmente yo vivo en la plaza Condell, ese es un barrio que hemos descubierto, un barrio antiguo, muy bonito, con muchas construcciones antiguas que ahora lamentablemente se están echando abajo y se están construyendo muchos edificios, estos edificios gigantes, estos block que son muy horribles para mí. Pero nos han creado la necesidad de vivir de esa manera acá en Concepción, así, verticalmente y se va perdiendo la comunidad. Ojalá la gente, la junta de vecinos de la plaza Condell pueda hacer algo y pueda defender su barrio” (Roxana Gutiérrez).

“En este momento estamos pasando por los antiguos patios de ferrocarriles. Cuando chico venía a visitar los vagones que se encontraban abandonados, vagones de pasajeros. Coleccionaba boletos en ese tiempo, de taxi buses y de trenes, así que recorría todo ese sector, bastante peligroso en ese tiempo... Si bien se ha cambiado el entorno de un lugar que estaba bastante abandonado, creo que la historia ferroviaria de Concepción ha sido olvidada. La estamos relegando a un espacio mínimo con estaciones bastante distintas a lo que eran de antaño y creo que no debiera ser así” (Rodrigo Lara).

“A mí me gustó la navidad del año pasado, porque yo pude estar con toda mi familia, ese año. Con mi tío, mis abuelos, mi papá y mi mamá, mis

hermanos, mis primas. Estuvo muy bonito cuando fuimos a la piscina y la pasamos muy bien juntos, fue un momento muy bacán. Y ni nombre es Leftraru José Muñoz”.

“Uno de los barrios y uno de los lugares que ya no existen y que pocos recuerdan es el barrio de la vega original en Caupolicán con Heras. Por ahí, en esa manzana estaba la vega original, un galpón gigante de madera, donde había un barrio con carnicerías, con cantinas. Mi abuelo tuvo una cerca de Bulnes con Caupolicán...de gente, de carretones, de cocinerías, de mujeres, de hombres. (Pasajero: ¿Esa vega, no es la vega monumental?). No, es la vega original, que después se trasladó a la vega El Esfuerzo donde estaba el cine, ahora está en Rengo y después desapareció. (Vocero: El excine “Rex”). Exacto, exacto...ese es un espacio del que no hay registro, yo de hecho nunca he visto una foto, pero sé que existió porque hay una historia que se transmite por la familia y existe, existió. Yo creo que don Julio se acuerda de ese barrio. (Don Julio: Sí, sí me acuerdo, de Heras, por Caupolicán y llegaba hasta Rodríguez. La vega antigua en esos años, yo estoy hablando 50 años atrás, 55 años atrás)” (Denis Alarcón).

“En realidad yo no me considero de Conce, porque viví mi infancia en Coronel. No sé por qué si vivo hace tantos años en Conce, siempre me he considerado de Coronel. Pero había una estación de trenes muy hermosa que estaba en la entrada de Coronel, de Coronel centro, y que después un día, yo era chica, y vi que la botaron, no tenía ninguna relación con mi familia ni nada, pero era de mi pueblo, y la botaron e hicieron una vulcanización... ¡Horrible! Nunca lo entendí. No se cayó con un terremoto ni nada, ni se incendió. Nunca pude entender por qué nadie la había rescatado, si era tan hermosa. Me acuerdo que tenía detalles en madera también. Como tampoco puedo entender que todos los teatros o cines viejos de Conce se han transformado en tiendas, eso tampoco lo puedo entender” (Maira Perales).

“A propósito del tsunami del progreso, yo soy hija de sastre, el sastre Guevara, el “tata Carlos”, el “tío Carlos” como le decían. Tenía su sastrería en el antiguo pasaje Musalem. Viví la gloria de las sastrerías y también viví la muerte de ellas y de todos los sastres en general, a propósito de la llegada de las grandes tiendas, las multitiendas y de las tarjetas de crédito y plástico y todas esas cosas. Fueron años muy bonitos, en realidad, el entorno que se vivía respecto a lo que era la sastrería: los muebles, las tijeras que todavía conservo, el dedal de mi papá que fue hecho en la cárcel, de plata, tiene más de 70 años ese dedal. Y claro, todo eso me lleva a la historia a propósito también del tango, porque ese tango es un clásico y yo aprendí a bailar tango con mi papá porque él llegaba de la sastrería a las tres o cuatro de la

tarde el día sábado, almorzaba, se tendía un rato, dormía su siesta sagrada de quince minutos y después corríamos las mesas pa'llá, los sillones pa'llá y bailábamos tango por lo menos sus dos horas todos los sábados, pero era todos los sábados. Y después la tristeza, la tristeza de ver el progreso, de ver cómo desarmaron la galería, se tuvo que ir la peluquería, se tuvo que ir el relojero, se fue mi papá, se fueron todos a la "chuña". A propósito del tsunami comercial, del progreso" (Cecilia Guevara).

Aurora de Chile

Desde el fondo de la micro, un PASAJERO pidió la palabra y desvió el recorrido. Se trataba de Manuel, quien subió en el paradero de Plaza España (Registro 27 de diciembre de 2017).

Manuel: Bueno, yo también quisiera compartir algo que es muy importante para mí. Y para eso, si ustedes me permiten, necesito desviar el recorrido de la micro. Don Julio, ¿podría doblar por acá en Chacabuco?

Don Julio: Claro, mi caballero, no tengo problema, si al resto de los pasajeros no les molesta.

Voceador: ¿Para dónde nos lleva, oiga?

Manuel: Ya van a ver...Don Julio, doble a la derecha por favor. Bueno, a propósito de lo que se hablaba, de los lugares, acá estaba Chacabuco 70, la antigua cárcel de aquí. Para el año 73 yo tenía once años y estudiaba en la escuela 2. El 11 de septiembre nos enviaron para la casa temprano, y esto estaba todo rodeado con tanquetas. Y durante la dictadura fue un centro de detención y tortura. Ahora hay un supermercado. Don Julio, aquí en esta esquina doble hacia el río por favor...

Cruzando la línea del tren se encendían las luces de la micro...

Manuel: Bueno, me voy a presentar. Mi nombre es Manuel Jorquera, yo soy aurorino. Vivo en la población Aurora de Chile. Para mí Aurora es más que una población, es una persona. Tiene sentimientos, tiene sacrificio, es humilde, respetuosa, alegre. Y como un ser humano, cuando se siente amenazada, se defiende. Y la principal amenaza que tenemos en este momento es el puente que ustedes ven acá atrás. Deténgase aquí, por favor, Don Julio. Acá pueden ver este puente que está a punto de saltar sobre nuestra Aurora. Es cierto, es bueno el progreso, pero cuando es para todos, no solo para algunos.

Lamentablemente los medios de comunicación han hablado bastante mal de Aurora, que Aurora es conflictiva, que se resiste a que se construya el puente. Y no es así. Nosotros no nos oponemos a que se haga el puente, pero sí a la forma en que lo están haciendo, sin ningún tipo de respeto por

nuestra historia, por nuestras familias, por todo el esfuerzo que hay aquí. Esta es una población que tiene más de 126 años de historia. Y la verdad es que comenzaron a construir el puente, y cuando llegaron a este lado se dieron cuenta de que había una población. A nosotros nadie nos preguntó. Por favor, Don Julio, doble hacia la población. Ahora vamos avanzando por la calle Andrés Bello. Bueno, toda esta calle va a desaparecer. La construcción del puente significa que de aquí van a tener que salir 206 familias.

Ustedes van a sentir que la micro comienza a balancearse bastante. Y esto es porque las calles hasta el día de hoy no están pavimentadas. Y eso es porque acá las calles, la luz, el agua, el alcantarillado, todo se hizo con el esfuerzo de los propios los vecinos...

La gente dice que estos terrenos no son nuestros, que esto es una toma. Pero no es así. Antes todo esto era río, todo esto. El Biobío incluso llegaba hasta la línea férrea. Y con mucho esfuerzo, los primeros colonos, gente que llegó del campo, del sur, del norte, comenzó a trabajar el terreno, a rellenar, con el sueño de tener un lugar en el cual vivir. Fue un sacrificio enorme levantar esta tierra... porque en el invierno el río subía e inundaba todo. Por eso las primeras casas eran palafitos. Y poco a poco le fueron ganando terreno al río. Incluso se utilizaron los escombros de los terremotos del 39 y del 60. O sea, ahora estamos parados sobre las ruinas de esta ciudad...

Aquí ustedes ya pueden ver el desarme de casas. Todo esto va a tener que salir en algún momento. Ahí pueden ver... bueno... Paneles en el piso (la retroexcavadora había estado trabajando durante el día) ... antes acá vivía una familia. Don Julio, deténgase aquí por favor.

Manuel invitaba a un/una pasajero/a para acompañarlo.

Ambos se bajaban de la micro, y caminaban hasta la puerta de una casa.

Manuel: Esta es mi casa. Aquí mis papás compraron el año 63. Mi papá, como era carpintero, empezó a levantarla. Mis viejos después se fueron y yo me quedé con esta casa. Para el terremoto de 2010 tuve que echarla toda abajo. Y, por mientras la construía, dormía en esa pequeña sede que ustedes ven al frente. Empecé en el mes de abril, y terminé en septiembre... lo hice solo, con mi familia, con nuestras propias manos. Y ahora tengo que demolerla, porque por encima de nosotros va a pasar un puente.

Si ves al frente, vas a ver un ciruelo. Este ciruelo tiene mucha historia. Este arbolito me ha dado frutos desde que yo era niño. Y ahora, como a las cinco de la mañana, llegan los pájaros a cantar, un canto tan bonito que tienen a esa hora, alegre.

Pasajero: ¿Y qué pasa con el árbol?

Manuel: Lamentablemente, igual va a tener que desaparecer. Se va, va a morir. ¿Y qué va a pasar con esos pajarillos? Bueno... Adelante.

Manuel tomaba las llaves y abría la puerta de su casa. Ambos entraban. En un momento salían de la casa con una olla. Se escuchaba una música. Manuel guiaba a Don Julio hasta la antigua la Fábrica de Paños Biobío. Al fondo, uno de los muros se iluminaba.

La micro se estacionaba y Manuel invitaba a la gente a bajar. Sobre el muro de la fábrica derrumbada se divisaba la sombra luminosa de una Tuca pel antigua cruzar el muro mientras formaba la palabra Aurora. Después, se desplegaban imágenes de la historia de Aurora de Chile¹³. Las/os pasajera/os observaban las imágenes.

Manuel: Y aquí estamos, en la antigua Fábrica de Paños Biobío. A pesar de todo, nosotros vamos a seguir dando la lucha, por defender a la Aurora. Y para eso ha sido fundamental mantener viva nuestra memoria. Nosotros sabemos que la lucha que hoy nosotros estamos dando es la misma que dieron de nuestros padres, nuestros abuelos y la de los primeros colonos. Nosotros en algún momento vamos a pasar, pero Aurora queda.

Y ha sido una lucha difícil. Hemos aguantado mucha presión. Nos han dividido. Algunos de nuestros vecinos fueron erradicados de acá. Y otros luchamos para defender el derecho a vivir en nuestra tierra, y que se tenga respeto por nuestra historia y por el sacrificio de nuestra gente...

Y estas imágenes reflejan parte del espíritu de Aurora...

Manuel ofrecía la palabra. Algunos pasajeros tomaron el micrófono para opinar. (Los siguientes testimonios fueron registrados en la función del 19 de diciembre, realizada especialmente para los vecinos de la Población Aurora de Chile).

