

TEATRO

apuntes

Nº 1125, año 2004



ESCENA CHILENA

ésús Betz
osa Yagán

ela de Teatro UC:

EXTOS DE MITO-DRAMA

transcurrir (V. Radrigán)

rnargo (A. Franco)

rséfone (A. García)

LABORATORIOS TEATRALES

SIS Y MEMORIAS DE GRADO



TEATRO
Universidad Católica





N° ISSN = 0716-4440
Revista Apuntes N° 125, año 2004
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Emázuriz 3300
Fono: (56-2) 686 50 83 • Fax: (56-2) 686 52 49
E-mail: pjheman@uc.cl
Santiago-Chile

Director Escuela de Teatro

Juan Aguilera L.

Directora Revista Apuntes

María de la Luz Hurtado M.

Subdirectora

Consuelo Morel M.

Editores

María de la Luz Hurtado

Comité Editorial Nacional

Pedro Celedón
Milena Grass
María de la Luz Hurtado
Ramón López
Consuelo Morel
Inés M. Stranger
Alberto Vega

Comité Editorial Internacional

Catherine Boyle - King's College
Nel Diego - Universidad de Valencia
Osvaldo Pelletieri - Universidad de Buenos Aires

Secretaría y Ventas

Patricia Hernández

Diseño Gráfico

Vesna Sekulovic

Recopilación y digitalización de imágenes

Franческа Accatino

Impresión

Salvat Impresores

Otras publicaciones de la Facultad de Artes U.C.:
Revista *Resonancias*, Instituto de Música, teléfono 686 50 98
Cuadernos de la Escuela de Arte, teléfono 686 56 50

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



Editorial / MLH

I. La escena chilena

Jesús Betz, del Grupo La Troppa:
 Eduardo Jiménez / ¿Qué se mueve?... 5

Rosa Yagán, de la Compañía Equilibrio Precario:
 Carmen Luz Maturana / Rosa Yagán 9
 Arturo Rossel / Flor de sonido 13
 Patricia Stambuk / Remos en la oscuridad 14

II. Las nuevas generaciones de la Escuela de Teatro PUC

Catalina Martín / Generación DJ [di jei] 17

III. Muestra de (mito-drama) Laboratorio

Valeria Radrigán / ¿Cómo surge una historia? Reflexiones sobre El transcurrir. 19
 Andrea Franco / Escribiendo Amargo en La Piezaoscura 21
 Andrea García / Perséfone: con el azar de nuestro lado 23

Textos completos de tres obras teatrales:

Valeria Radrigán / El transcurrir 25
 Andrea Franco / Amargo 35
 Andrea García / Perséfone 39

IV. Tesis y memorias de grado: elaboración de conocimiento

<i>Maria de la Luz Hurtado / Las tapadas: la performance del mirar sin dejarse mirar</i>	43
<i>Martín Bowen Silva / La lógica de la representación moderna: Discursos sobre teatro y sociedad en el Santiago republicano, 1818 - 1842</i>	60
<i>Maria José Correa Gómez / Candilejas pampinas sobre arte y expresión obrera: 1900-1920</i>	71
<i>Pedro Celedón Bañados / Dimonis de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal</i>	81
<i>Francesca Accatino Scagliotti / Benjamín Galemiri: elaborando el duelo desde la ausencia en Edipo asesor</i>	88
<i>Jimmy Daccarett / Un acercamiento a la verdad del expresionismo</i>	98
<i>Catalina Martín / Final y partida</i>	106
<i>Carolina Rebolledo / Teatro y danza, herramientas para la formación corporal de un actor: mirada histórica</i>	112

V. Laboratorios teatrales

Qué son los laboratorios teatrales	116
<i>Claudio Rojas-Ramón López / La indagación: una experiencia vertical</i>	118
<i>Macarena Baeza / Investigación, docencia y teatro clásico</i>	122

VI. Actualidad teatral

<i>Carola Oyarzún / Cuarto Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea</i>	130
--	-----

Seguimos en este N°125 de Apuntes con el impulso dejado por la anterior edición especial N°123-124, dedicada a los sesenta años del Teatro de la Universidad Católica. Ahora, nos convocaron dos áreas centrales del quehacer teatral universitario: por una parte, la elaboración teórica, la sistematización reflexiva y crítica realizada en los momentos más altos de esta práctica universitaria por sus alumnos: en las memorias o tesis de grado; por otra parte, la creación dramática y escénica sobre la base de un trabajo grupal, colectivo, ya sea en talleres o en laboratorios experimentales.

En el caso de la generación de conocimiento en las memorias y tesis de grado, publicamos síntesis o fragmentos de aquellas de realización reciente que son indicativas del estado actual de ese campo.

La Escuela de Teatro de la Universidad Católica se distingue precisamente por dotar a sus alumnos de una alta capacidad de generar pensamiento a través de ensayos y escrituras acerca de lo teatral. La muestra aquí publicada manifiesta la variedad de inquietudes de los alumnos, y su capacidad de ligar la reflexión y la síntesis de conocimientos con su práctica creativa, ya sea en el plano de la actuación, la puesta en escena, la docencia, o en el de sus inquietudes y problemáticas más personales y/o contingentes. Las hay que indagan en estilos teatrales (el expresionismo alemán: Jimmy Daccarett), en disciplinas que concurren a lo teatral (la danza y la formación corporal: Carolina Rebolledo), en la formación teatral recibida en la Escuela de Teatro y su proyección al montaje de egreso (Catalina Martín), o en experiencias y autorías dramáticas significativas a preguntas antropológicas, políticas y estéticas (en tomo a *Edipo asesor* de B. Galemiri; Francesca Accatino).

Otras escuelas e institutos de la Universidad Católica también exploran desde la investigación el tema del teatro: en este caso, desde la Licenciatura en Historia, Martín Bowen y María José Correa reconstruyen, interrogan, proponen otra mirada conceptual y de hacer historia referida al teatro chileno. El primero, en relación al teatro y la representación de lo teatral durante la primera mitad del siglo XIX, y la segunda, sobre el teatro en las salitreras nortinas en las primeras dos décadas del siglo XX. Ambos se aproximan a la cultura no oficial, vivida y realizada por el bajo pueblo o por sectores no dominantes, dentro de la diversidad cultural que caracteriza a la sociedad chilena.

Dos tesis de doctorado completan este panorama, una, realizada en la Universidad de Chile por María de la Luz Hurtado, la otra, en la Complutense de Madrid por Pedro Celedón, ambos, profesores de la Escuela de Teatro de la PUC. En el primer caso, es la teoría de la performance y los estudios culturales los que articulan la tesis de Hurtado, ejemplificada con su mirada como performance a una peculiar institución chilena del siglo XIX relevante en lo teatral: la *topoda*, la que encubre y devela tensiones y distensiones relativas a género y clase, a deseo y poder, en la primera modernidad del país. A su vez, Celedón se ubica en el terreno de las performances realizadas en espacios públicos que

animan y reelaboran tradiciones, rituales, simbologías, modos expresivos de lo local elevado a lo universal. Para ello, explora la paradigmática obra *Demonis*, del grupo de calle catalán Els Comediants.

El trabajo de taller y laboratorio escénico y dramático realizado en la Escuela de Teatro PUC encontró también relevantes y creativos testimonios. El primero de ellos da cuenta de un extraordinario trabajo de creación dramática realizado por alumnas de pregrado, conducidas por la profesora Inés M. Stranger. El tema que las reunía era el del mito-drama, alrededor del cual se escribieron, discutieron, reelaboraron, pulieron, sintetizaron y desarrollaron sendos textos dramáticos realizados por los participantes. Un aliciente: ser seleccionados para la muestra final, completando el círculo de su puesta en escena y su confrontación con el público. Lo exitoso de la experiencia nos llevó a publicar aquí los textos de las tres obras elegidas, con un comentario de sus autoras acerca de dicha experiencia autoral. Son expresivas de las sensibilidades, interrogantes, obsesiones, lenguajes de las nuevas generaciones, en este caso, además, todas mujeres dramaturgas. Por ello, nos pareció un buen contexto publicar las consideraciones de la egresada Catalina Martín sobre las actuales generaciones teatrales del siglo XXI, la generación *DJ*, como ella la denomina.

La experimentación realizada por la Escuela de Teatro PUC a nivel profesional también tuvo aquí su espacio. Esta se realiza en los denominados *laboratorios teatrales*, encuentros creativos multidisciplinarios que dan origen a un texto dramático, a una puesta en escena o a ambos. Dos de las más destacadas experiencias de laboratorio son aquí expuestas: la de *La Indagación* de Peter Weiss, trabajo de creación escénica colectiva en torno a un texto conmovedor y apelativo de nuestra historia reciente como país, y *Sor Juana Inés de la Cruz*, proyecto dirigido por la profesora Macarena Baeza, que implicó la creación de un texto dramático y su escenificación por un equipo multidisciplinario de la Facultad de Artes.

Al momento de elegir los montajes de la temporada teatral chilena del teatro independiente la opción fue clara: privilegiar obras realizadas en un espíritu de trabajo colectivo, grupal, con una fuerte impronta experimental, de elaboración creativa de los lenguajes de la escena realizada con rigor, con belleza, con humanidad, con atrevimiento, en cruce de elementos visuales, sonoros, verbales, lumínicos, actorales, de objetos y de maravilla teatral. Así fue como llegamos a dos puestas en escena fundamentales de la temporada 2003-2004: *Jesús Betz*, del Grupo La Troppa, y *Rosa Yagán*, de la compañía Equilibrio Precario. No por casualidad, ambos son colectivos de trabajo que tienen una larga e importante trayectoria juntos, y que han explorado incansablemente en las posibilidades de la escena teatral para contar historias desde otros lenguajes y lugares de la expresión dramática, afectando, conmoviendo y encantando al público con historias y personajes emblemáticos.

Para finalizar, un recuento y valoración de una actividad multifacética que también congrega y vitaliza diferentes dimensiones de lo teatral, en la intención de producir un diálogo y una actualización recíproca entre el teatro chileno y el europeo: el Festival de Dramaturgia Contemporánea, de cuya cuarta versión 2004 da cuenta la profesora de la PUC y crítica teatral Carola Oyarzún.

¿Que se mueve?...

Eduardo Jiménez Cavieres

Diseñador teatral



Luces de siete lunas bañan el borde de la playa grande, ¡la gran playa grande!... - en la terraza rompen las olas hacia el rocío sobre la gente.

Cuando chico soñábamos con volar sobre Cartagena, Cartagena de arenas negras y pasados de gloria, Cartagena de bailes en la plaza y amores de otoño, Cartagena de pantalón corto y suspensores. Cartagena de duras y caballos por la tarde, Cartagena sin tranvías.

A lo lejos un hombre corre entre quebradas, atraviesa frente de la iglesia más allá de la colonia de verano y chicos jugando bajo el puente.

El cielo se cubre púrpura y se pintan de rojo las casitas de los cerros.

Mientras tanto nosotros jugábamos a alcanzar el firmamento en la rueda de la fortuna.

Y hubo un incendio... Un gran incendio.

Y mis siete lunas se bañaron de fuego, tres se quedaron en la

noche, cuatro bajaron hacia el olvido, cuatro andenes, cuatro puertos, cuatro estaciones, cuatro tiempos. Y nos dejaron presos en el vértigo, en el torrente del viento, presos del miedo, la sal, las arenas. Presos de mar y de tormenta, presos en un circo, una casa, un mástil, un barco, un faro, en la terraza de la playa chica, en el silencio, en los dibujos que aún



Diseño de Eduardo Jiménez para Jesús Betz, *La Troppa*, Centro Cultural Matucana 100, 2003.



Diseños de Eduardo Jiménez para **Jesús Betz**, La Troppa, 2003.

esperan, agazapados, fuyendo entre los dedos. Presos desde siempre y para siempre.

¿Y cómo liberar el acontecer de un sueño?

¿Cómo atrapararlo en la orilla de una hoja en blanco, cual resabio rompiente de mar en una tarde de invierno?

¿Cómo rescatar el alma refugiada en los huesos y regresar al origen en un papel nuevo?

¿Qué se mueve?... ¿El silencio?

¿Y sus brazos sin cuerpo?

¿Y mis siete lunas?

Jesús mira a Willy en su triciclo cruzar por el cielo y la muerte.

¿Y entonces qué?... ¡entonces! Doce horas de día no bastan, no alcanzan a encontrar el camino. Y nos falta distancia y nos falta destino.

Somos casi treinta manos

queriendo navegar este verbo. Y no hay razón, no hay sentido. ¿La belleza es suficiente motivo?

La obsesión es la misma, y no hay tregua.

Y se descuelga en noche llena de alta mar el cansancio prieto en los ojos, roza el horizonte, y una ballena irrumpe tras la claraboya, el capitán corre, todos corremos sin saber hacia donde. - ellos no nos ven...



Diseños de Eduardo Jiménez para **Jesús Betz**, La Troppa, 2003.

Los marineros, las gavintas
atravesan nuestros cuerpos y
nuestras almas, y recorremos en
círculos la cubierta del barco.
Y no nos ven... y somos otro rumbo
navegando.

Loreto, frágil sobre la baranda
sueña mascarones de proa,
mientras Alicia urde cabelleras
albas con agujas de madera, en la
quilla David pinta el cielo entre
cuerdas, velas y un mástil. Y en un
astillero de ilusiones, Carlitos y
Kique fragúan el corazón, la rueda,
el centro que mueve los vientos.
Juanita hila tejidos para cobijar los
sueños y Rodrigo curte las pieles y
los rostros de los nuevos marineros.

Vamos en ritmo equilibrante a
contraviento sobre este camino de
largo andar, que no muere en uno...
que no termina mañana, que
espera a los que vendrán.

Y entonces; Scola, girando, Mozart
y entonces Fellini, Vallejos y
Carpentier, y entonces La strada,
Circense, Final de partida y
entonces...

Reinventar los juegos y reencontrar
los pasos.

Inundarse de Jesús y Pólux con sus
helados, su gorra, su carro con sus
chorros, sus choritos, sus cholgas y
sus ostiones, sus alares, sus ganas,
sus recuerdos, su Mamamita, su
salmón, su pejerrey, sus caracoles.
Y hay que construirse de desiertas
anclados a bahías interminables y
beber.

Beber un buen vino, comer un buen
pescado, embriagarse de mar y *del
mar a la red, de la red al sartén, del
sartén al plato... Y de vuelta a
empezar, desde el fondo del mar.*

Que cada señal cobra su sentido,
tiene su discurso, su propio vuelo.
Que cada pez tiene su propio plato,
la gaviota su mástil,
el marinero su barco, su puerto y
su pueblo.

Su boceto, su plano y primer plano,
su *till-up* hasta la punta de un
mástil que irrumpe en los cielos.
Y su paneo en el hombro con sirena
tatuada hasta los huesos.
Su pan sobre la mesa.



Diseños de Eduardo Jiménez
para Jesús Betz, La Troppa, 2003.



Diseños de Eduardo Jiménez para Jesús Betz, La Troppa, 2003.





Diseños de Eduardo Jiménez para **Jesús Betz**, La Troppa, 2003.



Que la locura viene de todas partes
y en todos los sentidos.

Que habitamos maquetas y dibujos
y tenemos casas y cerros.

Que la tormenta se dibuja desde el
norte y la ballena es cuatro veces
la proa de los miedos.

Que tenemos cachiches, faroles y
ventanías, barcos oxidados y perros
que meoran en el puerto.



Zapallo de Troya (realización y diseño técnico): Enrique Gómez, David Coidán y Carlos Rivera.



Alicia Quesnel, Daniela Busquet (Zapallo de Troya) y Loreto Monsalve (diseño integral).

Jesús Betz

del Grupo La Troppa, fue estrenada el 15 de febrero de 2003 en el Centro Cultural Matucana 100, habiendo realizado diversas temporadas en ese mismo escenario durante 2003. También, se realizaron en 2003 y 2004 presentaciones de la obra en el Teatro Municipal de Valparaíso, el Teatro Municipal de Santiago y el Teatro del Parque Araucano de Santiago, más numerosas giras por Europa, especialmente Francia, estando programadas giras a Japón y otros países de Oriente durante 2005.

Dirección, dramaturgia y actuación: La Troppa (Jaime Lorca, Laura Pizarro y JuanCarlos Zagal)

Dramaturgia: Creación colectiva del Grupo La Troppa en adaptación del libro ilustrado Jesús Betz de Fred Bernard y François Roca, Ediciones du Seuil 2000

Diseño integral: Eduardo Jiménez C., Loreto Monsalve y Rodrigo Ruiz

Realización y diseño técnico: Eduardo Jiménez C., Zapallo de Troya, Loreto Monsalve y Rodrigo Ruiz

Realización de vestuario: Juana Cid

Música original: Zagal

Grabación, edición y masterización: Slavian Kuzmanic

Voz femenina: Sofía Zagal

Luminotecnia: Néctor Velásquez

Sonido: José Luis Fuentes

Maquinistas: Enrique Gómez y Carlos Rivera

Que tenemos angustias y ruido de
animales en el circo.

Que tenemos recuerdos de
infancia, patas de elefante y vuelos
de trapecio.

Que nos espera largo viaje, un viaje
hacia el teatro.

