

Tener algo que celebrar

Sobre Celebración de Teatro Público

Fernanda Carvajal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Celebración

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

Susana Cáceres Quiñones



Microtesis históricas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Borrar y reescribir

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



Susana Cáceres Quiñones

Marcelo Arcos y Cristián Lagreze en *Celebración*.

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

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

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

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

Así, además de articular situaciones, la pizarra

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

Marcelo Arcos.



Susana Cáceres Quiñones

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

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

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

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

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

En relación a como es tratada la temporalidad

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

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

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

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

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

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

Coda

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cecilia Acuña.



Susana Cáceres Quiñones

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

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

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

Bibliografía

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