“Bueno, el recorrido te trae mucho sentimiento. Te trae muchos recuerdos de lo que fue el ayer de la ciudad de Concepción y cómo hasta el día de hoy no hay ningún respeto por el patrimonio, no hay ningún respeto por la historia, no hay ningún respeto por lo que se vivió. Estar aquí en la Aurora es un sentimiento muy grande, muy bonito, ya que muchos de nosotros, yo siempre digo, somos tierra, y la tierra, el derecho al territorio, el derecho a donde nacimos, nos criamos, donde jugamos, donde vimos morir a nuestros padres, es algo impagable, y alguien no nos puede decir lo que valemos, alguien no nos puede decir quiénes somos, nadie nos puede decir eso porque nosotros, los aurorinos, sabemos, sabemos y lo llevamos en el corazón, lo que es eso. El amor a nuestro territorio, el amor a lo que nuestros viejos hicieron, cada imagen que refleja ese muro, es la historia de la Aurora de Chile, es la historia de mi familia, es la historia de la familia de Rivera Parra, es la historia de la familia Gavilán Ferrada, es la historia de los Contreras, es la historia de los Cisternas Gallegos, es la historia de la familia Leal, es la

¹³ Las imágenes proyectadas son parte del proyecto Retrato de Aurora, un archivo de memoria construido por los propios vecinos de la población Aurora de Chile.



Manuel Jorquera conversando con los pasajera/os en las ruinas de la ex Fábrica de Paños Biobío. Fotograma del registro audiovisual realizado por Oscar Vilugrón.

historia huracanina, es una gran cantidad de historias, y somos nosotros los que tenemos que guardarla, somos nosotros los que tenemos que darla a conocer, somos nosotros los que tenemos que dar a entender a los penquistas que sí valemos, que aquí estamos y vamos a seguir luchando. Como decía Manuel, hasta que quede el último aurorino, seguirá siendo la Aurora de Chile” (Priscila Hernández).

“Yo me siento muy emocionada por el recorrido de la micro. Y por lo que en estos momentos estamos viviendo. Me emociona mucho, por el esfuerzo de nuestras familias, por todo lo que hay en la Aurora, por todo lo que se ha forjado, por todo lo que, en mi caso, mis abuelos, mi abuelo trabajaba en los ferrocarriles, y después que salía de su horario de trabajo, con mi abuelita, ellos hicieron su casa, ellos mojaban ladrillo con ladrillo, para hacer su casa, en esa casa, que ya no queda nada, que el terremoto lo echó todo abajo, quedaron muchos recuerdos, y no solamente el mío, sino como muchas personas que estamos en este momento juntas y reunidas, hay muchos recuerdos dentro de la Aurora. Y tenemos que seguir luchando, por lo que es nuestro, por lo que nuestros antepasados, nuestros padres, abuelos, hicieron, con sus propias manos, y por eso creo que la Aurora debe seguir, debe continuar, y nosotros, que somos segunda, tercera generación, debemos luchar por lo que a nuestros padres y nuestros abuelos les costó mucho” (Isabel Rivera).

Candola

Se destapaba la Candola (vino tinto caliente con naranja, canela y azúcar). Se comenzaba a repartir el vino. La/los pasajera/os se agrupaban en torno a la olla. Compartieron, conversaron, alguno fumó un cigarrillo, pasaron el frío con un pasajero encuentro colectivo.

Paradero final

El voceador llamó nuevamente a la gente, anunciando el recorrido.

Voceador: Por Víctor Lamas, Caupolicán hasta el centro. ¡Por Víctor Lamas, Caupolicán al centro! ¡Que no se les vaya la micro!

Los pasajeros subieron a la micro. La fábrica de Paños y las imágenes quedaron atrás. Manuel nos acompañó hasta la entrada de Aurora. Ahí se despidió y agradeció a la/los pasajera/os. La micro se devolvió a la ciudad. Se escuchó música. Según las instrucciones entregadas por el voceador, cada pasajera/o que deseaba abandonar el recorrido, debía tocar el timbre y bajar por la puerta de atrás.

Al bajar, la/los pasajera/osos se percataron de que las cortinas de la ventana trasera estaban abiertas y mostraban una instalación con fotografías de pasajera/os y micros que circularon por la ciudad.

Cada pasajera/o se bajó en un paradero.

Ya pasando la calle Carrera, no quedaban pasajera/os en la micro.

Llegando al paradero, Don Julio estacionó la máquina y apagó el motor de la Cata. No hubo aplausos finales, ni agradecimientos, ni créditos, todo quedó en silencio.

FIN DEL RECORRIDO

:: CRÍTICA

Teatro de la (sur)realidad. La ciudad como dispositivo relacional

Natascha de Cortillas Diego

Universidad de Concepción, Concepción, Chile
ndecortillas@udec.cl

Se me ha convocado a reseñar la obra *Galaxia Sur-realista*, montada en la ciudad de Concepción durante el año 2017, y a la cual asistí como una espectadora más entre todos los participantes. Desde el paradero de O'Higgins con Colo-Colo a las 19.00 horas, la micro Tucapel pasó a buscar a sus veinte pasajeros para asistir a la función del día. Así, nos fuimos recorriendo la ciudad y activándonos con el dispositivo expandido del viaje. No estoy segura de plasmar en esta reseña una mirada distante para situarme al margen de la experiencia vivida, más bien todo lo contrario, cautivada por el proyecto artístico y la posibilidad de pensar, desde el campo ampliado de las artes visuales.

Un primer momento. La experiencia, un ejercicio colectivo

Como un primer aspecto a relevar, se hace necesario contextualizar la ciudad de Concepción como un espacio escenográfico donde ocurre la obra, y donde el dispositivo móvil-micro nos sugiere una ruta y un paisaje para ser leído. Pensar en la ciudad solo como un lugar de presentación y representación es reducir el espacio vivencial que nos propone el dispositivo *Galaxia Sur-realista*¹, ya que justamente allí es donde habita la experiencia unívoca del estar y ser ciudad. Esta ciudad del sur refiere a un lugar deslocalizado, industrializado y fronterizo, donde la sur-realidad es un tiempo puro² que fluye entre los pasados múltiples de una realidad posible, y donde los acontecimientos expuestos por el viaje de GS se movilizan y desplazan a partir de la experiencia del presente hacia un porvenir del pasado. Una ciudad que se percibe como una provocación estética y escenográfica de un tiempo sin tiempo.

Cuando el proyecto *Galaxia Sur-realista* nos propone un trayecto por esta sur y su(r) realidad, nos enfrenta al espacio del recuerdo y nos sumerge frente a nuestros propios derroteros ante una memoria infiel, y "... mientras transcurre se convierte en materia de memoria" (Sarlo 98). Nos reclama y exige complicidad en la perturbación del recuerdo. Podríamos percibir un dejo

1 Para referirnos a la obra *Galaxia Sur-realista* utilizaremos la sigla GS.

2 Como lo expresa Marc Augé en su libro *El tiempo en ruinas* del año 2003.

de nostalgia en los modos y maneras en que la vida ocurre desde la micro Tucapel, ya que por medio del relato radial-sonoro nos imprime una imagen-ciudad afectada por los procesos de marginalidad y olvido como consecuencia de los sistemas productivos de desarrollo, crecimiento y gentrificación. Sin embargo, en términos de la eficiencia de los recursos y las gestiones propias de la elaboración de la obra, es más bien un ejercicio de perturbación crítica que levanta un posible espacio de resistencia política, social y cultural frente a los procesos extractivistas de esta sur-realidad.

Este propio paisaje cultural responde a la comprensión de nuestros procesos locales, como un afán revelador de esta traza sur-realista, poniendo al servicio del relato la Estación de Trenes Andalién, el antiguo cordón industrial de Concepción, la emblemática lucha de la población Aurora de Chile o la frontera originaria del territorio natural como el río Biobío, derroteros significativos de trabajo colectivo. Así, *GS* nos enfrenta al paisaje de nuestra vida cotidiana, una construcción procesual, social y espacial que se cimienta en nuestras propias operatorias, por eso entendemos este ejercicio estético como una práctica crítica de nuestro propio esquema social y, por ende, espacial temporal. Sí, nos enfrentamos en y desde esta construcción colectiva, como una acción que cava “en el subsuelo de la vida cotidiana, aparente sin espesor” (Ricoeur cit. en Giannini XI), una experiencia común, que trasciende a su propia imagen e incluso a su propio trazado.

Un segundo momento. El dispositivo

Cuando *GS* nos presenta su propuesta escénica altamente visual y participativa, podemos observar representaciones y operaciones que van cimentando y expandiendo el campo de la propuesta. Vemos, entonces, un viaje que, en primera instancia, se proyecta desde un cuerpo delimitado, para prontamente ir movilizándose y desmarcándose de esta silueta ilustrativa y anecdótica hacia un sistema más complejo de prácticas, saberes y visualidades. Allí se encuentran metodologías visuales, sonoras, escénicas y espaciales que se disponen libremente entre los espectadores participantes para dar cuerpo efectivo a múltiples significados relacionales en una práctica transdisciplinar. El medio “dispositivo” funciona como un artificio del entremedio, es decir, se instala en la experiencia misma del cuerpo performático, fugando(nos) en y desde; hacia dentro y fuera de él.

Por eso, podemos suponer que este recorrido de frágil trazado, por sus condiciones no hegemónicas del recorrido, nos sitúa y deslocaliza desde el ser individual al ser colectivo y al sujeto social. *GS* se nos presenta como un espacio dispuesto para la representación de la diferencia, forjando un negativo del cuerpo en movimiento: la corporeidad como sujeta de cambio.

Un tercer momento. El arte como esfera de conexión humana

Esta tercera instancia se nos presenta desde los discursos dialógicos entre arte y comunidad, teatro y performance o teatro y visualidad, que propician la posibilidad de discusión de este dispositivo.

Dentro del contexto local de la obra, se establece una relación significativa en el levantamiento de lo común, como un espacio de visibilidad, intercambio y experimentación conjunta. Cuando

GS nos involucra en representaciones e identidades colectivas, dadas por un contexto geopolítico, histórico y territorial común, nos implica en este contexto/comunidad como un vínculo en donde se fundan estas relaciones. De esta manera, lugares como la población Aurora de Chile, la estación Andalién e, incluso, el cambio estético del centro penquista nos proponen un viaje de tiempo relacional pleno de experiencias interhumanas e intersubjetivas. Diálogos cruzados que nos transforman de espectador pasivo a participante activo, de individuo a colectivo, y de cuerpo social a cuerpo político.

Un cuarto momento. Visualidad en escena

Primero vemos la inscripción de la obra como una deriva territorial-local, donde el ejercicio colectivo ocurre entre los espectadores participantes, actores y asistentes, tributando hacia un desenlace errante que se fuga hacia la subrealidad. Y allí, más que el surrealismo como una lectura siempre posible del inconsciente, me atrevo a atestiguar, al relevo de las subrealidades como capas de sentidos y levantamiento estéticos al de las subrealidades siempre presentes e incrustadas en los bajos cimientos del territorio. Volvemos a lo real del cuerpo y se hace evidente cómo un orden es sustituido por otro. En este traspaso de sub y sobrerrealidades, es justamente lo que está oculto lo que levanta y demanda esta deriva en su capacidad escénica. Todos fuimos *performers* al servicio de la escena y GS nos lo enseña con la presencia. Este ocultamiento transparente de lo que se revela en este juego de subrealidad es un recurso que las intervenciones y acciones de video *mapping* nos enfrenta ante el contexto y la ficción de la luz. Una fantasía propia de este recurso que ilumina lo oscuro y oscurece lo iluminado. Pero, sin duda, lo que se suboscurece o desilumina es un cuidadoso trabajo gráfico que dialoga entre las atmósferas de la imagen y la ruina de lo arruinado. La simulación como operación de la obra nos introduce en el misterio de todos los códigos de representación. Sé que es una micro, pero sospecho de ella; sé que es una radio, pero sospecho de ella; sé que es mi ciudad, pero sospecho de ella.