Y hubo barcos que no alcanzaron a
zarpas de la bahía, gaviotas, carros,
maquetas, torres, faros, fuentes,
cuerdas, que aún esperan otros
sueños de navegante. ■



Rosa Yagán

Carmen Luz Maturana

Diseñadora teatral
Compañía Equilibrio Precario

En el año 1997 nuestra compañía, Equilibrio Precario, viajó al extremo austral de Chile con la obra *El Nato Eloy*, en una gira que incluyó Puerto Williams, con el auspicio de la Fundación Tiempos Nuevos. Estuvimos sólo un día allí. Conocimos a un arqueólogo, Maurice, quien lamentó la falta de tiempo para que visitáramos a los descendientes de los yaganes quienes viven muy cerca de Puerto Williams, en la villa Ukika. Al año siguiente volvimos a la zona por cuatro días, en un proyecto financiado por el Teatro Itinerante del Ministerio de Educación.

Ahí pudimos conocer a Cristina y principalmente a Ursula Calderón, quien en una visita nos regaló unas plumas de cóndor, que después usamos en *Lautaro* (1999). Eran conocidas como las últimas descendientes de los yaganes o yámanas, como ellos se llamaban a sí mismos, que quiere decir *ser humano*. Fueron nuestras invitadas de honor a la presentación de la obra *Tres rosas y un gavián*. Tuvimos que esperarlas un rato. El arqueólogo las había ido a buscar en su camioneta y algo las hizo retrasarse. Unos estudiantes del liceo, al

darse cuenta que la demora se debió al atraso de las señoras, se sintieron defraudados por los diez minutos de espera y su comentario fue ¡y por estas viejas nos hacen esperar!

Cuando volvimos a Puerto Williams el 2002, esa percepción ya había cambiado. Las hermanas Calderón eran reconocidas como personajes importantes, no por nada cualquier invitado ilustre de la zona iba siempre a visitarlas. Una niña de unos ocho años al final de la presentación que hicimos ese año, *Mitos de la muerte y otras muertas*, se declaró orgullosamente descendiente de yaganes. Los estudiantes se daban cuenta de que las abuelas, como las conocían, tenían algo que decir. Cristina estaba en Punta Arenas, en el hospital, pero Ursula sí pudo ver la obra. Al principio sintió miedo por la música en vivo *tan fuerte* y cerró los ojos un rato. Luego empezó a abrirlos de a poco porque le pareció *bonito*. La obra estaba realizada en teatro de sombras y se dejó seducir por la propuesta y el mundo representado, que tenía relación con las concepciones de la muerte según un mito africano, un cuento mapuche y un extracto del libro sagrado



maya, el *Popol Vuh*. Ella asistió a una función para estudiantes, ya que era más temprano. Cuando la fueron a buscar quería quedarse a conversar, pero no pudo ya que la camioneta de la gobernación disponía de ese momento para llevarla a su casa y, no más tarde.

Al día siguiente la fuimos a ver. Con la teleserie brasileña de turno como fondo, conversamos de distintos temas. No se acordaba mucho de sus antepasados, *los antiguos*, como les decía. Algunos recuerdos tenía de cuando era chica. De cierta ceremonia a la que no podía acceder por su edad, de la curiosidad y susto que le daba. También cantó.

El texto

A partir de la monumental obra de Martín Gusinde *Los indios de la Tierra del Fuego* se inició el trabajo de investigación sobre un tema co-

nocido sólo en términos generales por nosotros. Gusinde, etnólogo austriaco, realizó cuatro viajes a la zona de la Patagonia y Tierra del Fuego, entre 1918 y 1923. Aún cuando era cura del Verbo Divino, su intención nunca fue la de evangelizar. Y logró lo que ningún civilizado había logrado hasta ese momento, rescatar las valiosas leyendas y mitos, supersticiones y tradiciones que acompañaron a los pueblos Yagán, Ona o Selknam, Kaweshcar y Haus.

Era la última etapa de sus existencias como culturas y se habrían perdido para la posteridad, sin duda alguna, sin las investigaciones de Gusinde. *La única que pueda decir al respecto es que les he acompañado día y noche, sin mostrarme jamás con aquella imperiosa necesidad que el civilizado acentúa en todas partes; me he amoldado en todo mi ser a ellas, me he contentado con la comida propia de ellas a pesar de su defectuosa preparación, estuve sentado con ellas alrededor de su fuego para abrigarme en las noches frías y lluviosas, les he seguido en sus cantos lastimeros y quejumbrosos en los cuales recordaban a sus amigos y demás deudos queridos ya desaparecidos; compartía también sus alegrías cuando en los largos días, a horas avanzadas, hacíamos una abundante pesca; en una palabra: me he amoldado a su ser tan íntimo que he sentido con ellas y como ellos*¹. Escribe todo lo que ve y todas sus vivencias de la manera más detallada posible, conciente quizás del le-

gado que dejaría. Diferencia idiomas, dialectos, paisajes, demografía, la vivienda, los adornos, utensilios, ceremonias secretas de iniciación, orden social, costumbres tribales, el mundo espiritual, la cosmogonía y mitología, el sentido estético, los cantos de los hechiceros, las misiones religiosas anglicanas y católicas. Fotografizó espíritus y grabó en cilindros de fonógrafos cantos, que en la actualidad están, al parecer, destruidos.

En su riguroso estudio y con una sensibilidad humanista sorprendente, logró demostrar que los fueguinos no eran seres intermedios entre los animales y la verdadera especie humana. Lo que más lamentaba era que esas opiniones hubieran sido lanzadas al mundo civilizado por hombres de tanta autoridad como el naturalista Charles Darwin, que los visitó por los años de 1832 y 33, en la expedición de Fitz Roy.

Gusinde conoció la principal ceremonia de iniciación de los hombres, común a todos los pueblos de la zona. Los Yaganes la llamaban Kina. Tenía un sentido teatral innato. Un número de buenos actores, como los llama Gusinde, era invitado a participar en la ceremonia y los encargados de representar a los espíritus. En tiempos aún más remotos era un gran incentivo que un actor capaz y conocido por sus roles se hubiera comprometido a asistir, ya que ponía en juego todo su conocimiento para representar de la mejor manera el papel asignado y provocando que todos los espectadores, incluidos los niños y las mujeres, disfrutaran de su actuación. En los registros de Gusinde queda consignado que hubo épocas de esplendor que formaban parte del pasado, dadas las circunstancias de exterminio a que

estaban siendo sometidas estas culturas en ese momento. Se recordaba con nostalgia en la comunidad a más de alguna personalidad que se había destacado en determinado rol, según cuenta en *Los indios de la Tierra del Fuego*.

Teníamos el material para elaborar el aspecto ritual y mitológico que queríamos desarrollar en la obra. Para eso elegimos el lenguaje del teatro de sombras, ya que nos permite acceder de una manera más libre a mundos y a realidades simbólicas.

Juan Radrigán nos habló de la obra de Patricia Stambuk Rosa Yagán, el último eslabón. Todo ese mundo abstracto, lejano y sugerente que nos mostraba Gusinde se hacía concreto con el libro de Stambuk. Ella transcribe y recrea el mundo de Rosa Yagán, un personaje real, que murió en 1983 siendo una anciana. Rosa, a través de su relato, opina de su mundo y de las paradojas de una vida transculturizada. En la última página reflexiona sobre lo que su pueblo vivió: *Hoy los Yaganes puros que van quedando son las hermanas Ursula y Cristina Calderón y Raúl Yagán, que anda de marino quién sabe dónde. No habrá otros pueblos: Ukika será el último*². Raúl Yagán murió en 1997. Ursula murió en el verano del 2003, mientras preparábamos el texto dramático. Aún no podemos concretar nuestro deseo de realizar en villa Ukika una función para Cristina Calderón.

Puesta en escena

Inicialmente se trabajó en la confección de los personajes del teatro de sombras. Masemikens por ejemplo, el sabio-hechicero o *yekamush* en los tiempos en que Gusinde estu-

1. Martín Gusinde, 2003, *Expedición a la Tierra del Fuego*, Santiago: Universitaria, p. 64.

2. Patricia Stambuk (1988), *Rosa Yagán*, Santiago: Andrés Bello.



Fotografía: Mariana Rivera

Rosa Yagán, Compañía de Teatro Equilibrio Precario, 2004.

vo con ellos, personaje constituido por el cuerpo del actor y por una máscara en teatro de sombras. O la serie de espíritus que aparece en la ceremonia de iniciación masculina: los espíritus del Kina, diseño realizado según las reseñas antropológicas ya que el diseño de los aspectos-espectros colectivos e individuales estaban registrados por Gusinde y por las imágenes realizadas antes de 1930 por, entre otros, Koopers, Furlong y Agostini. Este último fue un cura salesiano interesado en el registro de la investigación geográfica, mediante cine y fotografía. Durante algunos minutos filma a individuos yaganes, alacalufes y onas, todo dentro de un contexto de *ambientación etnográfica* que no es exhaustivamente rigurosa con el mundo indígena pero tiene el mérito de ser el único registro fílmico de esa época en la zona y el primer documental chileno, *Tierras Magallánicas*. Aparece Rosa Yagán joven, navegando junto su marido José

Milicic, yagán adoptado por un yugoeslavo, y un niño llamado Antonio. También ella aparece con su madrina. Ahí se inicia la relación entre el cine mudo y el teatro de sombras, que es algo así como el cine primitivo, el momento anterior a que la imagen aparezca animada y no sólo reflejada.

Rosa es representada en la actuación con una máscara y su imagen se relaciona con la imagen audiovisual de la película de Agostini y de los rostros e imágenes que hablan desde las fotos de la época.

En lo referente al teatro de sombras, lenguaje utilizado para narrar la ceremonia del Kina, nos ceñimos a la cosmovisión yamana pretendiendo lograr un código espectador-montaje basado en el lenguaje adyacente al lenguaje escrito, es decir el color, la música, el canto. Si bien lográbamos durante los ensayos un acercamiento en el plano estético al mundo yagán, nos era muy difícil escenificarlo. Se nos hizo evi-

dente el exterminio y la extinción. ¿Cómo entender una sociedad donde lo artístico es inherente a la vida de esa misma sociedad, en un concepto tan diametralmente opuesto al de la nuestra? El canto, por ejemplo, era una manifestación y un medio de pertenencia social, no sólo una expresión particular y dotada de más o menos aptitud. Si bien Gusinde registra partituras y hay registros grabados como los de Furlong en 1907 y los cantos de las hermanas Calderón y de la misma Rosa, es imposible vivenciar la potencia de esos mismos cantos cuando todo la sociedad formaba parte de ellas. Los cantos a los que nosotros teníamos acceso por medio de los registros del Museo de Arte Precolombino ya estaban disminuidos, no alcanzaban la intensidad que alguna vez tuvieron. Sin duda las grabaciones que Patricia Stambuk hizo de los cantos de Rosa Yagán son un registro invaluable, pero es la voz de una anciana, cantando sola. ¿Cómo sería el mismo

canto de Rosa, en poder de toda la comunidad, cuando se utilizaba para cruzar el Cabo de Hornos e invocar la tranquilidad de las aguas? En 1850 aproximadamente había tres mil yaganes. En 1923, Gusinde habla sólo de setenta personas. ¿Cómo entender fragmentariamente, a través de registros, una sociedad en que las manifestaciones artísticas del mundo espiritual eran tan potentes, donde el maquillaje diario hablaba por quienes lo usaban, una sociedad que en definitiva estaba regida por leyes sociales nacidas del elemento ritual y estético?

En relación a la creación visual de la puesta en escena, nuestra experiencia nos ha orientado hacia la relación existente entre el lenguaje del teatro de sombras y el mito, entendiendo que en la estructura narrativa de un mito necesariamente nos vinculamos a la universalidad del ser humano, más allá de la particularidad que ese relato tenga en sí mismo. Del mismo modo, el teatro de sombras permite utilizar códigos visuales universales, que el espectador no tiene por qué decodificar racionalmente, pero que actúan sobre él. El color, por ejemplo, está asociado a un significado, constante y re-

petitivo. Si el azul representa la muerte y el amarillo la vida, el espectador no necesita saber esa información. Su propia capacidad de decodificación de imágenes va a captarla y permitirá que le hablemos desde esa zona. Se puede incluso trastocar ese significado usándolo como contrapunto de lo que queremos decir. Nos basamos para esto en la más pura, desde nuestro punto de vista, teoría occidental del color, de Vasili Kandinsky. Y siempre tenemos presente la visión anticipada a su época que tuvo Antonin Artaud sobre el lenguaje teatral puro, como lo llama, *...un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico*. Creemos que el lenguaje de las sombras, de las luces, del color, de la música, entre otros, son sistemas constituidos por signos que en su combinación y escenificación le dan al espectador una mirada distinta respecto de la historia que se le está representando. El espectador tiene sentidos, no es sólo racionalidad, y a través de estos distintos lenguajes pretendemos dirigimos a su emocionalidad. Buscando un lenguaje que sea universal, ya que el teatro debe ser universal, la palabra, a veces, también es susceptible de ser expresada visualmente. No hay de ninguna manera un desprecio por la palabra sino que buscamos conjugarla con los otros lenguajes involucrados en la puesta en escena.

La relación entre el teatro de sombras y la imagen de cine se dio como ineludible. La imagen audiovisual contuvo en sí misma un relato organizado visualmente pero que también se desprendió del texto inicial. Así, pudimos referirnos a Rosa y a sus antepasados. El contraste entre lo que ella era y lo que su pueblo fue.



Carmen Luz Maturana, directora de *Rosa Yagán*, *Compelia Equilibrio Precario*, 2004.

Para nosotros, lo más interesante de esta búsqueda, y que determinará posteriores trabajos en que utilicemos el teatro de sombras, fue la relación de este con la imagen cinematográfica no por separado sino que en la fusión de los dos.

Estreno y confrontación cultural

Luego de siete meses de ensayos, la obra se estrenó en marzo de 2004 en el Centro Cultural Matucana 100, en una temporada de tres meses.

Posteriormente, viajamos al festival de Yunlin, en Taiwán, donde las propuestas teatrales exhibidas debían estar relacionadas con el trabajo de marionetas. Rosa Yagán fue indudablemente original para ellos, ya que como no tenemos referentes ni tradición en nuestro medio sobre el teatro de sombras, tenemos mayores licencias que los grupos asiáticos condicionados por milenarias tradiciones que marcan el camino a seguir y por el insuperable manejo de personajes que esa misma tradición lleva en sí. La experiencia de realizar funciones de la obra en cuatro ciudades de la provincia de Yunlin, frente a público urbano y ru-

Rosa Yagán

Dirección : Carmen Luz Maturana

Música : Arturo Rossel

Alex Maremaa

Edición digital
de imágenes

de vídeo : Martín Concha

Sonido : Cuti Aste

Diseño : Equilibrio Precario

Alejandra Solminihac

Andrea Gaete

Benco : Tito Farias

Arturo Rossel

ral, nos permitió apreciar el papel que desarrolla el teatro y las marionetas en particular en las culturas asiáticas. El público está totalmente habituado a los espectáculos tradicionales y maneja los códigos de los estilos representados, que expresan las más sutiles y violentas emociones humanas a través de historias generalmente mitológicas.

Luego de esa experiencia tenemos sentimientos encontrados, ya que nuestra propuesta teatral fue entendida y apreciada por un público muy diferente y, sin embargo, en nuestro país el tema aparece como lejano y prescindible, ya que en general las culturas indígenas han estado relegadas a un plano secundario no reconocido por la cul-

tura dominante. Nos duele entonces experimentar la extinción de muchas formas, culturas o personajes hoy en día, por la razón o ignorancia de nuestra supuesta civilidad. Como contra respuesta a aquello se seguirá diciendo, escribiendo, musicalizando o teatralizando, porque el pensamiento es libre y no se extingue nunca. ■

Flor de sonido

Arturo Rossel

Actor y músico, Compañía Equilibrio Precario

El sonido de la obra *Rosa Yagán* corresponde a un trabajo de musicalización escénica y elaboración de temas que incluyen narración, cantos e instrumentos, así como efectos y ambientalizaciones.

A partir de Martín Gusinde y su valiosa documentación escrita acerca de los yaganes, junto a Carmen Luz Maturana y Alex Maremaá elaboramos un modo de trabajo acerca del sonido de la obra que se inició con documentación y apertrechamiento de información sonora del Archivo del Museo de Arte Precolombino. Hablamos con José Pérez de Arce, quien aparte de ser antropólogo del Museo es músico, y amablemente nos presenta su disco *SON - IDO*. En este trabajo, junto a los sonidos de trompas, laquitas, sapitos, cuatros, pájaros y viento, entre otros, están las voces de Lola Kiepja, la última mujer ona, hombres hablando en kawéshcar (alacalufes), están la Ursula y la Cristina Calderón narrando en yamana.

En la presentación del disco hay un texto decidor e inspirador:

Yamana (yaganes), llegaron hace miles de años a poblar las mares más australes del planeta. Les quitamos su mar, los obligamos a olvidar, les prohibimos perdurar. Entendían conversar con los animales; pájaro tenía canción, pato lile, viento en papa, el lobo y el Cabo de Hor-

nos, todo tenía canción. Nunca más la tendrá, murió quien la sabía pero nadie se dio cuenta...

El José también nos entrega unos datos con entrevistas que le hizo a la Ursula y la Cristina en Puerto Williams. En un momento en que la Ursula narra acerca de las antiguas ceremonias de las que escuchó hablar, asema la voz de una niña pre-



Rosa Yagán. Compañía de Teatro Equilibrio Precario. 2004.