En segundo lugar, vemos el desenlace del sonido como un activador escenográfico, donde los audios radiales nos entregan información sonora que constituye visualidad respecto de la escena. Esta se va, lentamente, silenciando en la medida que la imagen cinematográfica (recortada por el marco de la ventana) va retratando el ruido del movimiento. Así cada escena evoca una imagen y un sonido que, a modo de un diario mural, representa las expectativas comunitarias de la mirada. Finalmente, destaco el ejercicio lúcido de la configuración espacial en movimiento, que, siempre presente, nos hace actores participantes y directores de arte de nuestra mirada.

Conclusión: dos puntos de interés

En primer lugar, GS reconoce a Concepción como un polo de desarrollo industrial que forjó una clase obrera pujante y próspera en miras de la modernidad y el progreso local, donde el reconocimiento de sus barrios, hoy decaídos y abandonados (por un proceso de desindustrialización), nos enfatizan la precarización de las relaciones laborales que condicionaron las situaciones de pobreza asociados a estos momentos productivos. Sin duda, es necesario ponerlos a disposición

de la memoria y la identidad local. No obstante, hoy también nos enfrentamos a condiciones laborales altamente cuestionables en términos de derechos y garantías laborales de todos(as) los(as) trabajadores(as), incluida la esfera del arte.

En segundo lugar, *GS* se presenta como un transformador sensible de la realidad y las interconexiones humanas, donde el arte se manifiesta como "elemento de lo social y fundador del diálogo" (Bourriaud 14), profundizando en las fallas sistémicas de una sociedad productiva. Si bien, parece evidente suponer que el "... el arte siempre ha sido relacional" (Bourriaud 14), es importante pensar en cómo hoy adolecemos de extractivismos que tributan, unilateralmente, a un campo del arte cerrado y endogámico, no fortaleciendo el mapa relacional y transdisciplinario de la esfera del arte, sino padeciendo de estructuras reductoras que rigen nuestra administración cultural.

Obras citadas

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Argentina: Editorial Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.

Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial UDP, 2013. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2001. Impreso.

:: TEXTO DE CREADOR

Una concepción nómade¹

José Miguel Neira
neiralarcon@gmail.com

La publicación de este texto en la revista *Apuntes de Teatro* constituye una oportunidad para realizar una primera cartografía de la obra *Galaxia Sur-realista*, tanto de su primer recorrido como del proceso de investigación. Ello implicó, por una parte, el desafío de configurar un “texto teatral” de una obra que no se articuló en torno a una dramaturgia tradicional, y, por otro lado, la necesidad de levantar ciertos conceptos para enmarcar una investigación teórico-práctica descentrada y periférica aún en desplazamiento. Por lo mismo, lejos de pretender abordar todas las aristas del trabajo o agotar sus lecturas, esta propuesta configura un primer mapeo del proceso práctico y teórico. En esta aproximación, se describen ciertas ideas fuerza que guiaron el trabajo y que explican lo complejo de traducir la experiencia a un texto teatral, cuya escritura definiremos como un “registro cartográfico posterior a la experiencia”.

Una mirada en tránsito

Si hay un concepto que articuló la propuesta de *Galaxia Sur-realista* en distintos niveles, fue proponerse a observar una realidad en tránsito. En primer lugar, porque la obra transcurre durante el recorrido de un microbús de la locomoción colectiva que transita por la ciudad, entendida como el lugar de tránsito por excelencia. En segundo lugar, porque se planteó como una investigación artística que pudiera transitar entre distintas disciplinas, acercándose a una experiencia de creación transdisciplinaria.

Si bien esta propuesta apunta a diluir las tradicionales fronteras disciplinarias, tiene su centro en el teatro, entendido como el lugar de la mirada². Considerando lo planteado por

1 Muchas de las nociones desarrolladas en este texto, así como ideas fuerza que dieron inicio al proceso de creación, tienen como referente Memoria Vialina y Proyecto Huelga. Memoria Vialina es un proyecto codirigido junto a la artista Magdalena Carrasco en torno a las memorias, identidades e imaginarios del club deportivo Arturo Fernández Vial de Concepción. Iniciado en el año 2012, ha levantado un archivo colectivo de memoria y realizado dos exposiciones en los años 2013 y 2015, las cuales se plantean desde una cocreación activa de la comunidad. Proyecto Huelga es un colectivo que buscó desarrollar instancias de encuentro a través del teatro con la obra H en espacios sindicales y de organización social durante los años 2014 y 2015, en la ciudad de Santiago.

2 Revisar subcapítulo “La teatralidad, en búsqueda de la especificidad del lenguaje teatral”, en Féral (2004).

Josette Féral (2004), existirían tres escenarios posibles en donde la teatralidad es convocada o construida (en tanto espacio otro dentro de lo cotidiano). El primero estaría dado por el propio lugar o edificio significado tradicionalmente como teatral (donde se delimita una frontera entre lo real y la ficción). El segundo se activa cuando un espectador observa una situación cotidiana y en un momento se revela intencionadamente alguno de los elementos de su construcción teatral (como ocurre en la propuesta del teatro invisible de Augusto Boal). Y hay un tercer nivel, en donde es el propio espectador el que construye ese espacio otro al poner el foco sobre determinados elementos de la realidad, gatillando en una sensación transformadora del mundo. La propuesta se desplaza entre estos tres escenarios, pero busca operar principalmente en el segundo y tercer nivel. Esta concepción, en donde la teatralidad se construye en el ojo del espectador, implica un desplazamiento del fenómeno teatral, desde el edificio/escenario hacia la mirada. Desde esta perspectiva, asumiendo la etimología de la palabra *Theatron*, la cual designa el lugar desde el cual el espectador contempla una acción y no el edificio propiamente tal, el teatro también se puede entender como un observatorio de la realidad, permitiendo la confluencia de distintas disciplinas y oficios, no solo durante el proceso creativo, sino también en paralelo y/o posterior a este, en tanto espacio privilegiado para la observación de procesos estéticos, políticos y sociales.

A partir de este concepto, uno de los objetivos de la investigación fue la construcción de un dispositivo teatral que pudiera operar en el plano de la mirada y sugerir ciertos encuadres o focos sobre la realidad cotidiana, no para crear una ficción a representar en el escenario de la ciudad, sino para que la misma realidad cotidiana se revelara en su condición teatral, otorgándoles a los pasajeros/espectadores la posibilidad de editar la propia mirada.

Considerando que este dispositivo teatral se activa en una experiencia de viaje, la acción de observar una ciudad a través de la ventana de un microbús en movimiento, nos permitió imaginar un encuadre cinematográfico, y, a partir de él, desarrollar distintos mecanismos que pudieran sugerir un determinado foco sobre la realidad cotidiana y, junto con ello, provocar un extrañamiento en la mirada. Ello implicó un proceso de creación e investigación técnica/tecnológica en torno a posibles estrategias para operar en este campo, utilizando la ciudad como escenario, desde su propia dinámica, sonoridad y visualidad. En este proceso, se diseñó e implementó un sistema de sonido que permitía, en un primer momento, la transmisión de un programa de radio en vivo desde un automóvil que seguía el recorrido del microbús, y, posteriormente, la incorporación de una caña cinematográfica que, visible al ojo-cámara de los pasajeros, amplificaba el sonido real de la ciudad. Al mismo tiempo, considerando las mismas luces de la ciudad, se elaboró un sistema de proyecciones de *mapping* para enfocar o enmarcar ciertos objetos, muros y edificios de la ciudad, para develarlos precisamente en su condición histórica y pasajera, y no necesariamente como soporte de historias o ficciones.

Al operar en un recorrido de locomoción colectiva, la mirada/percepción no constituye un ejercicio puramente individual, sino que se activa en relación con la ciudad y con los otros pasajeros/transeúntes/habitantes (dentro de lo cual influyen factores emocionales, psicológicos, sociales, culturales, etc.). En este caso, un aspecto fundamental de este dispositivo fue la incorporación de elementos relacionales, interactivos y lúdicos en la experiencia de los pasajeros/espectadores, que invitaran a observar y percibir la ciudad desde otras/nuevas dimensiones,

entendiendo que el transitar y atravesar la ciudad es una experiencia estética y política³, más que un ejercicio intelectual.

Micropolítica de la ciudad

Desde esta perspectiva, la locomoción colectiva constituye un espacio interesante para observar y aproximarse al fenómeno de la ciudad. En primer lugar, porque condiciona o enmarca una determinada experiencia estética de tránsito urbano, tanto por la visualidad y configuración de sus máquinas, como por los recorridos y lugares que conecta. En muchos casos, las ciudades construyen y proyectan parte de su identidad a partir de la estética del transporte público que las recorre.

En segundo lugar, porque los recorridos de la locomoción colectiva movilizan cotidianamente a miles de pasajeros, siendo protagonistas y testigos de los cambios más relevantes de la urbe. Así, el transporte público y su desplazamiento histórico nos permite observar, en clave micropolítica, la forma en que se moviliza colectivamente una ciudad, las principales modificaciones en su estructura urbana y el efecto de los cambios del sistema político/económico, lo que determina, entre otras cosas, la valoración de lo público/colectivo frente a lo privado/individual

Además, nos permite accionar estéticamente a partir de lo cotidiano. En el caso del sur de Chile, a pesar de lo que Marc Auge (2000) considera espacios de tránsito como no-lugares, la locomoción colectiva constituye un espacio de proyección y construcción de identidades, que, a través de diversos oficios, saberes y maneras de hacer, produce formas de apropiación simbólica de la ciudad. Esto podemos vincularlo con lo que Michel de Certeau, denomina “las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se re-apropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (XLIV). Por lo mismo, la propuesta de *Galaxia Sur-realista* opera desde un microbús del transporte público que circula rutinariamente por la ciudad, valorando y considerando, también, la memoria de los oficios, saberes y maneras de hacer de quienes recorren cotidianamente sus calles y, desde ese lugar, observan el mismo transitar de la ciudad.

Este ejercicio busca problematizar o cuestionar el desplazamiento de la ciudad entendida como proyecto histórico. Una de las temáticas que articula la propuesta de *Galaxia*, tal como lo ha desarrollado Lefevre (1975), es el “derecho a la ciudad”. El hecho de que la obra pueda circular efectivamente, nos permite aproximarnos a su contingencia, integrando aquellos espacios, lugares o barrios que atraviesan una problemática urbana y/o territorial que pueda activar una reflexión o discusión sobre el devenir de la ciudad⁴, no desde una visión cerrada de los procesos, sino

3 En esta lógica, se utilizaron encuestas para obtener un registro de cómo los pasajeros pensaban o sentían la ciudad (respuestas que luego se incorporaron como parte del texto de la obra) junto con otros elementos y estrategias, como llamadas telefónicas para citar a los espectadores en distintos paraderos de la ciudad, instructivos para ingresar a la experiencia, libros de juegos para acompañar el recorrido e instancias para compartir colectivamente dentro del mismo viaje.