Rosa Yagán. Compañía de Teatro Equilibrio Precario, 2004.

guntándole con evidente susto a su abuela acerca de las extrañas cosas que ella contaba. El mito se repite inextinguiblemente.

Vamos a los documentos sonoros que hemos recopilado del Museo: hay registros, cantos solitarios, voces perdidas, misas en yagán grabadas en un sistema rudimentario por Charles Wallace Furlong. Se siente el mar, mucho mar. Te imaginas cómo deben haber cantado colectivamente. El idioma yagán, al igual que alguno escandinavo y el chino, posee la facultad de que, de acuerdo a la tonalidad de la palabra dicha, el concepto tiene distinta significancia.

De Gusinde tomamos conocimiento de que los yekamush, los hombres sabios yaganes, acudían a la orilla de la playa a cantar durante horas y días hasta acercar y hacer varar a una ballena. ¿Cómo cresta ocupamos esa

documentación y conocimiento para la musicalización de la obra?

Los yaganes ya no existen. Mientras más aprendíamos de ellos, mayor era nuestra sorpresa y respeto hacia su cultura y más dificultoso se hacía el desarrollar el trabajo sin pasarlos a llevar.

Seamos prácticos. No queda más que hacer música. El piano es un indicio. Es recuerdo, es tragedia y ex-terminio en este caso.

Existe el guión y hay textos que comprender. El transcurso del tiempo y los ensayos explicarán más. Y está la documentación de Gusinde. Hay partituras y canto. Hay textos de canto en yagán.

A musicalizar escenas. Son distintos temas. Como catorce. Convocamos a Cuti Aste a hacer de sonidista. Nos vamos a Pro Tool, un programa

de sonido computacional. Digitalizamos los data. Bajamos sonidos de internet: voces de animales, de pájaros, de truenos. Tocamos guitarras eléctricas y convencionales, piano y sampler junto al mar y al texto.

Trabajamos la presentación del personaje de Rosa Yagán mezclando guitarras con varios idiomas, como el yagán, el chileno y el inglés anglicano de un misionero que bautiza a Lakutaia le Kipa como Rosa. Lakuta es nombre de un pájaro que se llama challe y Kipa quiere decir mujer.

Debemos meternos en ligas mayores. Hay que musicalizar los ritos de iniciación y el mito de origen. Lentamente el trabajo se va construyendo y va cobrando forma y estilo. En el camino nos vamos dando cuenta de que muchas aguas confluyeron en el fin de ese mundo que se llamaba Yámana o Yagán, pueblo originario

destinado al exterminio y la desaparición, idioma rico en significados, apreciaciones y vocalizaciones. Surgieron el inglés, el francés, el chileno y argentino para representar el exterminio, también llamado civilización, en el nombre del progreso y la evangelización de las almas. Al cabo de esto y finalmente la última yagana, Rosa Yagán, navegó amarrada por los pasillos del hospital de Punta Arenas rumbo a su tumba en el pequeño cementerio de los yaganes en Mejillones, Puerto Williams.

A modo de sincronismo, la propia Rosa Yagán apareció una sema-

na antes del estreno con su canto y textos en la misma tonalidad e intención que la música ya creada.

Dos semanas antes conocimos a Patricia Stambuk y, luego de escucharlos acerca de lo que llevábamos a cabo y el resultado musical, gentilmente recopiló grabaciones de entrevistas que le hizo a Rosa Yagán. Ahí Rosa floreció y nos demostró lo potente que es, ya que con su canto y sus textos magnificó la puesta en escena, puesto que en conjunción y sincronía la tonalidad y lo armónico de su voz encajaba dulcemente con la musicalización ya elaborada. Así es como ella ingresó al sonido para

reirse, contamos cosas, para hablar en inglés y yámana y sobre todo, para cantar en el último tema de la obra con intenciones, matices y fraseos, en una conjunción que nos atañe a nosotros que tuvimos conocimiento de la causa y a ustedes, los lectores de este artículo, porque ignoraban ese detalle y ahora se los cuento. Lakutaia le Kipa vivió con los últimos de su raza, vivió para cantarlo y contarlo. Me encantaría que la escucharan cantando, contando, hablando en inglés, en yámana, suspirando, riendo.

Rosa Yagán es una flor magallánica. ■

Remos en la oscuridad

Patricia Stambuk M.

Periodista, profesora universitaria¹

Lakutaia le kipa está venciendo la muerte del olvido, desde las sombras de otro escenario.

Rosa Yagán –Lakutaia le kipa en su idioma– comenzó a escribir su historia, a mi modo de ver, en nuestro primer encuentro en un hospital de Punta Arenas.

Estaba sentada muy erguida en esas feas camas blancas de metal de los recintos públicos de salud y tejía un par de medias amarillas, con esa mansedumbre, con esa prestancia y dignidad de las personas sencillas de todos los tiempos. Detrás de su silencio había seis siglos en tierra americana y mucha sabiduría; había tempestades en los mares más tormentosos de la tierra; alegría, expre-



Rosa Yagán, Compañía de Teatro Equilibrio Precario, 2004.

1. Patricia Stambuk es autora del libro *Rosa Yagán, el último eslabón*, 1986, Santiago: Andrés Bello.

sada en su risa cantarina; tristeza, contenida en sus pausas, en unos ojos que se apagaban, pero siempre sin lágrimas. Me pregunto ahora cuándo fue que dejó de llorar.

Por eso, en el instante en que las luces se apagaron en la sala de Maturana 100, y un foco en bambalinas develó la figura de Rosa con su haz potente sobre el costado izquierdo del telón, la imagen me hizo estremecer. De las sombras no emergió un actor que representaba a Rosa. Era Rosa.

Mi cuerpo se despegó del respaldo de la silla y quedé tan erguida como se vela ella en esa recreación en la despintada cama de aquel hospital de Punta Arenas. No lo podía creer. ¡Estaba allí!, tal como la conocí. Carecía de importancia la licencia del pelo largo de su juventud, que había acertado con los años. No era una máscara, ni una fotografía ni un holograma. Era la memoria viva de Lakutaia le kipa.

Me preguntaba entre lágrimas *¿cómo pudieran iniciar la obra, justamente, con aquella imagen?* Si alguien me dice que esa no fue la apertura de la obra *Rosa Yagán* de la compañía Equilibrio Precario; que fue el cormorán moviendo sus alas en el centro del escenario, una ruca, en fin, no lo recuerdo. Volví cinco o seis veces al teatro y siempre la obra partió con ella, con la *india vieja*, como solía decir, que se convertiría en una de las amistades más bellas que he tenido en la vida.

¿Qué intuición o qué acto mági-

co y creativo había conectado a los creadores conmigo, que tuve el privilegio de registrar su relato? Ella, la mujer que unió dos siglos a golpe de remos, seguramente había movido los hilos de esta nueva forma de contar su historia y la historia de su raza desde otro escenario.

El relato

Hasta el momento en que se publicó *Rosa Yagán*, el último eslabón, en 1986, no había testimonio alguno comparable en la historia de las etnias australes. Y ya no lo podrá haber.

Creo que cuando las palabras de Lakutaia le kipa se plasmaron en las páginas de esa primera edición, pasaron a ser parte de la memoria esencial de la identidad chilena. Una identidad siempre confusa, hurgada por los expertos, imaginada por los teóricos, pero con un ingrediente absolutamente claro: el rechazo a lo indígena; a los rostros que han caminado por siglos por las veredas de este pueblo entre mar y cordillera; a sus ricas culturas; a sus epopeyas cotidianas de conversar con la naturaleza como lo hizo Rosa en las tormentas del Cabo de Hornos, con el oído atento a los augurios de las gaviotas, o al pie del arco iris, pidiendo bonanza para su raza en ese territorio desafiante pero fecundo.

Su sabiduría ancestral ha dejado huellas en el lapso transcurrido entre esa edición a tres años después

de su muerte y la que acabamos de publicar a fines de este 2004, con nuevas referencias históricas y más iconografía. Una de esas huellas es esta obra teatral de sombras, referida a la vida espiritual y al destino de los canoeros fueguinos.

La palabra de Rosa, registrada en largas y emotivas conversaciones que sostuvimos a partir de 1975, articula de algún modo el relato, que se estructura con diversos recursos. Y allí surge de nuevo el asombro, porque habiendo entregado esas grabaciones diez días antes del estreno, en un encuentro con Carmen Luz Maturana y Arturo Rossel que había demorado casi un año en ocurrir, calzaron con la perfección de la pieza de un rompecabezas.

Tal como el libro, la obra tiene la cualidad de dar una visión de los contextos históricos y culturales del mundo occidental que significaron la rápida aniquilación de estas antiguas culturas australes, aunque en algunos casos - ¡solo en algunos casos! - desearan lo contrario: la penetración colonial religiosa, la presencia militar chilena, la codicia, la incapacidad americana y europea de comprender una realidad humana distinta.

Para esperanza y consuelo, Lakutaia nos deja remando en la oscuridad y riendo. Es el *káshpij*-el espíritu- de *la última de la raza de Wallaston* que sigue navegando por los mares de la Tierra. ■

Generación Dj (di yei)¹

Catalina Martín

Actriz



En la Escuela, esa entrega total, integra de enfrentarse al trabajo, me dejó una cicatriz de las buenas. Involucrarse por completo, exponiéndose en lo fuerte y en lo débil, esa era la premisa de cada nuevo proceso teatral. Sin embargo, cuando éste llegaba a su fin, sobrevinía la sensación de un viaje invisible, engarzado en todos los rincones que puede llegar a tener la memoria. Guardábamos los objetos, las palabras y la sala desierta nos hacía dudar de aquello que existió.

Así se iba develando la cara efímera del oficio, que nada demora en volverse cruel, como, por ejemplo, cuando el paso por la universidad se acercaba a su fin y se ansiaba tener certezas. Se mira hacia atrás y sólo se ven recuerdos. Surgen las inquietudes, las preguntas, ¿en dónde residen las horas que pasaron durante cuatro años?

Pero todas las preguntas, en la teoría ya no sirven para nada, porque se nos mostró el Teatro para responderlas.

Una meta ilusoria.

Una pequeña detención, observar a mi alrededor y seguir.

Mi generación egresó el 2001. Y recuerdo ese día de septiembre de ese mismo año, que en el camino entre la cancha y la sala, nos detuvimos curiosos a ver por qué un tumulto tapaba el kiosco del patio. Estábamos ensayando la obra *Las reinas* y más tarde, de vuelta a la sala,

sentadas, en silencio, en un camarín que parecía de luto, las imágenes de fuego y caídas libres, de humo y espanto, a todo color televisadas, nos daban la razón. El tema de la obra hablaba de un mundo agonizante por la corrupción y la perversión de las ambiciones.

El nuevo siglo se desborda y muy pocos están dispuestos a contenerlo. Yahí, en medio, estamos nosotros, los jóvenes artistas, más conscientes que



Es el momento del Final de Partida.

Generación 1998 Escuela de Teatro UC con Adel Hakim, director de su egreso, 2001.

1. Palabras de Catalina Martín en el lanzamiento de la Edición Especial de Revista Apuntes N°123-124 con ocasión de la celebración de los 60 años del Teatro de la Universidad Católica, en enero de 2004.

nunca que la herramienta somos nosotros mismos. Y que miramos atónitos los nuevos intereses de nuestra sociedad: Tecnologizada, Individualista, Desencontrada, Bélica, Increíble, Desarraizada, Clasista, Estresada, Contaminada, Corrupta, Vanidosa, Mediatizada, Superficial, Sectaria, sin Amor. Pero lúcida, eso sí, lúcida y con muchas y posibles herramientas.

Y esa noción, esperanzadora, de las múltiples herramientas que somos capaces de utilizar, es lo que más agradezco del paso por esta Escuela de Teatro. Ese real sentimiento, esencia de la palabra Universidad, de contenerlo todo. La capacidad intelectual, emotiva, física; la reflexión, la memoria, la historia oficial y clandestina. En definitiva, la concepción del Teatro como un gran árbol que se bifurca en muchas ramas que lo hacen más frondoso. Aquí se complementa la Actuación con la Dramaturgia, la Danza, la Filosofía, el Canto, la Sociología, la Psicología y tantas otras disciplinas cuyo conocimiento nos deja más preparados para trabajar. Y que cuando están fusionadas en un trabajo práctico teatral, nos podemos dar cuenta que en el fondo no existe un método único sino que sólo con la unión de los diversos elementos es posible dar origen a procesos mágicos, casi invisibles, en los que no se sabe en qué minuto exacto las cosas comienzan a aparecer.

Y esa pluralidad le hace bien al Teatro. Porque éste es un terreno ritual en donde el drama humano es visto claramente en toda su comicidad y su tragedia, política y visceral, actual y asombrosamente metafísica. Un arte que se hace y que también se piensa. Y se experimenta. Sobre todo hoy en día.

Actualmente, existen nuevos y diversos modos de expresarse: dramaturgia fragmentada, por cuadros, discursiva, teatro sin personajes, sin espacio ni tiempo definidos, espectáculos de una hora o de veintisiete, producciones con tecnología de punta. Mientras algunos discuten sobre la validez actual del relato realista, creo que esta era post-moderna, lejos de querer anular lo anterior, nos invita a hacer, más aun, a probar. La idea de romper con lo que hay se ve ingenua. Porque si en los 70 y 80 se alzaba valiente el discurso contestatario, en los 90 y sobre todo ahora, pasado el 2000, el nuevo horizonte garantiza comunicación y expresión, libertad de ser, de decir, de pensar, de opinar, de crear, alimentado sin duda por los increíbles adelantos tecnológicos que nos tientan a inventar nuevos formatos teatrales.

Y la clave creativa se parece más a la palabra *reunir* que, repito, a la palabra *romper*. Invita a observar. A aceptar, porque hay para todos los gustos, porque el mundo ha cambiado muy rápido y porque las tres o hasta cuatro generaciones que hoy conviven distan demasiado en sus ideas acerca de la vida.

Y si definiere cómo me siento, o más bien, cómo siento a los jóvenes artistas en el mundo de hoy, diría que somos de una generación *DJ (di yei)*, o sea, que todo lo escucha, todo lo acepta y que luego mezcla, rearma, siempre en busca de una versión propia, con mucha identidad. Que arremete con aires del pasado pero con una mirada presente, casi del instante.

Afortunadamente, la Escuela de la PUC ha ido acorde a los cambios de época y ha crecido ese interés por ampliar el espectro expresivo del tea-

tro, fomentando la experimentación y abriendo las puertas a las influencias de creadores extranjeros, como ha ocurrido satisfactoriamente en los últimos años.

De esa forma, más que un aprendizaje acotado por un método, los nuevos actores egresados desarrollan un arma creadora mucho más poderosa, su intuición, que además es única e irreplicable y que los acompañará para siempre.

Finalmente, mirando y repasando los instantes vividos en el Campus Oriente y al interior de la Escuela, y también los caminos posteriores de mis compañeros y el mío también, encuentro la columna vertebral de esta opción de vivir con el teatro. En el siglo XXI, en un escenario mundial dominado por los medios masivos que normalmente mienten acerca del valor real de las cosas, hacer teatro es un ACTO DE AMOR.

Y que ser un buen actor es más que ser atractivo y tener ángel. Es más, incluso, que ser histriónico o creíble sobre las tablas.

Para mí, hoy, en este siglo, en este Chile, ser un buen actor es ser además un ser humano COHERENTE. Que trabaja arriba y abajo del escenario. Que se cuestiona su rol y a través de su arte formula una opinión. Que además de demostrar su talento ha querido aprender de la mano de obra, de ser estratega en la pega de afiches, ser astuto con la prensa, cuidadoso moviendo un foco, diplomático con los organismos privados y públicos e ingenioso en la obtención de recursos.

Y humilde, fundamentalmente humilde, para amar el arte más que a sí mismo en él. Y así, impedir que la verdad de su trabajo se marchite. ■

Reflexiones sobre "El transcurrir" ¿Cómo surge una historia?

Valeria Radrigán B.

Alumna Escuela de Teatro PUC



Pintura **La joven ciega**, de John Everett Millais, 1856. Óleo sobre lienzo, 82,6 x 61,6cm City Art Gallery, Birmingham.

Un viaje que se inicia
Una travesía en todos los sentidos.
Un camino que emprenden los personajes,
un relato que se creará entre tres personas.
El descubrimiento primero de dos seres,
de palabras que les dan sentido EN VIDA
de un mito ancestral y fundador.
¿El descubrimiento de un mito?
LA CREACIÓN DE UN MITO.



Esta es nuestra historia. De este modo podría quizás sintetizar lo que fue -ha sido- la gestación de un montaje que, en este momento de nuestra carrera, se nos ha revelado como auténtica experiencia teatral.

A la hora de reflexionar acerca de nuestro trabajo, este es el primer tema que se me viene a la mente: la experiencia, la vivencia de un constante descubrir, de un permanente asombro... nuestra obra, *El transcurrir*, tiene como tema central un viaje que emprenden dos personajes -una ciega y una niña- en el que descubren un secreto ancestral que las une mucho más de lo que ellas mismas creían jamás.

Puedo decir que nuestro proceso de creación se ha desarrollado exactamente del mismo modo: una travesía en busca de un misterio y el encuentro de una historia que descubrimos como maravillosa y absolutamente inesperada.

Primero, el interés por el arte simbolista como un sitio donde el misterio y el terror se hacen presentes: esplendor que muestra oscuridad, tinieblas que develan luz. La increíble incertidumbre del destino, de las leyes del universo. La belleza de lo incontrolable, el deseo de la infinitud del sueño.

El encuentro con la pintura *La joven ciega*, de John Everett Millais. Una manifestación de lo anterior. Un lugar mítico, mágico, una naturaleza que se devela en sintonía con el alma de dos seres que son comienzo, centro y fin de todo. Personajes que no se sabe de dónde vienen, de qué país son, pero que nos despiertan múltiples sensaciones. El deseo de narrar una histo-

ria, la necesidad de contar un cuento y esto
EN EL TEATRO.

Como hablamos de lo desconocido como motivo e interés principal, utilizamos el concepto como premisa en el trabajo: las actrices utilizan el instinto y se abren a una revelación o revelación de fuerzas y energías que surgen desde ellas mismas y -nos gusta creer- también desde más allá... aparecen imágenes en el cuerpo y, aquello que es crucial en nuestra obra: palabra.



Loreto Espinoza en *El transcurrir*, dramaturgia y dirección de Valeria Radrigán. Muestra de (mito-drama) Laboratorio, Escuela de Teatro PUC, 2009.

Fotografía: Jorge Soto

El transcurrir

Estrenada en la Escuela de Teatro PUC, 2003.

Autora: Valeria Radrián

Dirección: Valeria Radrián

Asistencia de

dirección y música: Marianne Lescumez

Escenografía: Valeria Radrián,
Loreto Espinoza y
Francisca Silva

Diseño de

iluminación: Rjesed Faundes

Actuación: Loreto Espinoza
Francisca Silva



Loreto Espinoza y Francisca Silva en *El transcurrir*.

Dice Maeterlinck en uno de sus manifiestos: *la palabra debe brotar desde dentro: se despierta una vibración en el corazón*. El sonido surge de los personajes, de las actrices. Yo lo registro y le doy forma, lo ordeno en un texto. Así, las palabras de *El transcurrir* son fruto de estallidos, de revelaciones, fundamentalmente del placer de escuchar las voces de un otro: ellas, del personaje que interpretan y yo de ellas y de mi propia voz interna, que a su vez desea oír sus propias palabras –el texto– en sus bocas.

Es esta palabra dadora de vida y sentido y al mismo tiempo núcleo del misterio la que va forjando la historia, la ficción. Ésta es confusa, en una primera etapa. Hay muchas ideas que se entrecruzan, múltiples anécdotas, exceso de intrigas, pérdida de un centro. Vuelta a preguntarse: ¿lo que queremos contar es...? Dejamos que Ciega y Niña nos digan lo que quieren contar de sí mismas, volvemos a la improvisación, los registros textuales. Nos encontramos con tres temas fundamentales: la soledad y el desarraigo, un pasado terrible y desconocido,

un mundo que funciona con leyes desconocidas.

Y, un día, sin aviso, LOS CUERVOS.

Niña cuenta una historia macabra:

Niña: *... el pájaro se fue poniendo cada vez más oscura, más opaca... y yo no pudo volar más. Se le cayeron las alas... se quedó solo, se cayó al agua y comenzó a sangrar...*

Ciega: *... y todo le duele... le entra agua por toda el cuerpo, por los oídos...*

Niña: *No llegaron otras pájaros a ayudarla.*

Ciega: *Si alguna vez encuentras ese pájaro... prométeme que nunca te vas a separar de él. Te quedarás allí y lo salvarás.*

Este ensayo evidenció la necesidad imperiosa de otra historia que involucrara el pasado de estos personajes: ya se conocían de antes y el viaje que ahora emprendían era la culminación de una historia pendiente. Escribí entonces *el mito de los cuervos*, como narración que sustentaría el devenir de los acontecimientos.

Ante lo anterior surge la contradicción de que el mito *no pueda ser*

creado puesto que es, existe como relato ancestral anónimo y parte de una comunidad. En otras palabras, la misma definición del término *impide* su creación.

Sin embargo, encontramos en Tolkien un sustento teórico para nuestra acción. El autor señala que sólo en la elaboración de mitos, transformándose en un subcreador que inventa historias, podía aspirar el hombre a recuperar el estado perdido. En otras palabras, evidencia la necesidad de inventar una mitología para sustentar el arte y –en su caso– incluso la identidad cultural. Esto fundamentalmente, pues el mito sostiene y configura la realidad. De este modo, una obra artística basada en un mito se constituye en sí misma como realidad, es un destello de la *Verdad o Realidad* suprema. Ahora, con respecto a la *veracidad* del mito sub-creado por el artista, Tolkien señala: *si habéis creado bien vuestro propio mundo, sí: en ese mundo es verdad. Eso le basta al artista.*

Lo que intentamos hacer es, entonces, gestar bien un mundo que soporte el mito. Este, a su vez, soportará

ese mismo universo permitiéndonos hablar, a partir de una realidad ficticia, de nuestra realidad, mostrando un trazo de su plenitud. Creemos firmemente que este es el modo de acercarnos a la Verdad.

Por otro lado, en nuestro caso particular y por el modo en que creamos el mito podemos hablar sinceramente de un relato que en algún sitio existía y que descubrimos que es del todo anónimo y parte de una comunidad: nuestra micro-comunidad teatral.

Después vendrá la búsqueda de símbolos concretos que reafirmen las ideas principales de la obra. El tema del país, por ejemplo, la búsqueda del país como sitio originario, necesidad de identificación con un origen y, más allá de eso, con un lugar que es eco de uno mismo. Escénicamente, la utilización del círculo, por ejemplo, es

esencial; nos habla de un constante retorno, de la búsqueda por el todo. Así mismo en el centro, donde se reúnen los opuestos, se revela el absoluto. El camino hacia el centro es una búsqueda por la integración, por la necesidad de trascendencia. El viaje que emprende Ciega con Niña es una travesía hacia lo verdadero, una búsqueda por el sentido de la existencia.

Tomamos, de este modo, el viaje arquetípico del héroe como modelo esencial. Un camino difícil que es tanto iniciación como consagración, pues el objetivo es el retorno hacia el ser más originario, hacia la comprensión del orden y el fin de la vida. Joseph Campbell habla de la búsqueda como lo más propio del héroe moderno. Ésta se desarrolla en un desplazamiento, un viaje que le implicará deshacerse de todas sus ideas preconcebidas con res-

pecto a la vida humana y que, en algún minuto, le revelará la gran verdad. Luego la muerte simbólica. El héroe nace, entonces, de nuevo, se autotransforma y, por primera vez, comprende.

Siete son los lugares que el héroe visita en su viaje. Siete son los lugares que visitan Niña y Ciega: aldea, camino hacia el trigal, trigal, bosque, posada, ciudad de las escalinatas y el mar.

Finalmente, la revelación del secreto y la muerte.

Ciega: ...Todo lo transcurrido queda escrito en este momento, tan diáfano, tan nítido que lo verdadero se revela, aparece...

Por último, el asombro, una inquietante risa y el placer de llorar.

De ver llorar.

Así es como surge nuestra historia. ■

Escribiendo Amargo en La Pieza oscura

Andrea Franco

Alumna Escuela Teatro PUC



Para qué escribir?

Para decirlo todo

Para no decir

Para decidir un par de cosas en cuanto a la anécdota y la ficción...?

Para horrorizarse frente a la eterna página en blanco... y esperar... a que ocurra... y cuando ocurre... ver el vómito amorfo y preguntarse... por qué?

Para constatar que los temas son los mismos

Los temas son los mismos

Los temas son los mismos

Los temas siempre serán los mismos

...y yo pensaba que tenía imaginación...

Pero algunas veces todo ocurre muy rápido... las palabras te ganan y el sentido quiere mandarse solo.



Fotografía: Jorge Schultz

A veces yo solo quería escribir poesía...

si al fin somos todos poetas...

A veces quería ver las imágenes y no las palabras... escuchar los sonidos entre frase y frase... entre palabra y palabra... escucharlos... cómo se escribe eso...?

Pero uno escribe a pesar de todo.

Amargo marcó un camino. Es el

que hoy sigo recorriendo. Historias privadas. Entre cuatro paredes. En los rincones. Entre gente que se conoce demasiado.

Palabras. Juegos de palabras. Sonido de palabras. Imagen de palabras.

Secuencias. División de secuencias. Reiteración de secuencias. Diálogo de las secuencias.

Hablar desde lo privado. Desde la fantasía. Forzar la fantasía.

Poner todo esto en duda al pensar en la puesta en escena.

Poner en escena. Experimentar con el texto en escena. Estar en todas las etapas del proceso.

Amargo y el Taller de Dramaturgia con Inés Stranger marcaron el comienzo de este trabajo.

El Taller fue sin duda un momento de reflexión y cuestionamiento, el momento de ejercer con fuerza la propia autoría, el momento de reconocer que se constituye lenguaje. Reconocer como propio el mundo que se evoca, la estructura

que se propone, la temática que se desarrolla.

También el momento de tomar decisiones. De sacrificar ideas, palabras, textos completos. Realmente hacer trabajo de taller.

En la muestra **Mito-drama**, además de tener la oportunidad de producir y participar del montaje de los textos, logramos constituírnos como compañía: La Piezascura, grupo formado en sus inicios por Constanza Correa, Francisca Peró y Andrea Franco, ha tenido desde ese momento la necesidad de escribir

para poner en escena textos de autoría propia.

Así hemos seguido experimentando en forma individual y actualmente también escribiendo en forma conjunta. Ya son dos los textos surgidos de esta colaboración: **Ímpetu** y **La visita**.

Y los temas son los mismos. Pero eso ya lo sabemos. Por eso nos atrevimos. Nos atrevimos a seguir escribiendo. A seguir buscando lenguaje. A meternos en problemas a la hora

Constanza Correa, Carlos Ugarte y Andrea Franco en **Amargo**.



Amargo

Estrenada en la Escuela de Teatro PUC, 2003.

Autora: Andrea Franco.
Dirección: Paulina Bronfman.
Asistente: Augusta López.

Reparto

Hermano: Carlos Ugarte.
Mujer: Constanza Correa.
Hermana: Andrea Franco.

de poner en escena.
A poner en escena.
A seguir trabajando juntos.
A tener un nombre.
A escribir en conjunto.
A hacer de esto la manera de trabajar.
Nuestra manera de trabajar.

Por eso quisiera agradecer a todos los que nos ayudaron y se atrevieron a meterse con nosotras a *La Piezaoscura*.
A todos los que fueron parte del Taller y de la Muestra.
A los que hicieron posible esta instancia.

Y a todos
Les digo:

Vamos a seguir escribiendo.
Ya lo hicimos.
Aunque algunos hayan creído lo contrario. ■

Perséfone: con el azar de nuestro lado

Andrea García

Alumna Escuela Teatro PUC



Perséfone nace a partir de una escena que escribí el 2002 en un curso de dramaturgia, dentro de la malla curricular, con Inés Stranger. Era una escena bastante corta donde se contaba la historia de un tipo que encierra a su pareja en el ascensor donde trabaja. Después de entregarla para la corrección final nunca más la toqué, pero me quedó dando vueltas en la cabeza la idea de retomarla. Cuando vi el 2003 el aviso de un taller de dramaturgia optativo, me acordé de esta escena que había escrito años atrás, y después de pensarlo mucho decidí lanzarme a reescribirla. En cada sesión, el texto fue creciendo, apareció un nuevo personaje y la historia se fue abriendo. Al mismo tiempo de realizar este trabajo de escritura, había que comenzar a pensar quién iba a actuar y dirigir.

Fue el azar lo que hizo que nos juntáramos los que participamos en el montaje. Yo no tenía idea, hasta apenas dos meses antes de que se mostrara *Perséfone*, quiénes podían participar. Me dedicaba a mirar a los



Fabiola Matte y Esteban Alvarez en *Perséfone*, de Andrea García. Dirección: Andrea García.

compañeros de escuela, imaginándome quién podía representar a Hugo. Una vez que se formó el grupo, el cual no se conocía mucho entre sí, se fijaron los ensayos. No teníamos mucho tiempo, así es que tuvimos que sacrificar las anheladas vacaciones de invierno. Desde un comienzo se percibió que todos estábamos en la misma; con bastante ansiedad, muchas ideas (a veces imposibles de poner en práctica) y con ganas de trabajar,

cómo lo vamos a hacer?

Reconozco que, en el grupo, yo era la más derrotista, y cuando creía que algo era imposible de realizar, buscaba caminos más fáciles. Pero la perseverancia del resto y el hecho que mi padre sea un cochurero crónico (él tenía los materiales que nos permitieron crear el ascensor) fue, en gran parte, lo que ayudó a contar esta historia de la manera en que nosotros queríamos contarla. Cuando ya

habían sido diversas, terminamos creando un lenguaje común para contar esta historia de una determinada manera. Creo que logramos, en cierta medida, que la persona que se sentó a ver nuestro trabajo, se olvidara por un momento que estaba en una sala de actuación de la Escuela de Teatro y, por el contrario, se abrió a este espacio desconocido donde todas nuestras ganas de crear y de decir estaban vertidas. ■



Fabiola Maitte y Esteban Alvarez en **Perséfone** de Andrea García. Dirección: Andrea García.

puesto que para la mayoría era la primera vez que hacíamos un trabajo fuera de la escuela (por decirlo de alguna manera), donde todo nacía de nosotros mismos.

Al principio ensayábamos en una sala vacía, simulando el ascensor con unas sillas, pero llegamos a un punto en que éste nos hacía demasiada falta, sabíamos que nos ayudaría a crear la atmósfera de encierro necesaria. Aquí comenzaron las primeras discusiones sobre cómo hacíamos este ascensor. Llegamos a tener un diseño (gracias a la ayuda de Humberto) que encajaba perfecto con nuestras necesidades escénica, pero ahora había otro problema que solucionar; ¿de dónde vamos a sacar los materiales y

tuvimos este ascensor y aprendimos la dificultosa tarea de armarlo, nos cambió bastante la forma de abordar el trabajo. Si bien esta maquinaria aportaba a nuestro trabajo, al mismo tiempo lo dificultaba, puesto que creaba la necesidad de buscar formas de utilizarla que no la hicieran quedarse como un elemento escenográfico más.

Nuestro proceso, que fue corto en cuanto a tiempo, fue muy satisfactorio en cuanto a que descubrimos una forma de trabajar en equipo, donde las ideas y las formas de ver y entender el teatro iban convergiendo. Tomando en cuenta que partimos siendo un grupo que no se conocía mayormente; donde las experiencias de trabajo teatral

Perséfone

Estrenada en la Escuela de Teatro PUC, 2003.

Autora : Andrea García

Dirección : Andrea García

Asistencia Dirección : Francisca Perot

Música : Rodrigo Marín

Escenografía : Carlos Marambio

Actuación : Fabiola Maitte,

Esteban Alvarez



El transcurrir

Valeria Radrigán



Un comienzo

Es el amanecer. Todavía queda luna, ya aparece el sol. Hay nubes en el cielo. Medio negro. Olor a pan, de a poco, por la aldea.

Una mujer camina sola por allí, tanteando los muros. Una niña que duerme en la basura.

La aldea

Ciega: Yo caminaba. Hasta llegar al fondo último, al último lugar de todos. ¿Cuál habría de ser ese lugar? ¿Es que existe sólo uno? Caminaba, pausadamente. Siempre debo caminar con lentitud.

Lentitud que me permite no caer, estar en pie, y esperar a que alguien...

Nadie. Nunca nadie.

Avanzar, más y más... para llegar a aquel lugar, MI LUGAR, MI PAÍS

Desolado, hecho de algún viejo silencio. Es ese silencio el que me acompaña...

Y muros. Ahora avanzo entre muros, gruesos y ásperos... paredes de bordes torpes, corrugados, arrugados.

Paredes que me susurran, dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería.

Llora desconsoladamente. Niña despierta súbitamente, presa de un increíble terror. Se tapa los oídos, le duelen.

Niña: ¡Fuera! ¡Fuera!

Camina, desesperada. ¿de dónde vienen esos ruidos?

Niña: ¡Vamos váyanse, váyanse de aquí malditos!

Oh, ahí está ella, pero llora.

Niña: Cállese.

Se acerca a Ciega.

Niña: ¡¡Cállese!! ¡La pateo. Cruelmente!. ¡¡Cállese!! ¿Por qué llora?

Ciega continúa llorando.

Niña: ¡¡No lllore!! *(Niña le tapa la boca).* ¡¡NO LLORE!!

Ciega se calla de pronto.

Niña: No me gustan los llantos. Ya me he curado de ellos. Congelada.

Ciega: *(Comienza a tocar a la niña ávidamente).* ¿Quién eres? ¿Qué eres?

Niña: Qué... ¿qué le pasa? ¡Ayuda acá, hay una vieja asquerosa y roba dinero!

¡Vieja asquerosa y roba dinero!

Ciega: *(Muy energética).* CÁLLATE. Qué suave eres, tus rodillas, hay heridas en tus rodillas... y tus hombros... ¿por qué tienes los hombros así? Tu cara... tu boca... no tienes todos los dientes... No eres como los otros...

Niña: Soy una niña.

Congelada.

Ciega: Una... *(Se asusta mucho, empujándola mientras niña ríe).* ¿Cómo es que...? ¿De adónde saliste? ¿Qué hacías en esta callejuela? No hay más niños en las aldeas.

Niña: *(Riendo y asustándola, mientras se va yendo).* Soy una niña...