4 El recorrido integró, entre otros puntos, el problemático desplazamiento del mercado antiguo, los efectos de la desindustrialización de la ciudad, el desmantelamiento del desarrollo ferroviario y la paulatina destrucción de los barrios frente a la especulación inmobiliaria. Dentro de ello, un punto sensible del recorrido lo constituye la erradicación de vecinos de la población Aurora de Chile, producto de la construcción de un puente que se inició sin ningún tipo de consulta previa por parte del gobierno, poniendo en evidencia los efectos de un modelo que antepone el desarrollo económico de ciertos sectores de la sociedad, por sobre el derecho de las comunidades a vivir y decidir sobre su propio territorio.

apelando a una construcción colectiva del sentido. Frente a esto, abrir ciertas interrogantes como: ¿para dónde va la micro?⁵; ¿quién y cómo se toman las decisiones que nos afectan e involucran a todos?; ¿qué lugares conservaríamos o no conservaríamos?; ¿cómo defendemos colectivamente aquellos espacios o lugares fundamentales en nuestra memoria individual y colectiva?

Desde esta perspectiva, el ejercicio busca enmarcarse dentro del concepto de teatro político. En este caso, lo político de la obra más que configurarse solo por el hecho de abordar temáticas políticas, lo hace, principalmente, por sus formas de producción y circulación, apelando al concepto de “movilización colectiva” en distintos niveles. *Galaxia* busca ser una obra que circula por fuera de los espacios legitimados del arte para acercarse a la contingencia de la ciudad. Más allá de querer romper con los marcos institucionales y fusionar el arte en la esfera social (asunto desarrollado desde la década de 1960), apela especialmente a una instancia de encuentro pasajero (un *convivio* en la visión de Dubatti) que propicie una construcción colectiva del sentido. Tal como señala Bourriaud, el estar-juntos se convierte en tema central. Al mismo tiempo, en términos políticos el problema ya no consiste solo en “desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global” (Bourriaud 34).

Una galaxia nómada

El ejercicio artístico de desplazar el entendimiento del fenómeno escénico desde un lugar (edificio/escenario) a la mirada en tránsito de los espectadores/pasajeros, nos planteó el desafío de modificar nuestras formas de hacer (en tanto metodología de investigación y creación), y también los conceptos bajo los cuales se piensa el propio hacer. En este caso, recurriendo a una reflexión propia de la arquitectura, podríamos señalar que nos enfrentamos al desplazamiento del fenómeno escénico desde un paradigma sedentario a una concepción nómada del teatro. Esto nos obligó también a repensar o resituar lo que podríamos entender como texto teatral.

En un sentido más evidente, *Galaxia Sur-realista* constituye un teatro nómada porque se desplaza por el territorio, a diferencia de un teatro que se asienta en un lugar determinado. Tampoco busca delimitar un lugar fijo ni establecer una frontera entre actor/espectador, o entre el lugar de la observación y el lugar de presentación o representación. En un sentido existencial, su carácter nómada está determinado por el acto mismo de recorrer, acción que unifica en el viaje la totalidad de la experiencia escénica. Así, la ciudad (galáctica) no solo se convierte en un escenario por el hecho de ser intervenida física y/o escenográficamente, sino porque, en el mismo acto de andar y recorrer, se produce un cambio en la percepción simbólica del territorio urbano. Tal como señala Francesco Careri: “El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y sus significados” (409). El mismo recorrido y la variación de las percepciones espaciales al recorrer, “constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo” (Careri 40).

5 Expresión popular utilizada en Chile. Es muy común señalar que alguien no sabe para dónde va la micro cuando está perdido y no encuentra el rumbo, tanto en el ámbito del tránsito, como en un nivel metafórico que le da un sentido existencial a la frase.

Desde esta óptica, se produce un cambio en la forma en que nos relacionamos simbólicamente con la ciudad. A diferencia de un sujeto sedentario que fija un centro o punto de asentamiento y desde ese lugar se desplaza por el mundo, el sujeto nómada fijaría su centro de referencia en la propia experiencia. En este caso, al no tener un centro geográfico, el nómada no se desplaza por el mundo, sino que el mundo se desplaza a través de él. En el caso de *Galaxia*, el centro de referencia es la experiencia en la micro. Por ello, una posibilidad de imaginar este ejercicio, más que una obra que se moviliza por la ciudad, sería la de una ciudad/galaxia que se desplaza frente a la ventana de un microbús en tránsito.

Esta naturaleza se relaciona también con la metodología de trabajo. Considerando que la construcción de la obra se basó en una idea o concepto, y no en un texto dramático fijo o una estructura preexistente al momento de enfrentar la ciudad, podemos definir la investigación y creación como un proceso errante que, como señala Machado, se fue abriendo “camino al andar”. Ello implicó, por muchos momentos, perderse, vagar, callejear, derivar y observar la ciudad, intentando descubrir o redescubrir elementos interesantes en el marco del trabajo. En el andar, y no antes, se fueron demarcando ciertos hitos relevantes, los cuales se levantaron (como un menhir) a partir de las exploraciones urbanas y de las memorias, experiencias y percepciones particulares del propio equipo de trabajo.

En el proceso de investigación, finalmente apareció como una idea fuerza el hecho de que las ciudades también habitan y se reflejan en la mirada de sus pasajeros. Desde una perspectiva fenomenológica, no existiría la ciudad sin los habitantes que la transitan, pudiendo encontrarse tantas miradas de la ciudad como pasajeros que la recorren o han recorrido. Por lo mismo, lejos de intentar construir un solo relato sobre Concepción, se articuló un recorrido a partir de distintas micro/miradas. Esta noción, entre otras razones, motivó la necesidad de sumar otras miradas al proceso de creación, no necesariamente de artistas o personas ligadas al campo del arte, sino principalmente de habitantes y ciudadanos cuyo testimonio resultaba muy valioso al momento de observar la ciudad. Ello, con el fin de sumar experiencias e historias sin tener que ficcionarlas, asumiendo el carácter documental de la propuesta⁶.

La articulación de la experiencia escénica estaría determinada por el trazado de un recorrido particular en la ciudad y no por la preexistencia de un texto teatral para ser representado en ella. Es a partir del diseño de una ruta que se elabora un mapa que consigna ciertos hitos determinados y se estructura una secuencia de acciones y momentos escénicos de duración variable. Tal como define Humberto Giannini (1995), la ruta tiene por objetivo conectar espacios de diferente naturaleza. En este caso, el hilo conductor de los momentos escénicos no es una estructura narrativa, sino la experiencia misma del recorrido, la cual permite transitar por espacios (miradas) de distinta naturaleza, unificadas en la experiencia del viaje.

Desde esta lógica, es el trazado del recorrido por la ciudad el que permite la emergencia de la textualidad, y no al revés. Así, lo que tradicionalmente entendemos por texto teatral, se entendería acá como una huella observable de un recorrido, y no como su articulador. En tanto

6 Durante el proceso se invitó a integrar al equipo creativo a Julio Torres, chofer de la línea Tucapel por más de cuarenta años, y a Manuel Jorquera, poblador y dirigente de la Junta de Vecinos Aurora de Chile. En este caso, la participación de ambos consistió en aportar su testimonio y punto de vista con respecto a la ciudad, formando parte activa del proceso de creación.

huella, el texto termina fundiéndose con la ciudad y los espacios que transita, resultando imposible o descontextualizado el ejercicio de trasladar el texto a otro lugar. Esta dimensión también aparece en aquellas producciones artísticas que podrían enmarcarse dentro del concepto de *site specific*⁷ en tanto obras pensadas para emplazarse y construir sentido y significado en ciertos lugares específicos.

En el caso de *Galaxia*, aparte de que el texto construye sentido en un recorrido específico, se presenta como un ejercicio abierto a la contingencia de la ciudad y, por lo tanto, a la posibilidad de articular variaciones al recorrido y a incluir otros testimonios o miradas. De esta forma, el ejercicio no queda anclado a un texto, ya que cualquier cambio en la ruta o modificación del dispositivo generaría inmediatamente una modificación de la textualidad. Por ello, lejos de responder a una estructura fija, cada recorrido suma nuevos textos/huellas/registros. Podemos imaginar, entonces, el dispositivo *Galaxia* como un contenedor o cámara que va registrando y acumulando material durante su(s) recorrido(s), en la medida de sus posibilidades y limitaciones técnicas. Considerando esta variable, y el hecho de que parte importante del recorrido se construyó en torno a material aportado por el grupo de trabajo (testimonios, imágenes, canciones, escritos), la suma de estas colaboraciones evidencia en la práctica una disolución de la autoría del texto teatral entendida en términos tradicionales. *Galaxia Sur-realista*, más que una articulación textual, sería una concepción o un dispositivo construido para movilizarse colectivamente por la ciudad, cuyo recorrido propicia la emergencia de una escritura articulada en torno a múltiples voces, miradas o colaboraciones.

En definitiva, *Galaxia*, en tanto concepto o dispositivo nómada, al igual que un caracol que se echa la casa al hombro, no tiene un ancla territorial o textual, sino un lugar de CONCEPCIÓN, a partir del cual se desplaza por el mundo dejando una huella de su recorrido.

Una propuesta cartográfica

Uno de los principales desafíos de esta experiencia nómada fue, precisamente, su traducción a un texto teatral. Entre otras razones, porque el registro escrito no alcanza a contener o dar cuenta de la complejidad de la experiencia y de todos los elementos que se articularon en torno al recorrido⁸. Al mismo tiempo, por su naturaleza, la obra está concebida para adaptarse a distintos contextos sin tener que enmarcarse dentro de una estructura establecida, contemplando la posibilidad de trazar nuevos recorridos o adaptarse a la contingencia de la ciudad.

7 Algunas propuestas entendidas dentro del concepto *site specific* marcaron un referente importante para el proceso de *Galaxia*. Entre otros, podemos señalar en trabajo de Rimini Protokoll y el proyecto Ciudades Paralelas, curado por Lola Arias y Stefan Kaegi. A pesar de lo anterior, creemos importante no enmarcar inicialmente la propuesta bajo esta noción, ya que reconocemos en el trabajo ciertos matices que no responden a la categoría *site specific*. Por otro lado, en tanto investigación teórico-práctica descentrada (aún en desarrollo), consideramos fundamental intentar levantar ciertos conceptos estéticos para enmarcar el propio hacer, sin trasladar o replicar necesariamente categorías cuyos planteamientos han surgido en otros contextos culturales y en marcos institucionales distintos.

8 Esta opción, sin duda, ameritaría un trabajo más amplio y que podría contemplar, además, distintos formatos y soportes. En él, podrían considerarse aspectos como la investigación documental en la ciudad, la experimentación visual y medial, la interacción de los pasajeros en las funciones, el trabajo en torno a lo sonoro y musical, y una síntesis de la investigación técnica y tecnológica para el montaje del dispositivo de sonido e iluminación de la obra.

Es por ello que, considerando estas variables y el carácter de la propuesta, más que intentar fijar la experiencia y desvincularla de su tiempo y espacio específico, se optó por realizar una aproximación textual adoptando ciertos procedimientos del registro cartográfico. En este, se intentó dar cuenta de los principales desplazamientos y huellas que dejó el primer trazado de la obra, considerando las posibilidades y limitaciones de los instrumentos o dispositivos de registro⁹. Desde esta lógica, la opción de una traducción en clave etnográfica permite también evidenciar una mirada subjetiva detrás de la descripción y selección de los registros de la obra. De alguna forma, podemos plantear que este texto sería solo una posible traducción de la experiencia, pudiendo existir tantas estrategias como pasajeros que viajaron en la micro, lo que abre también múltiples posibilidades futuras para seguir experimentando en este formato.