Ciega: Espera!! Tengo pan. ¿Quieres pan?

Niña: *(Muerta de hambre, acercándose hipnotizada a ciega).* No...

Ciega: ¿Segura? Mira... delicioso... sabroso pan...

Niña: *(Quitándole el pan).* ¡MÍO!! *(Se lo come).*

Ciega trata de agarrar el pan pero no puede. Niña advierte esto y pone el pan delante de sus narices para comprobar su ceguera.

Niña: Es como un gatito... *(Fuerte).* Ja ja ja! Es una ciega ja ja ja tome, tome pancito...

La niña juega cruelmente con la ciega como un animalito hasta que finalmente ciega la engaña y se come todo el pan.

Niña: Maquiavélica, ha devorado usted toda mi alimentación.

Ciega: No te preocupes. Puedo conseguir todo el pan

que desee.

Niña: Entonces usted ve. Se hace la que no ve pero eso no es en verdad.

Ciega: Niña tonta, por supuesto que no veo.

Niña: Entonces... ¿por eso tiene los ojos tan raros?

Silencio.

Niña: ¿Por eso tan negros?

Niña se acerca para verle los ojos. Vieja le agarra la cabeza con fuerza.

Ciega: Nadie, menos una sucia niña como tú podrá ver mis ojos.

Niña: Suélteme...

Ciega: Ah, QUIETA! (Comienza a tocarle la cara). ¿Qué edad tienes?

Niña: Suélteme.

Ciega: ¿Qué edad tienes?

Niña: Qué le importa!

Niña se escabulle.

Ciega: ¡¡Qué edad tienes!!

Niña: 74!!!

Silencio. Fatalidad. Niña se va a refugiarse en un rincón.

Ciega: NO!! ¿Dónde estás? (Para sí). Niña tonta... No intentes escaparte! Quiero decir, ven, no te vayas, no te haré daño... ¿dónde estás, dónde te escondes?

Silencio.

Ciega: Oh, vamos, no te vayas... vuelve. Tengo más pan, tengo mucho más pan y... ¿sabes qué? Puedo llevarte a mis palacios, tengo palacios góticos de diamantes, llenos de exquisitos banquetes a toda hora... mayordomos y mucamas te atenderán cada vez que lo desees...

Silencio.

Niña: No me interesa.

Ciega: (Sonríe). Ah, ahí estás, sabía que no habías escapado...

Niña: Muérase.

Ciega: Mira, (Pone la cabeza en el suelo). ¿Te has detenido a escuchar los adoquines?

Niña: ¿¡QUÉ?!

Ciega: Los adoquines. Los fríos adoquines de piedra...

Niña: No me gustan las piedras, prefiero la tierra.

Ciega: Por estos adoquines ha corrido agua, pequeños ríos han atravesado esta ciudad...

Niña: (Va acercándose de a poco). ¿Usted ve?

Ciega: No... no es agua lo que ha corrido por aquí. Es algo más espeso... más denso... de otro color...

Niña: Ya decía yo que usted podía ver, ¿cómo conoce la

aldea? Usted es una extranjera.

Ruido de pájaros en la cabeza de Niña.

Ciega: ...Un líquido que se escurre por las piedras, pisadas... pálidos niños que corren sin rumbo, gemidos que estremecen las montañas, y un negro cielo que comienza a aparecer...

Niña grita y luego súbitamente.

Niña: Oiga... ¿vamos de esta aldea? Vamos... la acompañaré a donde usted quiera...

Silencio.

Niña: ¿La llevo?

Ciega no responde.

Niña: (Gritando). ¡¡Vamos!!

Niña arrastra a Ciega en lo que será el comienzo de un agitado transcurrir.

Niña: Huyamos de esta aldea vamos rápido hay que partir venga corra vamos mueva esas viejas piernas más rápido ups gentes que pasan detenerse vamos seguir seguir hacer camino esta aldea quedará atrás atrás como todas las otras atrás como los gatitos los negocios... mhhh huele? Olor a pan el panadero los faroles los señores esos que a veces me dieron dinero bueno algunas monedas muévase le digo atrás como las puertas y casas y muros y esquinas y llantos llantos que ya no escucharé mi cabeza quedará libre libre si me voy de esta aldea vamos a otro lugar encontrar a alguien que quiera jugar tierra no piedras me oye tierra miiiiiiiiire.

Ciega: Qué hay, qué hay...

Niña: El sol! El sol comienza a ponerse en lo más alto del cielo más allá se ve el camino el camino que se aleja de este lugar esta aldea está en medio de la nada pronto no habrá más muros se lo digo iremos por un camino diferente ahora siga siga siga sigaaaaa!!!!

El camino al trigo

Ciega: Esta niña... esta niña, la que ahora me lleva, la que ahora me da su mano, la que me habla, la que se ríe cuando yo le hablo, esta niña, me lleva...

Niña: Es un largo camino, de tierra, serpenteante. Hay verde, prados, ovejas que nos miran, otras que saltan. Unos montes verde oscuro y el sol, grande y fuerte, naranja, como la vida misma.

Ciega: Al lado del camino hay prados, dice la niña, y también animales... y el sol... qué fascinante es tener el sol en la cara, siento el calor, me ruborizo. Me

siento... me siento... pero no quiero que la niña se dé cuenta.

Niña: Esta vieja es muy rara, pero yo quiero ir muy rápido, siento una prisa sin igual. Hay saltamontes, me gusta aquí, me declaro la dueña de este lugar. Yo mando.

Ciega: Yo mando en este lugar, no me caigo, no me resbalo. es un hallazgo este camino que ella me enseña... aire, viento, sol... y lo mejor es que cada vez hay menos piedras. Puedo saltar y puedo correr. Me gusta mucho.

Niña: Me gusta, me gusta aquí.

Ciega: Me gusta, me gusta...

Niña: Me gusta, lo quiero para mí...

Niña, Ciega: Pero es sólo un camino. Pasará.

El trigal

Niña: *(Subitamente)*. TRIGO!!!

Ciega: ¿Ah? ¿Qué?

Niña: Trigo Trigo Trigo Trigo TrigoTrigo Trigo!! Es un páramo, un gran páramo amarillo... No veo mis pies!! JA, JA, JA...

Niña suelta a la ciega y se va a correr por allí. De pronto se cae, exhausta.

Niña: Oh. Cansada.

Ciega: JA,JA... no te lo decía yo? Ya es hora de detenerse. Vamos, hay que tomar fuerzas. Una pausa, eso es lo que esto es... vamos y ayúdame, sentémonos en algún lugar... todo está mojado.

Niña: Por aquí, venga.

Ciega: Pequeño acantilado... *(Toma aire, se sienta)*. Desde aquí puedo sentir muy bien el aire: emerge de la tierra para entrar directo en mí...

Ha llovido! Ha llovido!

Niña: Usted, para no ver, se comporta demasiado como una sabelotodo. ¿Cómo lo sabe? A ver, ¿sólo porque el suelo está húmedo?

Ciega: Lo huelo.

Siento el olor de la lluvia.

Huelo el olor de la lluvia sobre el trigal mojado.

Niña: Usted es una sabelotodo. Y además está bastante loca.

Niña comienza a irse.

Ciega: Es precioso. Es precioso este lugar.

Siento el sol quemando mis mejillas.

Hay tanta vida aquí... nunca había estado en un sitio como este... y sin embargo... no es... no es...

Cuéntame... ¿cómo es este trigal?

Niña: Es amarillo. Todo es amarillo.

Ciega: ¿Amarillo?

Niña: Sí, gran color... aunque mejor es el naranjo. Su piel es naranja.

Ciega: Mí... ¿piel?

Niña: Así es, naranjo como el sol!

Ciega: Pero... ¿esto tiene el mismo color que el sol?

¿Y las vacas? ¿Y las ovejas? ¿Son naranjas también?

Llega una ventisca que les levanta las faldas y los cabellos.

Niña: *(En estado de shock)*. ¿Siente aquel viento?

Ciega: ¿Y el pan, de qué color es? Y... ¿y... la tierra?

Niña: Los trigos danzan con ese ritmo... es la ventisca...

Ciega: ¿Y el cielo? ¿Y las flores?

Niña: Yo he estado aquí antes... hace años. hace muchos años... esto no era así entonces...

Ciega: ¿Y todo? ¿De qué color es todo?!!!

Niña: NEGRO! Entiende? Negro! Todo era negro en ese entonces, el cielo era negro, la tierra era negra... pero las flores... estas flores no eran negras...

Ciega: ¿De qué estás hablando niña? Esto es trigo, no flores...

Niña: *(Volviéndose cada vez más anciana)*. Estas flores eran de todos los colores, un mar reluciente en este mundo lleno de sombras... en este mundo negro... y no quería más negro, no podía soportarlo y ahí estas rosas... pero no podía dejar de correr, remolinos en los pies, agujas en el corazón... tanta belleza... tanto dolor... ansias de pétalos para limpiarme de una vez, hambre de pétalos para sanarme y no llorar y luego... la ventisca, el viento que pasa... el viento...

Rosas en mi boca

pétalos en mis manos

Espinas en los dedos...

Y la lluvia...

Niña llora.

Niña: *(Volviendo a la "realidad")*. Quiero quemarlo!!!

Ciega: Qué...

Niña: Exterminaré este lugar!! *(Llora)*.

Ciega: Oh, no llores... ven... ven a sentarte aquí a mi lado.

Niña va y se recuesta sobre Ciega.

Ciega: *(Intenta acariciarla)*. Estarás bien ahora... miral miral! Este corazón está latiendo...

Niña: Late! Late muy fuerte!

Ciega: Muy fuerte, muy rápido... es este lugar... yo sabía

que tenía que pasar por este lugar antes de llegar... y tú niña, tú eres quien me has traído aquí... un lugar amarillo, me dices... un lugar lleno de luz. Esto debe ser la luz, porque nunca antes había sentido semejante calor, semejante apertura... amarillo... la luz... oh, niña! Quiero poseer toda esta luz, llevarla conmigo, la espléndida luz, convertirme en ella, tragárla, comerla, ser la luz, el sol...

Niña: *yo quiere irse de nuevo, tironea a Ciega.*

Ciega: Oh, vamos! ¿Es que jamás te quedarás quieta?

Niña: La bruma... viene la bruma... peligro. ¿Entiende?

Ciega: ¿Peligro?

Niña: Ya lo creo. Por eso es mejor correr. Escapar!!

Ciega: ¿Qué dices niña? ¿De qué huyes?

Niña: Señora!! Si llega la bruma ya no habrá escapatoria! Llega lo negro y se mete incluso por los párpados abiertos... de nada sirve cerrar los ojos.

Ciega: Lo negro...

Niña: Mi pasado...

Ciega: Tú huyes... yo busco...

Niña: Aah! De qué está hablando ahora!

Ciega: Otra errante, al fin, igual que yo... otra pérdida, que busca, escapa y no encuentra... otra suplicada, igual que yo... que sigue, siempre... ¿Me acompañarás, verdad niña?

Niña: ¿A dónde?

Ciega: Hay un lugar, al que debo llegar... el fondo último... el último lugar de todos...

Niña: ¿Y qué hay en ese lugar?

Ciega: Es mi país... un completo abismo, en él se reúnen todos los senderos, un lugar en el que se deja de murmurar. No hay más sombras, en mi país y no hay nadie... todos se han marchado de allí. Algún día, sé, tendré que marchar yo también, pero el último lugar permanecerá siempre, en el insondable tiempo... mi lugar... el lugar... la presencia de un espacio en el que todo se mueve, todo transita, todo existe... los millones de lugares, todos ellos en uno.

Todos.

Todo ello, haciéndole frente al transcurrir.

Silencio.

Niña: El último lugar... ¿queda hacia allá no es cierto?

Ciega: Tú... tú... sabes el camino... ¿Tú sabes el camino! Ahora estoy segura, ¡segura! Ven conmigo, niña, acompáñame a mi lugar...

Niña: No lo creo...

Ciega: Tú huyes... yo busco... dime... dime que me acom-

pañarás.

Niña: No sé.

Ciega: Me acompañarás... tú me acompañarás, yo lo sé...

El bosque

Textos entrecruzados. Oscuro y ruidos.

Ciega: Abedules, robles y nogales, bellotas que caen, raíces que se enredan, tierra y musgo virgen, hojas moradas que pican...

Niña: NO PUEDO VER LAS ESTRELLAS

LOS ARBOLES LAS TAPAN... es la bruma, es la bruma!

Ciega: Tierra seca, plantas mustias, belladona, azahar, maleza húmeda y troncos podridos...

Niña: NO ME DEJE SOLA SEÑORA...

Ciega: Algunas espinas, piedras... un laberinto...

Niña: SEÑORAAA!!

Se encuentran.

Niña: ¿Y qué si ahora no quiero seguir?

Ciega: Oh vamos, niña, debemos apresurarnos. Comienza a hacer frío y quiero llegar al otro lado a pasar la noche.

Niña: Tengo miedo. Las ramas de estos árboles parecen enredarse por completo y cerrar todo el paso. Gélidos vientos azotan sus copas...

Ciega: Cierra la boca. Esta vez seré yo la guía, que en terrenos oscuros ciertamente sé manejarme mejor, y cuando el viento se pone fiero, disfruto del vendaval. Es una furia que me fortalece.

La furia del silencio que se escucha por doquier.

Entran al BOSQUE...

JA JA JA JA

¿No escuchas, Niña?

No escuchas cómo suena el silencio

Si te quedas quieta el silencio se te meterá por todas partes

Si claro vieja loca

Este lugar es horrendo

Me provoca ganas de gritar

En este bosque está el misterio

El misterio que se descifra cuando

Todo habla por sí solo

No es que el grillo aprenda mi lengua y yo lo entienda, es que al estar yo en silencio, la vida que aquí está se expande por el aire y yo puedo respirarla

ANIQUILARÉ SU MALDITO SILENCIO

Por qué estamos en este lugaaaaaaaaaaaaa!

SEÑORA?

SEÑORA?

No se vaya, no me deje sola
En este laberinto verde.

Entran al laberinto. Niña se transforma en vieja, Ciega en cuervo.

NIÑA?

NIÑA?

Voy detrás tuyo

Hay que levantar mucho los pies para no caerse
Está lleno de raíces en el suelo CRAC CRAC CRAC
CRAC CRAC

He matado un bichito!!

Caen al claro.

Ciega: No había vuelto a este lugar.

Pensé que había desaparecido y, de pronto, aquí está
otra vez. ¿Por qué será, Niña?

Es una señal... una clara señal...

Niña: Señora Ciega, por favor, no me hable de señales...
¿podemos quedarnos un rato en este claro? Tengo
sueño...

Ciega: Pobre niña vidente... te cansas porque está todo
oscuro, ¿no es cierto?

Como te iba diciendo, es muy extraño que hayamos
venido a parar aquí.

Niña: Usted conoce este bosque...

Ciega: ¿Conocerlo? El bosque es mi hogar.

Niña: Quiere decir su origen.

Ciega: Mi origen. Mi lugar. ¿Cuál es? Sólo sé que nació.
Un día aparecí, y desde ese momento sólo errar, nada
más.

Niña va acercándose a Ciega. Quiere tocar sus ojos.

Entonces... recuerdo el bosque. Entonces... ¿cuándo
era ENTONCES?

¿Qué clase de tiempo perdido o lugar era entonces?
Tampoco lo sé.

Ciega desvía la mirada. Niña se corre.

ENTONCES ESTABA EL BOSQUE.

Una foresta sagrada.

Y este mismo claro... donde nada parece crecer...

Un sueño se va apoderando de ambas...

Es mi lugar, porque aquí me siento parte de él, me
siento como lo que me rodea, una planta más, árbo-
les más, una piedra, más eso.

Será eso acaso.

Por lo que me siento igual? Nada me hace sentir
distinta contrario yo es todo es yo cada gota se hace
sentir.

Sentirme gota.

Sientes? Así suena el rocío yo el rocío eso se siente
en la noche

En la noche canto

Cuando anochece canto.

Una vez escuché a una mujer que cantaba, a lo lejos,
cantaba y cantaba... si me veía quería que yo la es-
cuchara porque nunca qué cantaba esa mujer can-
taba esa mujer?

Qué cantar

Cantaba

Cantaba

Una historia

Ambas duermen.

SE REVIVE

EL MITO

DE LOS CUERVOS...

Hubo una vez una bandada de cuervos que atravesaban
los cielos y las ciudades. Eran aquellos tiempos en
que los cuervos se alimentaban de cosas vivas...
aquellos tiempos en los que todavía había niños en
las aldeas... los cuervos eran temidos por todos, los
graznidos de los cuervos eran así los sonidos de la
muerte...

65 años atrás, estos pájaros, liderados por un cuervo de
extraordinario plumaje, llegaron a una hermosa ciu-
dad. Era la ciudad de las escalinatas, maravilloso si-
tial de construcciones mitológicas y gentes de di-
versos tipos. Este día, al atardecer de una jornada
demasiado calurosa, se escucharon los terribles rui-
dos venir detrás de unas montañas, y pronto todo el
cielo se transformó en una mancha oscura, y todas
las calles del pueblo se llenaron de los gritos deses-
perados de muchas madres protegiendo a los niños
de los picotazos que los llevarían a la destrucción.

Cada uno de los cuervos se llevó su parte con un niño de
la ciudad... menos el líder de los pájaros, que al con-
templar a su víctima, una niña de 9 años de edad,
vio que sus ojos eran más negros que su plumaje y...

Por un instante el tiempo se detuvo. Las miradas de
ambos se fundieron en una sola. El pájaro huyó de
ahí, hambriento y despavorido. Cuando fue descu-
bierto por los demás cuervos, ya era demasiado tar-
de... se fue poniendo cada vez más y más opaco... y
luego ya no pudo volar más... se le cayeron las alas.
Entonces, los demás cuervos huyeron, lejos, muy lejos,

ante el temor de aquello que también podría ser su fin.

Y el pájaro se quedó solo... y se cayó al agua y empezó a sangrar... y todo... todo comenzó a hacerse oscuro... le entró agua por todo el cuerpo, por los oídos, por los ojos...

No llegarán otros cuervos a ayudarlo.

Se quedará solo... solo y...

Mientras tanto, aquella niña corría por los jardines que rodeaban su hermosa ciudad, ahora cubierta de cadáveres y sangre. Caía la noche y ella corría entre las rosas, que cortaban sus manos, mientras escuchaba los terribles graznidos. Sólo podía correr, escapar, era la única sobreviviente. Decidió esconderse entre algunos matorrales. Oscuridad, sus llantos y los sonidos de los cuervos. Y comenzó a comerse las flores... y a pensar que de ahora en adelante sólo le quedaría correr, correr para escapar de aquellos ruidos.

Y toda el agua iba metiéndose en el cuerpo del cuervo, y él comenzó a pensar que quizás todo esto no había sido más que un sueño... y pensó y fue convirtiéndose de eso, mientras se borraba de su memoria la imagen de aquel humano con ojos de la medianoche... aquel que, sin saberlo, había sellado el destino de ambos para siempre.

Ambas van despertándose de un mal sueño.

Niña: Usted... ha venido a matarme, ¿verdad?

Ciega: ¿Ah? ¿Qué?

Niña: Qué es lo que me oculta, dígame!

Sus ojos, sus ojos están negros...

Por ellos todo entra... nada entraría en esas órbitas vacías

Qué locura

Por eso se me ocultaba, por eso siempre me hablaba con enigmas extraños

Yo sólo soy una Niña

Soy un ser normal, porque puedo ver

¿Entiende? VER VER VER

Algo que usted no puede...

YO SOY ESPECIAL, ÚNICA Y PRIMARIA

Yo no oculto nada, soy

Resplandezco como la luz del sol

Y usted

Alrededor suyo hay una mancha oscura

Parece que estuviera muerta

Ciega: Niña estúpida, no oyes tus palabras...

Niña: Claro que las oigo qué asqueroso, tal vez realmente esté muerta... y por eso viene ahora por mí... no lo conseguirá, entíndeme, me iré y la dejaré sola... vieja asquerosa, muerta, olor a muerto, cara de muerta, la odio, me voy, me voy de su lado!

Ciega: Esta bien, ándate.

Niña: ME VOY!

Silencio.

Niña: ¿No me oyó? Me iré y la dejaré sola.

Ciega: Ándate.

Niña: Sola! Sola sola sola como siempre debió estar, como siempre ha estado y como siempre estará...

Ciega: ÁNDATE! Ándate muy lejos, vete de aquí...

Niña: LA ODIÓ!

Ciega: Pues bien, yo también te odio, te detesto con todas mis fuerzas...

Niña: Adiós!

Ciega: Claro, vete... aunque no creo que puedas salir sola de este bosque oscuro ni llegar muy lejos... inténtalo de todos modos, ojalá puedas vivir para contarlo...

Silencio de Niña.

Niña: Tengo hambre. ¿No tiene más pan?

Ciega: Sólo un pedazo...

Niña le quita un pedazo del pan nuevamente. Comen.

Niña: Vieja asquerosa

Ciega: Niña estúpida

Niña: Señora ciega

Ciega: Niña vidente

Niña: Podrida

Ciega: Podrida

Niña: Podrida

Ciega: Podrida

Niña: MIIIIIRE!

Ciega: Qué hay, que ves?

Niña: UNA LUZ!

Ciega: Oh, es una posada, de seguro es una posada!

Niña: Ya lo creo! Espero que podamos entrar eso déjeme a mí yo sé tratar con hombres de posadas...

Ciega: ¿Hombres?

Niña: Venga! Deme su mano y corramos...

Ciega: CORRAMOS!!!

Corren a la posada.

La posada

La posada es un lugar atiborrado de gentes de diversas

clases. Les cuesta abrirse paso hasta encontrar una mesa vacía. Se sientan.

Ciega: En este momento tengo ganas de beber chocolate caliente.

Niña: ¿Chocolate caliente?

Ciega: Sí... delicioso, caliente, espumoso, humeante y nutritivo chocolate caliente, un maravilloso sabor que te recorrerá todo el cuerpo.

Niña: Nunca he bebido eso.

Ciega: Cuando uno bebe chocolate, el cuerpo se llena de vapores magníficos... es como una embriaguez, pero una embriaguez dulce, silenciosa, tranquila...

Silencio.

Ciega: ¿Qué dices? ¿Quizás algunas galletitas?

Niña: POSADERODODODODODOD!!

Les sirven dos grandes tazones de chocolate caliente, los cuales beben avidamente. Niña le quita su tazón a Ciega y ésta, al notarlo, vierte todo el contenido del mismo sobre la mesa.

Niña: (Atónita). OOOH! Ha derramado todo nuestro brebaje.

Ciega: Lo tienes merecido.

Niña: Y ahora qué haremos! Tendremos que limpiar además de pagar con el dinero que oh! Le recuerdo NO tenemos. Todo un grandioso chocolate perdido...

Ciega: Es sólo tu culpa.

Llega el posadero. Le miran los pies.

Niña: Oh! El posadero. (A Ciega). Y ahora a callar yo sé tratar con hombres de posadas de seguro usted es nueva en esto yo ya soy una experta. (Haciéndose la víctima). Hola señ...

Ciega: (Dura). Se dice "buenas noches".

Niña: (Entre dientes). Le dije que se callara. (Tose fuertemente y luego continúa, con la más adorable de las sonrisas). Buenas noches señor de la posada (hace una reverencia absurda). Hemos venido de muy lejos de aldeas perdidas yo y eh! mi abuelita...

Ciega: YO NO SOY TU ABUELITA!!!

Niña: Cállese!!! (Al posadero). Je je... quiero decir, mi mamá.

Ciega: YO NO SOY TU MAMÁ!

Niña: Pero señora!...

Ciega: No me gusta que digas que soy tu mamita si yo no soy tu madre has entendido? YO NO SOY TU MADRE, NO SOY TU ABUELITA, NO SOY NADA TUYO!!

Silencio.

Ciega: (Al posadero, sensualmente). Buenas noches, po-

sadero. Disculpe usted a esta niña tan tonta. Es tan sólo el lazarillo de esta pobre vieja ciega... es una buena guía, pero su lengua es demasiado mordaz y su mente está llena de inventos. Queremos pasar la noche aquí y... ¿dinero? ¿DINERO?! Nosotras pensábamos hacer un espectáculo aquí en la posada, esta niña es un prodigio...

Niña: Señora!

Ciega: Puede volar...

Niña: Nunca me hubiera imaginado su deslealtad para con la verdad.

Ciega: Shhh! (al posadero) tan sólo denos unos minutos... para concentrarnos... gracias. (A Niña). Niña estúpida, ahora irás al centro de la posada y harás un espectáculo bailable para estas gentes.

Niña: Señora, por favor, me humillaré ante la sociedad...

Ciega: (Agarrándola y llevándola al centro de la posada). No hay réplicas!

Se abren paso por entre la multitud.

Ciega: (Al medio del lugar). Atención, atención! Observen señores, este espectáculo sin igual. Traemos para ustedes un prodigio sin precedentes, lo más exótico e impactante últimamente visto...

LA ÚLTIMA NIÑA QUE QUEDA EN LAS ALDEAS!!

Miren, clientes, trotamundos de todas las regiones, contemplen las danzas de esta niña, y sus pies que bailan a un ritmo sin igual! Aquí, para ustedes, en esta posada,

ELLA, LA NIÑA!

Aplausos, por favor... (Aplauda, incitando a la multitud).

Ah! Me olvidaba, quisiéramos solicitar colaboraciones para ayudar a esta pobre vieja ciega... gracias, que lo disfruten...

La Niña comienza a bailar con algo de vergüenza y luego con gran desenfreno. Su baile no es muy genial, pero despierta el buen ánimo de todos, con lo que se oyen risas, jergario y Ciega se aprovecha de la situación, recogiendo el dinero de los asistentes.

Se va haciendo un silencio. Niña deja de bailar.

Ciega: ¿Qué te pasa? ¿Niña qué te ocurre, que has dejado de bailar?

Niña: La noche se ha ido.

Es el alba.

Ciega: Oh, eso no es razón para dejar de mover los pies. Vamos! Las gentes nos miran!

Niña: Se equivoca, señora. Esta vez, la tonta es usted. La

danza nocturna ya no tiene sentido, no hay nadie alrededor. Ya nada pasa... las gentes sin cara se han ido y esta posada es sólo un viejo caserón vacío. MIRE.

Ciega: ¿Qué?

Niña: ESCUCHE. El silencio de los marchados. El ambiente se torna una bruma...

Ciega: Me estás asustando.

Niña: Estamos en medio de una niebla, una niebla circular...

LA AURORA GRIS.

Ciega: ¿Dónde está el posadero?

Niña: Sombras.

Ciega: ¿Y el sol?

Niña: No hay sol.

Ciega: ¿Entonces?

Niña: Pregunte mejor por el camino. El sendero opaco que acaba de aparecer.

Ciega: El sendero...

Niña: O las escalinatas, rotas a lo lejos, las ruinas llenas de musgo...

Ciega: Todo huele a pétalos podridos.

Niña: Las columnas blanquecinas.

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

La ciudad de las escalinatas

Ciega: ¿Quién habita en este lugar?

Niña: Este lugar ya no se habita.

Ciega + Niña: ÉL SE HABITA A SÍ MISMO.

Niña: La ciudad de las escalinatas es una ciudad desierta.

Alguna vez estuvo llena

De gente

De niños.

El cielo ahora es gris.

El cielo alguna vez estuvo azul... y luego negro.

Hay ecos

De este lugar emanan ruidos

Ritmos de pies perdidos

YO CONOZCO ESTA CIUDAD

LA CONOZCO TAN BIEN...

Ciega: Quisiera ver.

Más que nunca

Quisiera ver en dónde me encuentro.

¿Por qué mis certezas diluyen mis primitivas creen-

cias?

Hay tanto silencio aquí.

No hay vida, no hay muerte...

El vacío

La nada en esta ciudad

Un sitio tan, tan singular

Ancestral recuerdo que anega mi cabeza.

YO CONOZCO ESTA CIUDAD

LA CONOZCO TAN BIEN...

Niña: Tal vez no debiéramos seguir.

Ciega: Más que nunca debemos continuar! Mi oscuridad es distinta aquí. Finos matices se funden...

Niña: La oscuridad aquí es más negra que en ningún lugar.

Ciega: ¿Qué lugar es este?

Niña: Es un punto muerto. El más muerto de todos.

Ciega: Muévete, avancemos.

Niña: NO! ¿No escucha ese repiquetear de agujas? Parece una serenidad bestial pero no... es la ausencia la que grita, todo el reino de un pasado en este lugar.

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Niña: Por favor, señora, huyamos de aquí.

Ciega: Qué hay, qué hay.

Niña: Son las escalinatas

Todos los seres que corrieron por aquí

Lo inmemorial

No debo estar aquí, este lugar...

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Niña: Se lo pido, con todo mi corazón.

Ciega: Dónde, qué, cuándo, cómo, qué, qué sucede...

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Niña: Por favor, señora, va más allá de mis fuerzas, esto acabará con mi vida!

Ciega: Mis piernas están pegadas.

Niña: Entonces tendré que dejarla.

Ciega: No niña...

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Niña: Es imposible, señora, soy una sobreviviente, siempre lo he sido... y esta vez volveré a serla. No me quedará a su lado para que este lugar me absorba.

Ciega: Niña, por favor, yo sólo quiero que me guíes...

Niña: Guiarla a la destrucción.

Ciega: A mi país.

Niña: Mire! SU PAÍS SON SÓLO RUINAS.

Silencio sepulcral.

Ciega: ¿Mi país?

Ciega: El bosque.

Niña+ Ciega: EL SUEÑO.

Ciega: Mi cuerpo de oruga se recluyó sobre las raíces de aquel claro y dormimos, tras un extraño e invasivo sopor... soñé con una tarde de carbones encendidos que sofocaban todo el lugar.

Niña: Me desperté sobresaltada, porque no podía respirar.

Ciega: Ese inolvidable sueño, donde el sentir de mis ojos se transformaba en un continuo llanto, un llanto de aceite, una laguna de petróleo en mis ojos, mis ojos llenos, llenos de sentir... y entonces tuve miedo porque vela, sabes, vela cosas... aún ciega vela las cosas... y tus pequeños piccecillos no hacían más que escapar de una incesante sinfonía de cuervos.

Niña: Cállenlos! Que se callen!

Ciega: Y luego, luego me daba cuenta de que no era más que esa oscuridad la que había estado en mí todo el tiempo, ¿entiendes? Todo el tiempo.

Niña: Entonces, usted.

Ciega: Ándate. Por favor, reúne tus fuerzas y vete lejos. Yo soy lo negro, los llantos, la bruma de la que escapas, no te quedes con esta vieja miserable. No, no dañes tus ojos mirando los míos, viendo esto que soy yo.

A A

Niña: Me enfermo... me enfermo de a poco.

Ciega: Oh, es mi culpa!

Niña: Es este lugar, SU PAÍS, MI PAÍS, lugar del que escapé y que ahora me ha pillado.

Ciega: No, niña, soy yo quien te daña!

Niña: Son los años. El tiempo evadido, encontrado. Tengo miedo. Mis huesos se tornan fósiles.

Ciega: Oh niña, no puedo ayudarte...

Niña: ME ESTOY VOLVIENDO OPACA.

Ciega: Está empezando a llover.

Niña: Venga, es hora de marchar de aquí.

Ciega: Una vez más, marchar.

Niña: Hacia allá. Todo acaba en los acantilados. Las rocas y luego el mar.

El mar

Ciega: Acá es. ¿No hueles? Un olor dulzón y penetrante de algas que se enredan en los pulmones. Es un mar lleno de algas! Oh, ven, sumerge tus pies en el mar!

Niña: No.

Ciega: Vamos, ¡ánimate!

Niña: No quiero. Estoy cansada. Eterno cansancio de un

eterno escapar.

Ciega: Ya no hay de qué escapar. Te recuperarás y ya nunca más tendrás miedo.

Niña: No lo creo... cálida arena.

Ciega: Oh no, pobrecita niña!

Niña: Una niña, una anciana. Todo vuelve a un orden, ahora, en este lugar más allá del fin. Miiiire!

Ciega: Qué hay, qué hay.

Niña: Allá a lo lejos... una niña... ¿qué hace? Lava sus cabellos en el agua, hay espuma... la niña está feliz, corre por las orillas, corre sin parar. Tiene arena en las manos y la lanza... y luego se queda mirando un punto fijo, en algún lugar...

Ahora me está mirando. A mí, me mira.

Sus ojos... sus ojos están negros.

Se ríe, se ríe y corre al mar, la niña sigue corriendo y luego...

El mar y su infinito silencio...

El mar que lo cubre todo. Donde antes había una niña ahora hay algas.

Lo que antes era una niña ahora es el mar.

Ciega: No, no niña! Te quedarás conmigo, viajaremos siempre juntas, este no es el final...

Niña: Hay un punto rojo sobre nuestras cabezas... un punto... rojo...

Silencio. Muerte de Niña.

Ciega: ¿Niña? ¿Niña?

Silencio.

Ciega: Ahora no hay nadie.

Ya no habla quien contaba los colores del sol.

Todo lo transcurrido queda escrito en este momento, tan diáfano, tan nitido que lo verdadero se revela, aparece. Este final yo lo escogí, erradamente, por un acontecimiento remoto que me hacía caminar, más allá de todo deseo, de toda cosa, sólo eso estaba...

Maldita esta ceguera de mis profundidades, que me impidió ver la verdadera luz...

Y ahora todo es tan claro. Frente a mí, tu cuerpo cubierto de caminos, está helado. Todo está helado y... hay tantas cosas que me hubiera gustado decirte y no dije. ¿Dónde se quedaron aquellas palabras? Perdidas, perdidas... Atrás el tiempo, atrás la ofuscación... y atrás este mismo cadáver que saltaba y se me escapaba de las manos, acompañándome, acompañándome día tras día, en mi pausado caminar por los senderos... ■

Amargo

Andrea Franco

Personajes:
Hermana
Hermano
Mujer



Hermana: La puerta. La puerta está abierta. Y la ventana. Puertas y ventanas. Pasaba por el corredor y las ventanas se abrieron. Entró el viento. Entra la sal. Todo se oxida. Los metales. Las ventanas de metal y las puertas. Ya no hay que abrirlas. Sólo hay que dejarlas mimetizarse con el paisaje. Con el paisaje oxidado. Quebrado de sal.

Mujer: Dame una bebida.
Helada o natural?
Bebida de fantasía. Nada mejor que una bebida de fantasía.