Dentro de este registro, se consideró fundamental incluir¹⁰ los testimonios que los pasajeros aportaron en las funciones. Esto porque, en tanto observatorio de la realidad, este ejercicio nos permitiría caracterizar o registrar, de manera particular, la forma en que los habitantes imaginan, recorren, vivencian y experimentan la ciudad. Este ejercicio podría mostrar otra dimensión ante la posibilidad de que el dispositivo pudiera desplazarse geográficamente a otras ciudades, en donde la configuración del transporte público y la percepción o relación de sus habitantes puede tener matices distintos, reflejando así las particularidades estéticas, políticas, y culturales de cada ciudad/galaxia. Al mismo tiempo, resulta significativo el desplazamiento temporal de la obra en la misma ciudad, ya que el seguir circulando, podría ir registrando las modificaciones urbanas y las variaciones y/o desplazamientos en la percepción de sus habitantes.

Si el proceso de escritura de un texto tradicional concluye con su publicación, en el caso de *Galaxia*, esta traducción textual de la experiencia podría señalar el punto de partida para un proceso de escritura y registro de una obra en tránsito. Asimismo, constituye un primer registro cartográfico dentro de una experiencia de viaje que podría ser incluso más amplia.

Finalmente, asumiendo el lugar de esta propuesta, podríamos definir este ejercicio como una escritura pasajera. Tal como señalaba Brecht, podemos estar seguros de que “si las cosas son como son, nada permanecerá como está”. Parfraseando a Jorge Teillier, serían palabras para ocultar quizás lo único verdadero: que somos pasajeras/os; que respiramos y dejamos de respirar.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. España: Gedisa, 2000. Impreso.
- Borriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Impreso.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Trad. Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2017. Impreso.

9 La propuesta integra distintas estrategias del registro etnográfico como mapas, descripción de acciones en clave cuaderno de viaje, selección de registros captados durante las funciones, e incorporación de documentos y archivos que fueron parte de la experiencia.

10 Esta inclusión es solo parcial, ya que una síntesis total de las intervenciones del público sería inabarcable en esta publicación.

De Certeau, Michel. *La invención de lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente, 2000. Impreso.

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995. Impreso.

Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1975. Impreso.

:: RESEÑAS

:: RESEÑA

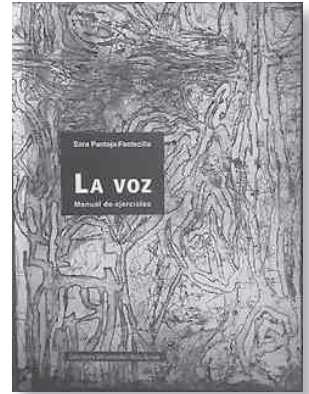
Sara Pantoja Fontecilla

La voz. Manual de ejercicios.

Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2017
146 pp.

Por Solange Durán Elicer

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
sduran@upla.cl



El advenimiento de un libro en el ámbito vocal siempre es bien recibido, sobre todo si es un material que enriquece las bases de la técnica vocal para actores, promoviendo el uso sano y expresivo de esta. En Chile, son pocos quienes, desde la disciplina teatral, se han aventurado en la tarea de escribir sobre estos temas. Este libro de Sara Pantoja cumple con esta función, en el sentido de presentar una guía con material sólido, sistemático y confiable para la práctica, consulta y apoyo vocal de estudiantes y profesionales del teatro.

Se destaca de esta publicación, su carácter de manual y ser escrito por una actriz con una extensa trayectoria, tanto en la actuación como en la pedagogía vocal para el teatro. Es decir, es un trabajo que nace desde la experiencia y desde la práctica misma, tanto sobre los escenarios, como dentro de las aulas, donde Pantoja entrega lo suyo como parte de una nueva generación que ingresa a la tarea pedagógica en los años 1990, a modo de relevo generacional.

En este contexto, el libro hace dialogar las teorías y prácticas actuales de un modo sutil, sugerente y provocador, introduciendo a sus lectores, desde la portada, al mundo íntimo y personal de la voz. La selección de la calcografía de Ricardo Majluf, que inspira vida y caos, genera la sensación de un mundo de formas en permanente movimiento, con direcciones y fuerzas a veces contrapuestas, con espacios limpios y saturados, recodos, profundidades y texturas, donde cada observador tiene la libertad y el espacio para ver e interpretar lo que puede y quiere ver,

como la voz de un actor o de una actriz que, gracias a su entrenamiento, se abre a un mundo que le permite viajar por los misteriosos espacios interiores del ser que la contiene, que no es otro que el propio de la humanidad.

El prólogo realizado por Gina Allende Martínez, exalumna de Sara Pantoja, música y profesora de la Universidad Católica, introduce en la dimensión humana de la autora y de las cualidades que destacan a una maestra de voz. Refiere, a través de sus palabras, cuál es el ambiente propicio para la enseñanza vocal, destacando en ello y en el trabajo de Pantoja, la delicadeza en el trato y la generación de confianza, tanto grupal como personal, dentro del aula, como condiciones para que la voz del actor se exprese con todo su potencial creativo. De esta manera, Allende da cuenta, desde su perspectiva de alumna, cómo la pedagogía vocal requiere de una mirada aguda del docente, para entrar en la particularidad del proceso de cada estudiante, destacando que cada voz es única, por lo que tiene requerimientos singulares.

El texto es una recopilación ordenada de prácticas pedagógicas, resultante de un quehacer reflexivo y de investigación que selecciona autores teóricos y prácticos dentro del ámbito formativo de la voz, basándose en la concepción que tiene la propia autora acerca de la voz humana: "Entiendo la voz como el sonido que envuelve a todo el ser humano, el ser humano íntegro, como ser holístico" (17). Los autores que Pantoja selecciona provienen de diferentes disciplinas, con el común denominador de compartir la concepción de la voz como parte indisoluble de un todo, fortaleciendo la idea del estudiante como un ser integral. Es así como este libro presenta un abordaje vocal teórico-práctico, planteando una mirada sistémica sobre el apresto del cuerpo del actor para el uso de la voz en escena. Desde esta configuración propone una aproximación a un cuerpo completo que emite una sonoridad. Para entrenarlo, plantea la autora, hay que conocerlo a fondo, para aplicar, ya desde lo más básico y fundamental, la preparación vocal, con el fin de facilitar la percepción de las sensaciones musculares y sonoras que serán la guía de un uso sano de la voz.

Para reforzar la idea anterior, la autora trae a colación el libro *La voz*, de Michael McCallion: "es conveniente, por lo tanto, pensar en lo que haces con tu cuerpo antes de empezar a trabajar en tu voz, porque, para bien o para mal, ésta es la base sobre la que descansa el uso de la voz" (19). Es desde esta esfera que se realiza la selección y definición de las etapas que debe contemplar el entrenamiento vocal de un actor o actriz, así como también la búsqueda de los autores que abordan los ejercicios propicios para cada una de las áreas específicas a preparar que propone Pantoja, como guía que ilustra y orienta la práctica vocal. Esta selección de autores se constituye en un acierto, así como también su mirada del fenómeno de la voz, junto a la contextualización de los ejercicios desde la anatomía y la fisiología.

A medida que el libro avanza, y que los ejercicios de un autor, o autores, son requeridos, Pantoja señala el origen de sus fuentes en breves introducciones que permiten contextualizar las prácticas seleccionadas, generando con ello una mejor comprensión, cumpliendo de esta manera su rol de manual.

Los tópicos del manual se organizan de manera acuciosa y sistemática, presentándose desde lo más esencial y básico, como es la relajación del cuerpo y la respiración del actor, hasta su sentido final: la emisión proyectada de la voz. Sara Pantoja se encarga de entregar con seriedad, unidad por unidad, las indicaciones precisas para que cada estudiante inicie el periplo del encuentro con su propia sonoridad, sugiriendo al aprendiz ejercitar con paciencia cada una de

las etapas de estas secuencias de ejercicios, sumado a una constante autoevaluación, con el fin de no pasar de una etapa a la siguiente sin lograr la primera, como parte de un adiestramiento corporal pertinente. El propósito final es que el estudiante/lector logre crear su propio entrenamiento, dando ejemplos acerca de cómo organizarlo, de acuerdo con sus necesidades, intereses y estilos particulares. Se incluye, además, un glosario, que siempre será un aporte a la hora de comprender y especificar un concepto, sobre todo en esta área donde hay términos que son usados con distintos sentidos, según las disciplinas, autores y profesores.

El libro está organizado en ocho partes, en que los títulos enuncian ya los objetivos que persigue en cada capítulo. El primero, "Relajación. Preparando el cuerpo", indica las necesidades de disolver aquellos condicionamientos y tensiones corporales que limitan al ser. En el segundo capítulo, "Respiración. Función vital", se entregan ejercicios que permiten al cuerpo recuperar su organicidad. En el capítulo 3, "Activando el diafragma. Un músculo vital", se seleccionan ejercicios que desde la acción física colaboran a abrir espacios que liberen al músculo de la respiración por excelencia. El cuarto apartado, "Apoyo respiratorio. El soporte del sonido proyectado", entrega prácticas para percibir, activar y sostener el apoyo muscular con el fin de lograr la proyección del sonido y avanzar hacia la voz en el espacio escénico. El capítulo 5, "Emisión. El acto de producir el sonido", nos propone ejercicios para sensibilizar y ampliar los espacios interiores del cuerpo que serán los encargados de amplificar la vibración sonora, dando lugar al viaje de la onda de sonido por espacios abiertos, libres y susceptibles de ser modificados de acuerdo con los requerimientos. En sexto lugar, tenemos "Resonancia. La amplitud y características del sonido", que proporciona el conocimiento de las cavidades de resonancia y cómo activarlas, sensibilizarlas y potenciarlas para amplificar la onda sonora de acuerdo con las necesidades de la actuación. El capítulo 7, "Articulación. La memoria muscular de las palabras", nos conduce por la activación y sensibilización de los órganos de la articulación, evidenciando que los músculos, como la lengua y labios, son entrenables por medio de prácticas sostenidas que otorguen precisión, flexibilidad y claridad al habla. Finalmente, el capítulo 8, "Elaborando entrenamientos. Preparar tu voz para el trabajo", entrega el estímulo para entrenar con constancia, incitando a la generación del entrenamiento personal.

De todas maneras, se echa de menos que, citando a Ana María Muñoz, no haga lo mismo con Christine Hoppe-Lammer, considerando el valor significativo de sus aportes dentro de la publicación, así como también en la formación vocal para actores en Chile, aunque en la bibliografía de este libro se menciona el texto escrito en coautoría por Hoppe-Lammer y Pantoja¹. Pensando también en alcanzar un universo más amplio de lectores, pudiese ser necesaria la inclusión de esquemas gráficos que permitieran visualizar con mayor exactitud los ejercicios propuestos, aunque sus descripciones son detalladas y de fácil comprensión para un estudiante de teatro.

En conclusión, este es un libro de lectura fácil, amena y clara, que expone de manera simple, asequible y estimulante materias que, por momentos, alcanzan alta complejidad, siendo una recopilación bien documentada, con autores y ejercicios eficaces, probados para el efecto que se espera. Cada línea trasluce a la autora como una maestra cercana a sus estudiantes, preocupada

1 *Bases orgánicas para la educación de la voz: manual de ejercicios*. México: Escenología, 2002.

de sus procesos, mostrándola como una profesional que ha vivenciado, experimentado y puesto en acción los ejercicios que luego propone a sus alumnos y alumnas.