I
Mujer: Fue en la playa.
Me invitó un aperitivo.
La sal del aperitivo se me subió a la cabeza.
El aperitivo se cayó en la arena.
Se hizo sal.
Llegamos al pasillo y yo le abrí la puerta. Afuera.

Todas: Mi hermano.
Hermana: La ventana está cerrada pero logro ver la pelota golpeando contra la pared.

Yo sé que mi hermano la va a lanzar con fuerza, con rabia.
Mujer: Tenía vergüenza de mi hermano.

Hermana: Miedo. Mi hermano tenía miedo.

II
Hermana: Qué te pasa?
Hermano: Nada. Toma.
Hermana: Chocolate.
Hermano: Por qué no sales y te diviertes?
Hermana: No voy a dejarte solo.

III
Mujer: La calle bajaba.
Hermana: Hacia el mar. Yo veía cómo todo bajaba.
Mujer: Alguien me preguntó una vez ¿por esta calle se llega a la playa?

Hermana: Sí. A la playa.
Mujer: Algo falta.
Hermana: Sí. Algo me falta.
Mujer: Ayer miraba por la ventana desde arriba y a lo lejos, venías.

IV
Hermano: No controlo mi cuerpo. Siempre he sido torpe.
Lanzo la pelota.
No alcanzo a recogerla.
Mi cuerpo no responde.
Practico solo.
De noche.
En la calle.

Bajo alguna luz.
Veo por mi sombra la torpeza de mi cuerpo.
Por los golpes en el muro escucho los reproches a la torpeza de mi cuerpo.
Por los vidrios quebrados.
Enterrados en mi mano.
Siento el dolor de la torpeza de mi cuerpo.

V
Mujer: Tenía vergüenza de mi hermano.
Hermana: Miedo. Mi hermano tenía miedo. El miedo tiene color. Olor. Olor a bebidas mezcladas con alcohol.

Mujer: Los niños no toman alcohol. Cuando lo huelen se trastoman. Sube la temperatura.
La fiebre.

Hermano: Los golpes calman la fiebre y el dolor.
Esquivan el miedo.

Hermana: Las palabras del miedo en la cabeza se callan con golpes.
Golpes en los ojos.
En la nuca.

En los oídos.
Hermano: Golpes en el muro con la pelota.

Todas: La pelota de helio.

La pelota de goma.
La pelota de ping pong.
Ping pong en la cabeza.
En los ojos de vidrio.

Hermana: Cuando los hermanos crecen ya no juegan.
Todas: Los juegos se vuelven realidad.

VI

Hermana: ¿Qué te pasa?
Hermano: Tengo sed.
Hermana: Tu frente.
Hermano: No es nada.
Hermana: Te pegó.
Hermano: No es nada.
Hermana: Estuviste tomando.
Hermano: No. No es nada hermana, ¿dónde vas?
Hermana: A hablar con él.
Hermano: No. No vayas. Estaba afuera. Los vidrios. No pude. Los quebré. Soy tan torpe. Tan torpe. Quédate conmigo. Traje chocolate. Para ti. Está derretido. Tengo sed. Pon tu mano en mi frente.
Hermana: Quiero dormir. Quédate conmigo hasta que me duerma.

VII

Hermana: Nuestra habitación.
Yo en tu cama y tú en la mía.
Cuando teníamos miedo.
Miedo de las luces que se veían por la ventana.
Miedo de las cortinas corridas.
Miedo de las puertas cerradas.
De los golpes.
De la sombra gigante de nuestro padre levantando la mano.
Yo creía que nunca iba a quedarme dormida.
Yo creía que nunca iba a poder dormir si no era en tu cama.

VIII

Hermano: ¿Qué te pasa?

Hermana: Nada. Toma. Tu chocolate... mejor me voy.
Hermano: A la playa?
Hermana: Sí. A la playa.

IX

Hermana: Correr.
Correr hasta perder el aliento.
Como cuando niños.
Junto al mar.
Revolcarse en la arena, en la sal, en el paisaje.
Mimetizarse.
Mimetizarnos.
Cómo no encontrarte cada vez que la luz se refleja en el mar.
Cómo no distinguir nuestros pasos en estas huellas.
Sé que a veces me sigues.
Y me miras desde lejos.
Y que a veces me llamas.
Y yo no respondo.
No puedo.
He perdido el aliento.
Corriendo.
Imaginando que corro junto a ti he perdido el aliento.
Y mi grito sin aliento te llama.
Pero tú no lo escuchas.
No quieres.
No puedes.
No debes escucharlo.

X

Mujer: Podría contar con mis dedos las emociones fuertes. Los estragos de las emociones fuertes. Me gustan las emociones fuertes. El chocolate es una emoción fuerte. Cuando como chocolate escucho la voz de un hombre cantando desafinado. Cantando una canción que se repite. Una canción que conozco. Una canción que golpea en las ventanas y las quiebra. Una canción con una voz gastada que se desfigura. Se

distorsiona.

Hermana: Cuando lo escucho solo quiero correr. Correr y romper la ventana. Salir. Salir de mi pieza. Del pasillo. Correr por la playa. Lejos.

Mujer: Aprovecharlo. Aprovecharme de él. Me confundo. El chocolate. Como el alcohol. Como el aperitivo. La sal del aperitivo. Burbujas de chocolate flotando en mi vaso.

Hermano: Hermana. Tengo fiebre.
Hermana. Por qué cerraste la puerta con llave.
Hermana. Otra vez me caí de la escalera.
Hermana. Tengo una cicatriz en la frente.
Hermana. No puedo dormir.
Hermana. Hace frío aquí.
Abreme la puerta tengo tantas cosas que contarte hoy iba caminando por la playa y vi a una mujer corriendo por la orilla pensé que eras tú y te llamé pero no respondiste luego ella se fue y yo pensé que no podías ser tu hermana. No puedo dormir. Hermana. Déjame acostarme en tu cama.

XI

Hermana: Fue en la playa.
Entre los vasos de las bebidas que nos tomamos juntos.
Tenías fiebre.
En tus ojos de vidrio pude ver lo único que tengo.
Pude ver lo único que no puedo tener.
Mi vaso se cayó.
Se quebró.
Un vidrio se enterró en mi mano.
Tomaste mi mano y te quedaste con ella.
No dijimos nada.

Sólo nos acercamos.
Casi sin mirarnos.
Casi sin tocarnos.
Y no dijimos nada.
Sólo sé que ese día pude sentir
tu corazón latiendo en mi mano.
En esa línea de mi mano.
Que se corta.
Con el vidrio de un vaso.

XII

Mujer: Él me viene a buscar.
Me va a llevar lejos de aquí.
Siempre lo hace.
Por la playa.
Lejos.
Quiero aprovecharlo.
Aprovecharme de él.
Me aproveché de todo.
Me aprovecho de él.
Él se aprovecha de mí.

Todas: Todo queda en familia.

XIII

Hermano: Hay sonidos agradables y desagradables. Entre todos, los definitivos. El vidrio. La puerta. Quien baja las escaleras. Todo lo que baja por la calle. El silencio que sube por la calle. El olor a mar. Tus canciones en mi cabeza. El latido de mi corazón en mi mano. Tu respiración cuando llegas de noche. Cansada. Asustada. Tú tratando de subir las escaleras sin que te escuche. Yo en silencio tratando de escucharte. Con mi cabeza pegada al muro. Pasos. Prendes la luz. Cierras la puerta. La radio fuerte. Muy fuerte. Lloras. Yo sé que lloras sentada en el suelo junto a la puerta. Tiras por debajo de la cama el chocolate. Más chocolate. Húmedo. Caliente. Y ya no quieres nada. Ya no quieres a nadie.

Mujer: Mi chocolate debajo de la

cama. En el colchón manchado de chocolate. Debajo de mi almohada el chocolate derretido que yo guardaba. Tú lo sacaste. El chocolate derretido en tu mano. Tú chupando el chocolate derretido. El chocolate derretido en tu boca. En tu cara. En tu lengua el chocolate que me robaste. Derretido. Yo chupando el chocolate de mi mano. El chocolate que quedaba. El que quedaba en tu mano derretido. El que quedaba en tu boca derretido. El que se derretía en tu boca en tu lengua en la mía.

Hermano: Ábreme la puerta.

No puedo dormir.

Hermana.

Déjame acostarme en tu cama.

XIV

Mujer: Cuando mi padre golpeaba a mi hermano.

Sólo bebía y escuchaba esa música

Esa música que mi hermano cantaba.

Él golpeaba a mi hermano.

Lo golpeaba mucho.

Yo no quería que lo golpeará más.

Hermana: Yo contaba.

Treinta.

Cien.

Trescientos.

Y él seguía golpeando a mi hermano.

Mi hermano ya no cantaba.

Mujer: Hilos de sangre por el piso.

Hermana: Yo me iba.

Me iba con mi hermano y tú llegaste.

Cerraste la puerta.

Te llevaste a mi hermano y cerraste la puerta.

Me dejaste afuera sin mi hermano.

Mujer: La ventana está cerrada.

La pelota golpeando la pared.

El vidrio en mi mano enterrado sin sangre

Enterrado hasta el hueso.

La sal de mi hueso adentro de mí.

La sal del aperitivo.

Hermano: Tengo sed.

Mujer: Todos los vasos están frente a mí llenos de sal.

Hermano: Hermana. Tengo sed. Hermana. Tengo sed.

Mujer: La casa está llena de sal. Caen por las escaleras. Entra por las ventanas.

Hermana: No voy a dejar que él te lleve.

Subo las escaleras.

Abro las puertas.

No los encuentro.

La sal secándolo todo.

No te encuentro.

Todo baja por las escaleras.

Escucho a lo lejos.

Algo parecido a tu voz.

Mujer: Me quitaron mi cuerpo.

No puedo correr tras de ti.

No puedo bajar las escaleras.

Ya no siento mi cuerpo.

Sólo tu corazón.

Latiendo en mi mano.

En esa línea de mi mano.

Hermano: Hermana. Llévame contigo a la playa.

Hermana. Ayúdame a ponerme los zapatos.

Hermana. Tengo fiebre.

Hermana. Te acuerdas cuando me caí de la escalera y tú estuviste junto a mí hasta que desperté.

Ese día tuve un sueño.

Vi cómo te alejabas por la playa mientras me decías que las casualidades no existen.

Lo repetías una y otra vez.

Tú te alejabas y el eco de tus palabras seguía repitiéndolo en mi oído.

Y desapareciste entre la arena.
Y el viento se llevó tus palabras.
Y empezó a llover.
Y yo a seguirte.
Pero no sabía en qué dirección
correr.
Ni por qué te habías ido.
Nadie va a estar tan cerca de ti
como yo.
Nadie.

Hermana: Hasta que te sueñe.
Hasta que deje de soñarte.
Nadie va a estar tan cerca de ti
como yo.
Parece tanto pero en verdad es
tan poco lo que nos separa.

Mujer: Los juguetes que se llevó el
mar.
Las caídas de la escalera.
Correr por la orilla de la playa.
Y el chocolate.
Tanto chocolate.
Dulce.
Amargo.
Tu mano y la mía son iguales.
No hay nada más que hacer.
Ya no hay nada más que hacer.

Hermana: Todo se seca con la sal.
Tú te secas aquí conmigo.
Te secas y yo te espero en tu
cama.
Corro tras de ti pero tus huellas
desaparecen.

Se mimetizan con el paisaje.
Con la arena.
Con la sal.
Con el mar.
Escupo.
Escupo sal.
La sal del aperitivo.
La sal de tu boca.
La sal que me entró a los ojos.

Mujer: Mira.
Llueve.
Todo cae.
La lluvia.
La sal.
Mi cuerpo.
La cama en la que dormíamos.
El eco de nuestras voces.
Todo lo que colgaba de las paredes
de esta casa.

XV

Hermana: Tragué todo lo que pude.
Agua con sal.
A la orilla de la playa.
La sal del aperitivo se volvió agua.

Mujer: Se me ocurrió cantar en medio
de la playa.
Se me perdió la llave en la arena.
Cómo voy a abrir las puertas.
Cómo voy a entrar por la ventana.

Hermana: Ya no tengo nada.
No puedo mirar el paisaje desde

el ventanal.
Junto a mi hermano.
No puedo dormirme en su cama.

Mujer: La sal se me pegó al paladar.
Se me quebraron los ojos después
de la fiebre.

Hermana: Los ojos.
Cerrarle los ojos a mi hermano.
Decirle al oído que las casualidades
no existen.
Que todas las noches vengo y me
acuesto en su cama.
Y lo encuentro.
En el mar.
En las olas que retroceden.
Que revientan en mis tímpanos.
Que me hunden en la fiebre de
sus ojos de vidrio y los míos frente
a los suyos.
Aquí estoy yo y ahí tú.
Y tu camino.
Y tu playa.
Nada más.

Mujer: Afuera hay un hombre esperándome.

Hermana: Lo conocí en la playa.
Vamos a dar un paseo.

Mujer: A correr por la playa.
Hermana: ¿Quieres una bebida?

Hermano: ¿Helada o natural?

Hermana: Bebida de fantasía. Nada
mejor que una bebida de fantasía. ■

Perséfone

Andrea García

Personajes:
Hugo: 22 años.
Claudia: 23 años



La acción ocurre dentro de un ascensor. Seis y media de la tarde.

I.
[Ella está sentada riéndose, tratando de llamar la atención de él. Él parado al lado].

Claudia: Hugo vamos, tengo hambre.

Hugo: Estoy trabajando Claudia, por favor.

Claudia: *[Vuelve a sentarse y después de una pausa].*

Hugo en serio, tengo mucha hambre.

Hugo: ¿Qué almorzaste hoy?

Claudia: Un chocolate.

Hugo: ¿Cómo, almorzaste el chocolate? De postre supongo.

Claudia: No Hugo, me comí el chocolate de almuerzo.

Hugo: ¿Sólo el chocolate?

Claudia: No, me tomé un café también.

Hugo: Uy, un café. ¿Y cómo era el chocolate? ¿De qué porte?

Claudia: De esos como de cien pesos, chico.

Hugo: ¿Con o sin almendras?

Claudia: Eh, no sé, sin.

Hugo: Pero cómo no sabes, y el café, ¿era grande o chico?

Claudia: Chico.

Hugo: ¿Con o sin leche?

Claudia: Con.

Hugo: ¿Descremada o entera?

Claudia: No sé, le puse leche en polvo.

Hugo: Esa es semi-descremada. Y azúcar, ¿cuántas cucharadas?

Claudia: Dos.

Hugo: ¿Llenas o rasas?

Claudia: Rasas.

Hugo: ¿Y ahora debes tener mucha hambre?

Claudia: Sí, bastante. ¿Qué te pasa?

Hugo: ¿Del uno al diez cuánta hambre tienes?

Claudia: Nueve.

Hugo: Sí, pero nueve cuánto.

Claudia: Ahora tengo 9,1.

Hugo: ¿Y cuánto rato más vas a resistir sin comer?

Claudia: No mucho, porque ahora tengo 9,2, ahora 9,3, 9,4, 9,5, 9,6.

Hugo: Ya para Claudia, no seas pendeja.

Claudia: Es que tengo mucha hambre, ya vámonos, ¿qué hora es?

Hugo: Un cuarto para las siete.

Claudia: ¿Ves?, llevamos quince minutos de más, tú sales a las seis treinta y hace rato que no se ha subido nadie al ascensor. ¿Qué estamos esperando?

Hugo: No, es que mi jefe me pidió un favor, tenemos que esperar un poco más.

Claudia: Hugo, te están explotando.

Hugo: Quédate tranquila, son sólo quince minutos más.

Claudia: Bueno, y después vamos a comer algo.

Hugo: No, después te tengo preparada una sorpresa.

Claudia: Ay, ¿qué sorpresa?, a ver, dame pistas.

Hugo: No, no puedo, solo espera, quédate sentada, sino no te voy a dar la sorpresa.

Claudia: Hugo, ya no me aguanto, ¿la sorpresa tiene que ver con este lugar?

Hugo: Sí.

Claudia: ¿Y tiene que ver con cuerpos?

Hugo: *[Con la mano hace el gesto de dos].*

Claudia: ¿Entonces tiene que ver con sudor?

Hugo: Sí, bastante.

Claudia: ¿Tiene que ver con un sueño tuyo?

Hugo: Más que un sueño es un anhelo.

Claudia: Ay, Hugo entonces dame un adelanto.
(Ella se sienta arriba de él y comienzan a besarse).

Claudia: ¿Te gusta mi olor?

Hugo: Sí, Claudia.

(El la toca).

Claudia: Sin tocar, Hugo.

(Cada vez más intenso y brusco).

Claudia: ¿Te gusta mi olor, Hugo?

Hugo: Sí.

Claudia: ¿Hugo, te gusta mi olor?

Hugo: Sí.

Claudia: No me toques, Hugo. ¿Te gusta mi olor? ¿Hugo,
te gusta mi olor? No me toques.

Claudia: Cállate, cállate.

(Él se la saca de encima empujándola).

Claudia: ¿Qué te pasa?

(Silencio).

Claudia: ¿Hugo, qué te pasa?

Hugo: Vamos a estar tú y yo aquí dentro un tiempo.

Claudia: ¿Pero para qué?

Hugo: Quiero que te pongas en mi lugar, quiero que sientas lo que es estar encerrado en estas cuatro paredes.

Claudia: ¿De qué estás hablando?

Hugo: Vamos a estar tú y yo aquí dentro un tiempo. Quiero que por fin me conozcas.