Este manual constituye un aporte para los estudiantes y actores que quieran actualizar o incrementar su trabajo vocal. Su formato de manual también permite una consulta rápida y eficaz de las estructuras, ejercicios y fuentes de las bases fundantes del trabajo propuesto. En definitiva, un libro esperado, necesario y un aporte para la formación vocal de actrices, actores y profesores de voz.

:: RESEÑA

Antonino Pirozzi

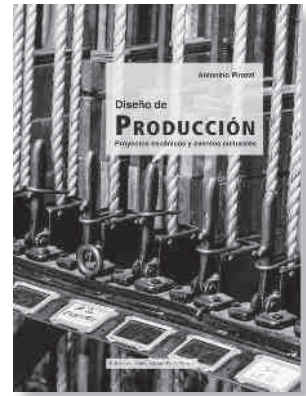
Diseño de Producción. Proyectos escénicos y eventos culturales.

Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2015
319 pp.

Por José Méndez

Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

jsmendez@uc.cl



En un Chile en que se cierran teatros por falta de recursos y en el que la cultura está lejos de recibir la atención debida; en un país donde las cosas aún se hacen “en la medida de lo posible”, en especial en desmedro de compañías emergentes; y en un área (y un mundo) en el que tendemos al caos —financiero, creativo y organizacional—, un libro como el que nos regala Antonino Pirozzi merece especial atención. *Diseño de producción. Proyectos escénicos y eventos culturales*, elegido para retomar la línea editorial de la Universidad Finis Terrae, constituye una posibilidad de orden, y de tranquilidad, para nuestro ajetreado e impredecible mundo profesional.

No existía en Chile, hasta la fecha, un texto capaz de desglosar de forma tan exhaustiva y especializada el área de la gestión de producción; al tiempo que define los parámetros en la que esta se desarrolla, problematizando y contribuyendo al establecimiento de un perfil del productor, reivindica su rol creativo, crucial en un proceso tan importante como la obra artística misma.

Antonino Pirozzi es arquitecto de la Universidad de Chile, con postítulo en Conservación y Restauración de Patrimonio Monumental y Centros Históricos (ICCROM, Roma), y actual director del Diplomado en Producción de Proyectos Escénicos de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae. Trabajó en este libro desde 1998, reuniendo todos sus saberes, experiencias y conclusiones en el área de la gestión y producción cultural, obtenidos a lo largo de sus años de docencia universitaria y de producción de innumerables eventos y proyectos escénicos en Chile.

Buscando avanzar en la profesionalización de un área a la que, hasta hace poco, no se le había tomado la debida atención, Pirozzi logra aunar todos sus vastos años de experiencia como productor, con la escasa bibliografía iberoamericana (ver Marisa del León, Miguel Ángel Pérez y Gustavo Schraier), contextualizando y contrastando sus ideas y conclusiones con las de estos autores, quienes han contribuido tanto a la formación de sus alumnos como a la suya propia.

En su libro nos aleja de la visión extendida del productor como aquel que debe conseguirse cosas —el “conseguidor”, como el mismo autor lo llama—, y lo posiciona en el centro del proceso para la materialización de las ideas creativas. Pirozzi concibe al productor más bien como un creador, que debe prever, planificar y proyectar lo que se debe hacer para llevar a buen puerto una producción. Un productor debe anticiparse, imaginar los distintos escenarios posibles, y encontrar un camino que permita la optimización de los recursos tanto humanos como financieros.

Muchas veces el esfuerzo y la buena voluntad no bastan para sacar a delante una idea. El financiamiento es tan escaso como indispensable, lo que se traduce en que las energías del grupo se enfocan principalmente en la obtención de estos recursos y en la realización de la puesta en escena. Y, aunque se logre de alguna forma cubrir este aspecto —lo que para compañías emergentes se traduce principalmente solo en el financiamiento de la puesta en escena—, la mayoría de las veces esto no asegura una producción adecuada.

Sin embargo, en nuestro medio nos gusta ir a la acción, sin pensar mucho en lo que significa enfrentarse a un proyecto a largo plazo. Vamos con las ganas, persiguiendo la materialización de una idea que nos sedujo, trabajando sobre la marcha y lidiando con el incalculable flujo de contratiempos, por decir lo menos, a medida que van surgiendo. Nos embarcamos, por necesidad y pasión, en procesos desorganizados y que muchas veces terminan siendo caóticos.

Desconocemos, por desgracia, caminos que nos permitan afrontar una aventura como la que significa el desarrollo de un proyecto. Ya sea actuación, danza, música, diseño audiovisual u otras disciplinas similares, los estudiantes terminamos la carrera habiendo tenido poco o ningún contacto con el mundo de la gestión. Así, al momento de enfrentarnos al mundo productivo, con todas las ganas de mostrar el fruto de nuestro esfuerzo, pasión y creatividad, terminamos navegando al alero del azar, y, las más veces, trabajando con empuje y buena voluntad con base en la intuición y en lo poco que hemos logrado aprehender de los pares.

Antonino Pirozzi diagnostica este problema. Lo conoce de cerca, ya que ha lidiado innumerables veces con ello, y nos ofrece una metodología eficaz y contundente, en un libro didáctico, organizado, gráfico y fácil de leer, para ayudarnos con la racionalización y planificación de los recursos y procesos, y con la proyección, no solo de las ideas creativas, sino también de nuestro equipo de trabajo.

Saber hacia dónde vamos se hace indispensable, ya que no se vive ni de teatro ni de buena voluntad. Por mucha convicción política, por mucha pasión y necesidad que tengamos para/ con el teatro, debemos ser capaces de convocar público, de administrar bien nuestros recursos y de llegar al final de la posproducción con cifras positivas. Pirozzi entrega, en este sentido, un manual actualizado, complejo y detallado, en el que desarrolla la gestión de proyectos como herramienta metodológica para la producción, algo que se traduce en beneficio para todos quienes disfrutamos, siendo espectadores y/o creadores de obras escénicas.

Es tan completo el trabajo que nos ofrece Pirozzi, tan minuciosamente detallado y simple a la vez, que será de utilidad tanto para los jóvenes recién egresados como para aquellos que ya

tienen experiencia en el área de la gestión. *Diseño de producción. Proyectos escénicos y eventos culturales* se levanta como un material de apoyo práctico y teórico para todo nuestro medio, y de seguro que se consolidará como texto de estudio y consulta para muchos de nosotros.

La primera parte del libro nos introduce al proyecto como método común para la producción de eventos culturales y proyectos escénicos. Se compone de cuatro capítulos, cada uno de ellos destinado a clarificar y definir los conceptos previos, que nos permitirán manejar un acervo en común y comprender cabalmente los aspectos de carácter conceptual que más adelante nos ayudarán a aplicar con éxito la metodología. Pirozzi presenta, en primer lugar, los beneficios del proyecto, explica, en forma general, en qué consiste, y nos convence de que este es el camino más seguro de elegir y que, de realizarse como es debido, nos podría llevar más tranquilamente a un resultado positivo. Luego, se revisan las características propias de los eventos culturales y de los proyectos escénicos, poniendo énfasis en sus coincidencias, las cuales les permitirían ser sometidos a esta metodología en común.

Además, se revisa en detalle lo que significa la producción y se establece un perfil del productor, definiéndolo como un profesional capaz de manejar un número diverso de conocimientos y habilidades para poder mantener en control una producción y sus contratiempos. El productor sería, en definitiva, un profesional capaz de anticiparse proactivamente al desarrollo del proyecto. Pirozzi destaca la disciplina necesaria para poder desarrollar estas actividades, poniendo acento en la necesidad de vencer la agrafía de la que, según él, adolece el medio, y que se interpone de manera sustancial en desmedro del desarrollo de un proyecto. Un productor debe llevar nota de todo lo relativo al proyecto; si no se es ordenado y organizado, el desarrollo del método es imposible.

En la segunda parte del texto, el autor se vuelca de lleno a explicar el método del proyecto, centrándose en extenso en la primera parte del proceso, la preproducción, que considera la más importante. Al respecto, Pirozzi concentra todas sus energías en explicar minuciosamente cada uno de los puntos y los pasos a seguir para la aplicación efectiva del método. Es necesario, ya que es la etapa clave que permite determinar la viabilidad del proyecto y que supone definir claramente todos los aspectos que lo componen. Requiere una gran cantidad de esfuerzo para precisar, colectivamente, en qué consiste el proyecto, qué se quiere obtener, a quién está dirigido, qué materiales se necesitarán y con qué recursos se obtendrán, quiénes trabajaran en este, en fin, todo, absolutamente todo lo relativo al proyecto y que podamos ser capaces de anticipar.

Nada parecido a lo que estamos acostumbrados a hacer en el ambiente teatral. Generalmente, solo a la hora de postular a algún fondo concursable nos dedicamos a definir ciertos aspectos de la producción, centrándonos en los requerimientos que nos pide el formulario. Pirozzi aclara que esto está muy alejado de lo que queremos conseguir. La definición del proyecto y, especialmente, de lo concerniente a la preproducción, debe ser mucho más detallada. Una vez definido todo lo relativo al proyecto, las partes de este pueden ser utilizadas para las postulaciones a fondos o festivales.

Antonino Pirozzi desarrolla todos los aspectos referentes a preproducción y a la producción misma, y da muestras de toda su experiencia en el área de la docencia, por el carácter pedagógico de lo expuesto, al punto de que uno realmente se siente en una clase. Pirozzi detalla de manera lógica, ordenada y clara todos y cada uno de los aspectos que vislumbra, ofreciendo su conocimiento. Ejemplifica, grafica, da consejos para no perderse en los detalles. Ofrece alterna-

tivas, explica diferentes herramientas tradicionales y tecnológicas. Los últimos dos capítulos de esta segunda parte los dedica, uno a explicar, de forma general, el ámbito de la gestión legal de los proyectos, lo que forma parte de la producción; y en el segundo, habla de un punto que se funde entre la producción y la posproducción: el marketing y la difusión, destacando su importancia como herramienta para poder archivar una de las metas más importantes de las artes escénicas, que es la reunión con los espectadores, la muestra del trabajo final, esto es, el propósito de nuestro trabajo.

Es admirable el trabajo de Antonino Pirozzi, de haber reunido durante años, y de forma metódica, sus conocimientos en el área de la gestión para ponerlo a disposición de, como él mismo señala en el texto, sus estudiantes. De hecho, con este libro todos podemos ser sus estudiantes. El valor de un libro que es capaz de convertir una idea vaga en una realización completa, como destaca Marco Antonio de la Parra en la presentación, es incalculable. Y es que el texto, si bien está dirigido a todos quienes nos desenvolvemos en este mundo, con o sin experiencia, para estos últimos resulta especialmente beneficioso. No solo es una herramienta útil, sino que es un libro que se agradece desde distintas posiciones: quienes están recién comenzando; aquellos que buscan estar fuera de la institución; los miembros de compañías emergentes; quienes jamás tendremos la suerte de contar con equipos multidisciplinarios, como aquellos grandes centros culturales, ni menos con los recursos y subvenciones que estos reciben del estado; todos a quienes la ruleta del Fondart no toma en cuenta; a quienes les faltan los contactos; y todos aquellos que tendrán que seguir asumiendo las múltiples tareas que requiere una producción, sin paga, por amor, necesidad y pasión. Este es un texto que ayuda a formarnos y a adquirir herramientas útiles para la administración de los escasos recursos con los que contamos.

:: RESEÑA

Yael Zaliasnik

Memoria Inquieta.

Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2016
365 pp.

Por Antoine Faure

CIDOC – Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile
afaure@uft.cl



Más que las agrupaciones que luchan por un nunca más de violencia política, Yael Zaliasnik analiza, en el libro *Memoria inquieta*, la memoria en movimiento. Esta es la principal de las varias cualidades de su propuesta. Esta movilidad implica una evolución desde una concepción comunicativa de la memoria hacia una concepción cultural más reflexiva e históricamente más distante. Los fenómenos estudiados en este volumen lo demuestran, ya que todos ellos están marcados por el movimiento corporal y, a la vez, son todos heterogéneos: marchas, piezas de teatro, funciones de danza, *performances*, etc. Se utiliza una articulación diversa de metodologías (en particular, observación participante, entrevistas sociológicas, trabajo sobre archivos) y, por lo mismo, se muestra un cruce de las disciplinas académicas. Estos desplazamientos desembocan, finalmente, sobre pistas de reflexión abiertas, sin cerrar conclusiones definitivas.

La autora evita de inmovilizar el mundo para analizarlo. No busca zanjar una verdad (ni histórica ni memorial, tampoco científica); no busca dar una pauta o un modelo de trabajo para universalizar la comprensión de los fenómenos de memoria a partir del caso de las sociedades chilenas y uruguayas. Lo que hace Zaliasnik es problematizar experiencias memoriales heterogéneas y convergentes en los años 2000 (desde la “Marcha del Silencio” hasta el funeral de Víctor Jara, pasando por las obras “Santiago Amable”, “Cuerpo H” o “Memorial”), a partir de sus teatralidades. Busca, en la vitalidad de las actividades que refieren al tiempo traumático

y mortífero de la homogeneidad represora, los actos de "*represent-acción*" (en cursiva por la autora) que transforman y transgreden lo cotidiano y el sujeto. Este movimiento no solo es un principio analítico, sino que se encarna en el montaje del libro. Su estructura no sigue una línea cronológica o temática; la autora moviliza acciones memoriales que agrupa detrás del poder fáctico de los verbos "marchar", "testimoniar" y "semiotizar", que atraviesan los cuerpos, las palabras y las imágenes. También se pone en escena la circulación de la memoria con la inclusión de fotografías y documentos producidos por la autora durante las acciones culturales observadas, lo que permite visualizar y encarnar el análisis como la hacen las máscaras para un carnaval. En este sentido, Yael Zaliasnik propone una memoria de la memoria traumática (y cultural).

De manera coherente, la prosa de este libro atrapa al lector sin permitirle escapar. La creatividad de la propuesta, interdisciplinaria, intercultural, y que además cruza los objetos para enfrentar un mismo problema, encarna el proyecto de análisis: una escritura dúctil y en movimiento. Entre la primera parte del libro (sobre las marchas) y la última (sobre las *performances*), la autora transforma su manera de escribir, alterna entre crónica y crítica, hace idas y vueltas entre los objetos de estudio, situando el análisis entre los vaivenes de sus palabras.

Al cruce de estos movimientos del relato, de la narrativa y del análisis, Zaliasnik no cae en la deriva sociológica de la pregunta por el quién (quién se moviliza para la memoria y qué es lo que indica sobre el estado del problema), o la deriva historiográfica del positivismo archivístico (que sedimenta la memoria, sin considerar el espacio escénico en el que se activa el discurso memorial). Los dos tenderían a entrapar el análisis en las mallas de una intocable hegemonía. Al contrario, estudiar estos fenómenos y estos eventos desde el filtro de sus teatralidades permite guardar un grado de apertura y considerar la manera con la que estos repertorios de acción mueven las coordenadas del orden y abren grietas en el "deber recordar". Es el movimiento analítico que la autora opera en una oscilación entre politización, despolitización y repolitización o, en otras palabras, entre institucionalización, conflicto y transformación. Este gesto es decisivo, a la hora en la que se tiende a dibujar un mundo sin posibilidades, apocalíptico, que se contenta con actualizar un presente cerrado a partir de una mirada profética y retrospectiva, sin proyectar futuro e imaginario. Al contrario, Yael Zaliasnik no mira la manera de dar voz a los sin voz, sino el potencial de transformación de fenómenos memoriales que evitan la institucionalización y provocan cambios subrepticios por réplicas y repeticiones: actos de transformación, que condenan la reproducción paralizante.

Si bien estas cualidades son decisivas, quedan algunas dudas vigentes, al momento de cerrar la última página. Zaliasnik da por sentada una equivalencia entre memoria, teatralidad y ciudadanía, que se debería al carácter performativo. Esta idea es, sin duda, estimulante, aunque también sería importante profundizar en la argumentación. Por ejemplo, ¿por qué privilegiar el concepto de ciudadanía cuando el concepto de comunidad parece decisivo tanto en términos memoriales como políticos, como disputa al individualismo neoliberal? De hecho, la hegemonía capitalista, en su fase neoliberal (o neodarwinista), está bastante ausente del libro cuando los mismos eventos que la autora trata muestran una expresión neoliberal de la memoria, como sucede con la venta masiva de poleras con el rostro de Víctor Jara en su mismo funeral. Para ser justo, la autora lo nota, pero faltó un análisis de esta característica de los fenómenos estudiados. Además, la equivalencia entre los tres conceptos (memoria, teatralidad y ciudadanía) implica

que dichos fenómenos ocupen las tres propiedades, cuando la performatividad de la marcha del silencio no corresponde necesariamente a una tarea ciudadana, y viceversa.

En términos teóricos, este libro deja cierta frustración frente a conceptos que el lector quisiera entender de manera más precisa, por ejemplo, las “proxemias de solidaridad”. También el título sigue enigmático. ¿Lo explica una razón editorial? Habría que preguntarle a la autora. Queda una duda: mientras el movimiento de la memoria que analiza Yael Zaliasnik está al centro del análisis, desaparece en el título para privilegiar una fórmula que pierde fuerza. Es cierto, la inquietud implica no quedarse inmóvil. Pero, en un sentido contrario, si el trabajo de memoria se aquieta, ¿eso no significaría que la memoria se hubiese cristalizado en patrimonio? En otras palabras, ¿acaso la memoria como fenómeno social no es necesariamente inquieta? Para profundizar sobre estas preguntas, y por todas las razones ya expuestas, es importante tomar el tiempo de leer este libro y sumergirse en estas crónicas del trabajo memorial chileno y uruguayo.

:: RESEÑA CURRICULAR AUTORES

:: Reseña curricular autores

Paola Abatte Herrera

paola.abatte@gmail.com

Licenciada en pPsicología (U. de Chile) con estudios de teatro (Escuela La Mancha), magíster en Artes (PUC) y candidata a doctora en Artes mención estudios y prácticas teatrales (PUC). Ha desarrollado docencia en artes y ciencias sociales, formación de facilitadores, asesorías educacionales, capacitación de profesores e investigación en torno a bienestar emocional en la escuela (PIIE). Trabajo artístico a través de La Matiné, directora artística, desarrollando trabajo de creación y circulación dentro y fuera del país entre 2003 y 2012. Investigación artística interdisciplinaria (Instituto de Música PUCV) y del Laboratorio de Emociones, investigación en pedagogía teatral y teatro aplicado, material educativo y de mediación (Teatro UC). Asesorías a Consejo de la Cultura en Comitivas Culturales, Fiestas de la Cultura, Carnavales Culturales. Docencia en psicología aplicada en U. de Chile y en Diplomado de Técnicas Psicoartísticas y Teatrales. Líneas de investigación actuales: práctica artística como investigación; laboratorio de emociones inmersivas; investigación en torno a teatralidades participativas y teatro aplicado, y teatro inmersivo.

Pía Gutiérrez

pia.gutierrez@usach.cl

Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile y posdoctoranda de la USACH. Trabaja como profesora interdisciplinaria de la Facultad de Letras y la Escuela de Teatro de la PUC y es parte del colectivo Arde. Ha investigado la relación entre teatro y archivo en el contexto latinoamericano siendo parte de proyectos como el Archivo Isidora Aguirre y colaboraciones con compañías teatrales chilenas contemporáneas. Ha publicado artículos en revistas especializadas y prensa nacional, y ha coordinado, junto con Andrea Jęftanovic, el libro *Isidora Aguirre: composición de una memoria* (2015).

Verónica Sentis Herrmann

vsentis@upla.cl

Académica del Departamento de Artes Escénicas/Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Playa Ancha. Coordinadora de investigación de la Facultad de Arte y directora de la revista *Artescena*, Universidad de Playa Ancha. Líneas de investigación: estudios sobre historia del teatro de Valparaíso, dramaturgia porteña y análisis de puesta en escena. Entre las investigaciones realizadas destacan "Teatro en Valparaíso 1950-2000", Fondart Nacional 2010, y "Teatro en Valparaíso 2000-2010", Fondart Regional 2014, en calidad de investigadora principal, y "Resca-

tando nuevas voces: La dramaturgia en Valparaíso durante la democracia plena (2000-2015)", financiado por la Dirección General de Investigación de la Universidad de Playa Ancha, como coinvestigadora. Actualmente realiza las investigaciones "La ciudad como dramaturgia exhumada: Archivo, análisis y memoria de 11 textos que imaginan Valparaíso", Fondart Nacional 2018, en calidad de investigadora principal, y el Fondecyt regular "Disidencia, desborde y catástrofe en el imaginario urbano de Valparaíso (1914-2014)" en calidad de coinvestigadora.

Lorena Saavedra González

maria.saavedra@upla.cl

Investigadora teatral, docente y actriz. Estudiante del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (Beca Conicyt). Magíster en artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile y actriz de la Universidad de Playa Ancha. Académica del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Playa Ancha. Editora de la revista *Artescena*. Miembro del Comité Asesor de Teatro del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Ha realizado investigaciones y participado en congresos teatrales tanto nacionales como internacionales, además de escribir artículos para diversas revistas especializadas. Junto a Verónica Sentis ha desarrollado una extensa investigación sobre la historia teatral de Valparaíso, cuyo resultado está disponible en el sitio www.historiadelteatroenvalparaíso.com. Actualmente es coinvestigadora de "La ciudad como dramaturgia exhumada: Archivo, análisis y memoria de 11 textos que imaginan Valparaíso", Fondart Nacional 2018, y "Rescate patrimonial e histórico de la dramaturgia de mujeres chilenas en el siglo XX", Fondart Nacional Convocatoria 2019.

José Miguel Candela

candela.jm@gmail.com

Licenciado en Música de la Universidad de Chile. Magister en Artes con mención en música en la Pontificia Universidad Católica de Chile, doctor(c) en Artes con mención en música en la misma universidad. Como compositor ha realizado obras para cine, teatro y danza contemporánea, superando la veintena de obras musicalizadas solo en esta última área. Se ha destacado en el área de la música electroacústica, editando hasta la fecha tres CD-obras: *TTK – 81 micropiezas para saxofón y electroacústica* con Miguel Villafruela (2008), *Ciclo electroacústico Salvador Allende Gossens* (2009) y *4 piezas acústicas por los derechos humanos* (2016). Su música ha sido editada en varios CD compilatorios tanto en Chile como en el extranjero. Ha recibido diversas becas, entre las que destacan Conicyt (2012, 2017), Ministerio de Cultura Español (2007), Unesco-ASCHBERG (2002) y Fundación Andes (2000). En el año 2012 funda, junto a Georgina del Campo, el proyecto SinistraDanza, con un perfil de investigación/creación transdisciplinar (música-danza). Actualmente se desempeña como académico en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

Jacqueline Sandoval Avendaño

Jacsandova@gmail.com

Doctora en literatura latinoamericana por la Universidad de Concepción (Chile), magíster en literaturas hispánicas por la Universidad de Concepción (Chile), licenciada en educación por la Universidad de Concepción (Chile), profesora de español por la Universidad de Concepción (Chile), profesora general básica por la Universidad de Concepción (Chile). Realizó docencia en las asignaturas: Introducción a Etnolingüística en la Universidad San Sebastián, Gramática Comunicativa en la Universidad San Sebastián, Lengua Materna en la Universidad San Sebastián, Supervisora Práctica Profesionales en la Universidad San Sebastián. Fue además docente de postítulo en lenguaje y comunicación en la Universidad San Sebastián y docente guía de la carrera Profesor General Básica en la Universidad San Sebastián. En la actualidad trabaja con un equipo interdisciplinario de la Universidad de Concepción donde es coordinadora de profesores elaboradores de ítems en pruebas progresivas.

Magdalena Olivares

magdalena.olivareshenriquez@faculty.umuc.edu

Magdalena Olivares es profesora asociada adjunta en el University College de la Universidad de Maryland. Realizó sus estudios de pregrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, su maestría en la Universidad de Oregón y obtuvo su doctorado en la Universidad Católica de América en Washington, D.C. Su investigación principalmente se focaliza en el teatro y el cine del Cono Sur. Recientemente ha publicado sobre la representación de mujeres mapuches migrantes tanto en el teatro como en el cine.

José Miguel Neira

neiralarcon@gmail.com

Es actor y director egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile y licenciado en Estética de la Facultad de Filosofía de la misma universidad. Como actor ha trabajado en montajes de relevancia a nivel nacional y ha participado en festivales internacionales. Fue coordinador editorial de la revista *Cátedra de Artes* y docente en la Universidad Federico Santa María. Actualmente es director de *Galaxia Sur* y se dedica a impulsar y colaborar en proyectos de creación y reflexión artística desde una perspectiva transdisciplinaria, que abordan problemáticas políticas, sociales y urbanas.

Natascha De Cortillas Diego

ndecortillas@udec.cl

Estudió Licenciatura en Educación Mención Artes Plásticas en la Universidad de Concepción en 1992 y el Magíster en Artes Visuales mención Arte Urbano en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1998. Fue becada por la Fundación Unesco-Aschenberg para realizar una pasantía en la Escuela de Artes Gráficas de Vila Nova de Cerveira en Portugal (1998) y formó parte del voluntariado de Art Corp para realizar un proyecto colaborativo en WCS, Uaxactún-Guatemala. Desarrolla proyectos de investigación artística con intervenciones públicas y acciones performáticas que problematizan procesos biopolíticos de las producciones culinarias locales. Ha participado en varias exposiciones, tanto en Chile como en el extranjero, y actualmente participa en el Colectivo MESA8 que discute la relación entre arte y comunidad. Desde 2012 se desempeña como docente de planta fija del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, donde ejerce la docencia de pregrado y posgrado. Es editora general de la revista de investigación y creación Alzaprima desde 2013.

Solange Durán Elicer

sduran@upla.cl

Atriz de la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación Educativa, mención nuevas tecnologías. Docente de la carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha. Crea y realiza la coordinación académica del Diplomado en Voz Profesional: bases científicas, técnicas y pedagógicas, Universidad de Playa Ancha. Primera latinoamericana certificada en el método de inducción emocional Alba Emoting. Se especializa en voz en Chile, París y Estados Unidos. Ha realizado investigaciones y participado en congresos nacionales e internacionales. Productora de los eventos vocales Congreso Internacional del Uso de la Voz Profesional (2004), Jornadas de Experiencia Vocales (2007/2008/2010), 9º Encuentro Teatral Valparaíso: Voz, Cuerpo y Espacio (2009), Celebración del Día de la Voz (2008/2017). Editora del libro *La voz historiala* *La voz practicada* del maestro-actor Humberto Duvauchelle, editorial Punta Ángeles, 2012. Actualmente se encuentra terminando la investigación "Creación del método Alba Emoting en la década de los 70'" (Fondart 2017, investigación). Presidenta de ChileVoz AG. Miembro consejera de AMA (Alba Method Association) y AIPAE (Asociación Internacional de Profesionales Alba Emoting).

José Méndez

jsmendez@uc.cl

Actor egresado de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado en los montajes *Alegría*, escrita y dirigida por Roxana Gómez (2014 y 2015); *Señores, no se hagan ilusión* (2016-2017), creación colectiva dirigida por Alfredo Castro; y *X* (2018), creación colectiva de la compañía La Facha Pobre, de la cual es miembro desde el año 2016. Poeta autodidacta, parti-

ció en el concurso Grifo 2018, de la revista del mismo nombre, en el cual obtuvo el segundo lugar en la categoría narrativa joven con su texto “Caen las manos para ser hifas a otro lugar”. Actualmente se encuentra autogestionando su primer poemario *Exceso de carga*.

Antoine Faure

afaure@uft.cl

Antoine Faure es doctor en Ciencia Política (Sciences Po Grenoble, Francia), investigador del Centro de Investigación y Documentación (Cidoc) y profesor asociado de la Universidad Finis Terrae (Santiago de Chile). Su trabajo de investigación se enfoca en la dimensión política de la comunicación (prácticas periodísticas, series de televisión, NTICS), a partir de un enfoque histórico. Actualmente realiza el proyecto “Historia de las temporalidades periodísticas chilenas (1973-2013): otra mirada sobre la dimensión política del periodismo profesional” (Fondecyt N°11170348).

:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

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

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

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

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

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

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes —desde el actor o *performer* al espectador—, se nutre de diversas

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

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

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

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

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

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

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

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

Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.
- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones.

Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo este no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.

- La dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utilizará el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

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

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

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

Sara Rojo afirma que... (23).

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

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

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

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

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

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

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

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

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

- También será necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la deberá poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral* de Bertolt Brecht, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradicción alemana]” (Desuché 11).

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

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

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

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

3. Libro de autor desconocido:

Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. **Libro compilado o editado por uno o más autores:**

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. **Dos o más libros del mismo autor (en el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto):**

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. **Artículo en una compilación:**

Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semitext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. **Artículo en revista académica:**

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

8. **Reseña, comentario o crítica:**

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

9. **Introducción, prefacio o prólogo:**

Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.

10. **Tesis:**

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi preformativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

11. **Ponencia o disertación:**

Grass, Milena. "*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero. Cuando el

teatro pone en escena lo que la historia no escribe". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

12. Recurso electrónico (al final se indica la fecha de ingreso):

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". DDT, *Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 de mayo de 2009.

13. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Web. 11 Abr. 2011.

"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 Nov. 2013

14. Texto dramático:

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso. Calderón, Guillermo. *Diciembre. s/e.*, [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 125 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Suscripción Revista *Apuntes de Teatro*

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES* \$	NORTE- AMÉRICA* US\$	CENTRO- AMÉRICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 142	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 142 y 141 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 142, 141 y 140 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el Nº 99 al Nº 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 141	5.200	6.500	22	23	24
COLECCIÓN DE LIBROS			VALOR UNITARIO		
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

*Envío por correo certificado

ADJUNTO PAGO

CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago

NOMBRE SUSCRIPTOR

DIRECCIÓN

TELÉFONO

ENVIAR ESTE CUPON A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta Nº 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

APUNTES

de TEATRO

- 103 El rey Lear (*fragmentos*) en transcripción de Nicanor Parra
- 104 ¡Cierra esa boca Conchita! de José Pineda
- 107 Dédalus en el vientre de la bestia de Marco Antonio de la Parra
El guante de hierro de Jorge Díaz
- 108 Las siete vidas del Tony Caluga de Andrés del Bosque
- 109 La pequeña historia de Chile de Marco Antonio de la Parra
- 110 La catedral de la luz de Pablo Álvarez
- 111 El desquite de Roberto Parra
- 112 Quarteto, Medea material y La misión (*fragmentos*) de Heiner Müller
- 113 El Che que amo de Oscar Castro
- 114 Llámame, no te arrepentirás de Francisca Bernardi
Tango de Ana María Harcha
Asesinato en la calle Illionis de Lucía de la Maza
- 115 Fantasmas borrachos de Juan Radrigán
- 116 Gemelos de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof
- 117 Una casa vacía de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda
- 118 Creencias desempleadas de Mauricio Navarrete
Aysén de nieve y sangre de René Rojas
- 119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? de Cristián Soto
- 121 Trauma de Alexis Moreno
- 122 Especial de Andrés Pérez
- 123/124 Trasatlántico o la fuga de Europa de Juan Claudio Burgos
Kinder de Francisca Bernardi y Ana María Harcha
Color de hormiga de Lucía de la Maza
- 125 El transcurrir de Valeria Radrigán
Amargo de Andrea Franco
Perséfone de Andrea García
- 126/127 Fantasmas de parafina de Eduardo Pavez
HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO de Juan Claudio Burgos
Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero de Alejandra Moffat
Vida de otros de Ana López
- 128 El neo-proceso de Benjamín Galemiri
- 129 Fin del eclipse de Ramón Griffero
- 130 H.P. (Hans Pozo) de Luis Barrales
- 131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa de Francisco Sánchez
- 132 Hombre acosado por demonios ante un espejo de Rolando Jara
- 134 Las analfabetas de Pablo Paredes
- 136 La reunión de Trinidad González
- 138 Limitrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo
- 140 Los millonarios de Alexis Moreno
- 141 La flor al paso de Leyla Selman

INVESTIGACIÓN

PAOLA ABATTE HERRERA

Como el hogar: Convivio exacerbada, *communitas* y eficacia como experiencia de recepción en un acontecimiento teatral participativo

PÍA GUTIÉRREZ D.

Archivo como dispositivo para y desde la escena. La experiencia de *Fulgor* de TNP

VERÓNICA SENTIS y LORENA SAAVEDRA

Voces políticas desde el puerto: la dramaturgia de Valparaíso en el siglo XXI

JOSÉ MIGUEL CANDELA

Audiovisión escénica y recepción. Algunas reflexiones sobre la relación espectáculo-espectador en *ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño*

JAQUELINE SANDOVAL AVENDAÑO

Identidad chola en la obra *Joven, rica y plebeya* del dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra

MAGDALENA OLIVARES

Mujeres de la Conquista y la Colonia en la dramaturgia de Inés Stranger: una reconstrucción necesaria

TEXTO TEATRAL

JOSÉ MIGUEL NEIRA

Galaxia Sur-realista

DOCUMENTOS

NATASCHA DE CORTILLAS DIEGO

Teatro de la (sur)realidad. La ciudad como dispositivo relacional

JOSÉ MIGUEL NEIRA

Una concepción nómade

RESEÑAS

SARA PANTOJA

La voz. Manual de ejercicios, por Solange Durán Elicer

ANTONINO PIROZZI

Diseño de Producción. Proyectos escénicos y eventos culturales, por José Méndez

Yael ZALIASNIK

Memoria inquieta, por Antoine Faure