Claudia: Qué fome tu broma, vámonos, te dije que tengo hambre.

Hugo: No mi amor, no es una broma. Y no te preocupes porque pensé en todo y traje comida.

Claudia: Hugo, en serio, aprieta el botón, estoy aburrida.

Hugo: Parece que todavía no entiendes nada.

Claudia: Abre ahora.

Hugo: No, Claudia, no me sigas pidiendo que te deje salir. No, Claudia, no vas a salir. ¿Entendiste?

(Claudia aprieta el botón ella misma fuertemente, pero la reja no se abre).

Hugo: La bloqueé, no la puedes abrir, no tienes la fuerza suficiente.

Claudia: Hugo, si no abres la reja ahora voy a gritar.

Hugo: Hazlo, no sacas nada.

Claudia: José me va a escuchar. *(Grita).* José, José, aquí, en el ascensor.

Hugo: No, se fue a las siete. No hay nadie en el edificio, solo tú y yo.

Claudia: Ayúdenme, por favor, ayúdenme. *(Silencio).*

Hugo: Vamos mi amor, yo sé que eres capaz de lograrlo.

Claudia: Suéltame. ¿Qué pretendes, hasta qué hora va-

mos a estar aquí?

Hugo: No sé, no te lo puedo decir, olvídate del tiempo. Sólo hay un problema, nos va a faltar la luz, se corta luego.

Claudia: Tengo hambre, quiero salir de aquí por favor, me estás dando miedo.

Hugo: Traje pomelos y pan con palta. Toma uno.

Claudia: No quiero.

Hugo: Pero dijiste que tenías hambre, cómetelo, está rico, vamos, Pruébalo.

Claudia: *(Ella lo recibe y se lo tira).* No me gustan, quiero un pan.

Hugo: No, el pan es para más tarde, para cuando tengas más hambre.

Claudia: Lo quiero ahora, después la palta se va a poner negra y me da asco.

Hugo: *(Saca del bolso un pan y se lo entrega).* Toma.

(Claudia come un pedazo y lo bota por la boca).

Hugo: Tú lo elegiste así que ahora te lo comes. *(Le da él mismo el pan).*

No sabes cómo ansiaba este momento. Por fin todo será distinto, imagina tú y yo compenetrados, la experiencia más íntima. Siempre pienso que si nos quedáramos aquí para siempre uno de los dos moriría primero de sed y el otro tendría la posibilidad de vivir, sólo si es capaz de tomar la difícil decisión de comerse al otro...

Claudia: ¿De qué estás hablando? Estás loco... Escucha, ese ruido, son voces. *(Grita).* Ayúdenme, estoy encerrada.

Hugo: *(Le tapa la boca).* No, no escucho nada.

Claudia: Pero escucha bien. No, no son voces, es la lluvia, nunca pensé que se escuchara desde aquí.

Hugo: Estás loca, Claudia, no se oye nada. Desde aquí no se oye la lluvia. *(Recoge las migas de pan del suelo).* Quizás tienes algo que decirme y tienes miedo, por eso tu subconsciente crea un ruido para que así tu consciente pueda cambiar de tema.

Claudia: Se acabó. Abre la reja.

Hugo: Por la mierda, hasta cuándo, entiende, no te voy a dejar salir. *(Silencio).* Estás tan nerviosa, cálmate. No te va a pasar nada, esto no lo hago sólo por mí, es por los dos, por nuestra relación. *(Se corta la luz).* Se cortó, te lo dije.

Claudia: No me gusta la oscuridad, quiero salir, Hugo, por favor, te lo ruego. ¿Por qué me estás obligando a hacer esto? Abre la reja.

Hugo: Por la cresta, eres incapaz de comprender algo tan esencial.

(Silencio).

Claudia: Hugo, por favor déjame salir. Hugo, abre la reja, déjame salir. No me puedo aguantar. Ya sé, hagamos algo, yo salgo, voy al baño, tomo agua, y vuelvo, ¿buena?

Hugo: (Hugo se ríe y le ofrece un pomelo). Cómelo. Vas a tener que trabajar tu voluntad, mi amor. Ay, cómo me gustaría poder pasar mucho tiempo los dos aquí solos, limpios, sin nadie que nos interfiriera. Si no fuera porque somos tan humanos, tan débiles, ni siquiera eres capaz de controlar tu cuerpo. (Pasa el tiempo, ella trata de salir y él la retiene. Le pega y la deja botada en el suelo, ella cierra los ojos).

Despierta, vamos, muévete. ¿Claudia, Claudia? (Se sienta junto a ella y comienza a acariciarla).

Ocho veces esperé que cuando entraras me miraras a los ojos. A la novena no aguanté más aunque siempre sabía que eras tú antes de que te subieras a la máquina, tu olor lo sentía desde metros. Eso es algo que nunca te he contado, desde niño el sentido del olfato se me ha ido desarrollando, sé perfectamente quién se sube al ascensor sin necesidad de mirarlo y también sé cuando se ha bajado.

¿Te acuerdas de ese día, verdad?, el noveno, era mi única oportunidad, te subiste sola. Por fin los dos solos y en mi territorio, era ese momento o nunca. No me mires con esa cara, no te hagas la tonta, te diste cuenta que no fue un accidente, ni un desperfecto técnico...

Al principio no me miraste a los ojos, después traté de inspirarme lástima, creías que haciéndote la inocente estabas salvada. No, sabías que aquí abajo mando yo. Y me parece incluso que cuando te dejé ir no querías hacerlo. ¿No es verdad? (Claudia se come un pomelo).

Es más, creo que esas ocho veces no me miraste a los ojos por miedo a mostrar lo que sentías por mí, no te hagas la tonta, siempre te atraje, por algo volviste, cuando estábamos encerrados anhelabas que me tirara encima tuyo, ni siquiera hubiera tenido que usar la fuerza, te habrías sometido igual.

Pero ya es tarde, Claudia, ya probaste la comida de los muertos, ahora es imposible que salgas siendo la misma, si es que sales.

Reconoce que te gusta, reconoce que no le tienes miedo a la oscuridad, vamos, así todo será más fácil,

para qué nos engañamos. Tú y yo como dos ratitas persiguiéndonos la cola. Siempre de a dos, yo solo no es suficiente, no sería lo mismo y el destino sabía que esa otra iba a ser tú desde que te subiste la primera vez aquí. Es como si alguien me hubiera susurrado al oído el momento exacto en que debía apretar el botón. Ese noveno día en que nuestras vidas cambiaron y tomaron el rumbo que tenían que tomar.

¿Qué quieres hacer? ¿Quieres que juguemos a algo? Ya sé, hay que pensar en alguien y el otro adivina preguntando pero solo se le puede responder sí o no. Vamos, piensa en alguien.

Claudia: No quiero jugar.

Hugo: Claudia, coopera. (Silencio). Vamos, no me decepciones, bueno, yo primero, pregúntame.

Claudia: ¿Mujer?

Hugo: Sí.

Claudia: ¿Vieja?

Hugo: No sé, perdón, no.

Claudia: ¿Pelo corto?

Hugo: Sí, Claudia, bien.

Claudia: ¿Pariente cercano?

Hugo: ¡Sí!

Claudia: No sé quién es.

Hugo: Claudia, sigamos, si sabes dime el nombre.

Claudia: No estoy segura, pero te voy a preguntar igual.

Desde que tienes uso de razón recuerda que diariamente cada vez que te daban tus pataletas te metía en la ducha fría, y que también al principio te encerraba cuando salía. ¿Sí o no?, responde.

Hugo: Cállate, Claudia.

Claudia: Ah, y también te obligaba en las noches frías a tocarla.

Hugo: Para, cállate, sht, cállate.

Claudia: Pero solo puedes responder sí o no. No estás respetando las reglas del juego. Qué más te puedo preguntar porque todavía no estoy segura quién es esa persona.

II.

¿Tres por dos?

(Aquí se produce una especie de juego donde Claudia comienza a representar a la madre).

Madre(Claudia): ¿Tres por dos?

Hugo: Cinco.

Madre: ¿Tres por dos?

Hugo: (Piensa un par de segundos). Cuatro.

Madre: Seis, imbécil; hasta que no te dignes a ir a clases no vas a aprender nada.

Hugo: No me gusta. Ella no entendía que me da miedo salir solo.

Madre: Cómo no te va a gustar. Acaso prefieres quedarte encerrado en estas cuatro paredes. ¿Quieres terminar como yo?

Hugo: Cuando nos preguntaban en la escuela qué queríamos ser cuando grandes, yo siempre respondía ascensorista. La mayoría de mis compañeros no sabía qué significaba.

Madre: Vivir el día como si fuera noche, con un oxígeno apestado y reducido, sintiendo un vahío cada vez que la máquina baja... (Hugo se mueve sentado). ¿Qué te pasa? ¿Por qué te mueves así, quieres ir al baño?

Hugo: No, mamá, estoy bien, pero tengo un poco de sed, ¿le queda algo para tomar?

Madre: No se revisa en el bolso.

(Hugo revisa).

Madre: Toma poco, si no, te vas a hacer pipi, ya te dije la última vez que no te iba a volver a cambiar, si te haces te vas a tener que quedar mojado hasta mañana y la gente se va a alejar de ti por el olor a chingue.

Hugo: Prefiero sentir el líquido por mis piernas que salir del ascensor. (Silencio).

Siempre creí que cuando se muriera iba a trabajar por ella. Siempre pienso eso. ¿Cuánto faltará para que usted se muera?

Madre: Mucho, hijo, una eternidad, especialmente estando aquí dentro. Ya, te vas a mear, vamos al baño.

Hugo: No puedo moverme.

Madre: Muévete, Hugo, vamos, si me mojas todo, José va a tener que traer el aserrín para secar y me van a retar los de arriba. Vamos, muévete. (Le trata de levantar y el niño se resiste). Vamos mi amorcito, si me hace caso lo dejo faltar a la escuela. (El niño no se mueve). Muévete, mula ¿o acaso quieres que te golpee? Ya no me sirve dejarte encerrado, te transformaste en un gusano húmedo con pavor a la luz. Eres un monstruito amante de este infierno, revolcándote en tu orina. (Hugo comienza a mojar sus pantalones y a llorar caíladamente).

Sabía, te measte pendejo sucio. ¿Qué voy a hacer contigo ahora? A veces me dan ganas de tirarte por

el hoyo del ascensor. (Hugo llora desconsoladamente).

Ya, ya perdón. (Le trata de tapar la boca). ¿Qué pasa mi gusanito?, no importa, después limpiamos, venga. (Lo sienta en sus rodillas). Cariñitos, eso, ya pasó, no más, juguemos a los números, a ver, eso, sin llorar. ¿Cuánto es tres por dos? Vamos, ya lo sabes, si adivinas te hago cariñitos y mañana te vuelves a quedar todo el día conmigo, los dos solos aquí, encerrados.

Hugo: Cinco, dos por tres es cinco.

Madre: Bien, mi gusanito, así me gusta. Me gusta que respetes las reglas de multiplicar.

Hugo: Cállate.

III.

Hugo: Cállate, se acabó el juego, no quiero seguir, me aburrí. Juguemos a otra cosa, por favor.

Claudia: Deja de hacerme esto, aunque aquí el tiempo se detiene y una hora es igual a la otra, afuera no es así. Afuera me necesitan, me van a buscar y todos saben dónde estoy, te van a castigar por esto asqueroso que me estás haciendo. ¿Te suena la palabra castigo? ¿Qué pasaría si tu madre te viera haciendo esto?

Lo haces por ella, ¿no es cierto? Te estaría lamiendo. Eso quieres, ¿verdad? Que me arrodille y sea tu mascota, así como tú lo fuiste de ella. No, no me toques, no me gusta que me toques. Te vas a arrepentir, en el fondo no eres más que una rata enjaulada desde el momento en que naciste. No me vas a convertir en eso a mí. Yo quiero vivir afuera, arriba, no soporto este encierro, no te soporto.

¿Cuánto llevo aquí, ocho, nueve horas, no es suficiente? ¿A qué le tienes miedo afuera? Respóndeme. No me toques, no me gusta que me toques. Cada minuto que pasa odio más tu respiración, y ese olor que antes me movía ahora me ahoga. ¿Cómo no me di cuenta de lo enfermo que estás? Miento, siempre supe que había algo escondido. Desde que me miraste esa vez vi algo podrido.

¿Por qué volví? ¿Por qué me obligaste a volver? ¿Quieres seguir jugando eternamente? Piensa en otra persona a ver si adivino tan rápido. ¿Pelo corto? ¿Vieja? Contesta, vamos...

Hugo: (Le abre la reja del ascensor). Ándate, ándate. ■

La tapada: la performance chilena del mirar sin dejarse mirar¹

María de la Luz Hurtado

Socióloga, PUC y Doctora (c) en Literatura, U. de Ch.
Profesora Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

*Las performances marcan identidades, doblan el tiempo,
remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias.*

*Lo performativo ocurre en lugares y situaciones
no marcadas tradicionalmente como "artes performativas"
desde vestirse, disfrazarse y el travestismo
a ciertos tipos de escritura y habla.*

Schechner, 2001, Performance studies...

La mirada a lo social como performance

Habiendo por muchos años centrado mi trabajo de investigación en la relación teatro/sociedad, he querido en esta oportunidad alterar las coordenadas y dirigir mi mirada hacia la sociedad como lugar donde los sujetos sociales realizan teatralidades a partir del acto de poner su propio cuerpo y palabra en escena, espectacularizando su presencia en público. En esta perspectiva, me ocupa la palabra como portadora del logos y la imagen como configuradora de visualidades corporales, la que también articula propuestas de significado al actualizarse a sí misma frente a otros en tanto género, clase, etnia, etc., ejercitando con ello una *política del cuerpo*. El ojo, enton-

ces, como órgano necesario del conocimiento de lo otro, de la identidad y de la diferencia, traslapado con o en ausencia de lo verbal.

Mi propuesta es que las múltiples fuerzas que convergen a los espacios sociales y cívico-públicos lo hacen en agenciamientos de diferentes deseos de poder (ser), y para ello se suelen sustentar en peculiares espectacularizaciones de sí mismos que dan curso a, y colaboran a conformar, subjetividades, identidades y proyectos sociales dinámicos. Esta aproximación me llevó a utilizar la teoría de la performance como base de mi tesis de doctorado, desde la cual interrogo diferentes modos de uso del cuerpo en vestimentas, en rituales y en espectáculos en el Chile finisecular decimonónico. Aprovecho para ello el auge en el último tiempo de los es-

tudios del cuerpo con base en la antropología y extendidos a los estudios culturales, los que impactan fuertemente a las disciplinas que fijan su atención en los comportamientos en público.

En el corazón de estas reformulaciones disciplinarias está la pregunta acerca de la *semiosis* del cuerpo humano y su vínculo con la representación o lo simbólico, pregunta vinculada a los recientes cuestionamientos postestructuralistas al cartesianismo epistemológico y a su privilegio de lo conceptual y del lenguaje simbólico; al establecer que toda inscripción en cualquier soporte (incluido el cuerpo humano) funciona como escritura en tanto convocatoria y desplazamiento del significado, se inicia el juego de los significados desplazados. En una li-

1. Este artículo es un fragmento de mi tesis para optar al grado de Doctor en Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, realizada bajo la dirección del profesor Grinor Rojo, titulada *Performances de la sociedad civil en tensión con la modernidad. Chile 1870-1918*, 1000 pp., 2004.

nea similar, el psicoanálisis lacaniano propone que el barramiento de la línea significado/significante desplaza, desvía, *difiere* al significado. Barramiento que provendría del modo en que lo simbólico se constituye en el proceso de individuación del sujeto carenciado y deseante, el que establecería flujos permanentes entre el imaginario –representación del cuerpo del otro como diferente/idéntico al propio cuerpo– y el lenguaje simbólico, siempre diferido del Otro o de la unidad primaria. Para el analista o investigador, y para el sujeto que indaga en su propia constitución barrada y diferida, el acto o proceso de significancia será el camino para avanzar en el desentrañamiento de la carencia y de sus sustitutos simbólicos.

La estrategia en los estudios de la performance es ponerse desde el punto de vista de la recepción: el investigador llega a una escena que entiende como en diálogo, en intercambio intersubjetivo, en producción contingente de sentidos, siendo él un polo activo de esta generación de discursos interpretativos. Allí, los sujetos, con toda la complejidad social, lingüística y psicoanalítica implicada en ese concepto, es decir, con sus cuerpos, sus mentes, sus psiquis y sus circunstancias, interactúan productivamente con otros que se encuentran en la misma condición. Barthes,

al declarar la muerte del autor, junto a Jausss al proponer la dinámica generadora y activa del receptor, son algunos de los que están tras esta posición de la recepción productiva.

Un concepto central en los estudios del cuerpo es el de *in-corporación*, el que a su vez se vincula a una particular ontología. Por ejemplo, Mary Douglas² plantea una cuestión básica en relación al problema de la semiosis del cuerpo, atendiendo a que las personas tienen un cuerpo y a la vez son un cuerpo. Cuando se piensa al sujeto como *teniendo* un cuerpo, el implícito es que hay un ser anterior u ontológicamente situado en otra parte que excede a ese cuerpo. Quienes postulan que el ser humano es un cuerpo remiten todos los procesos de subjetivación y constitución del yo a lo corporal, y por tanto a lo contingente, sin que exista una esencia anterior o subyacente desligada de lo corpóreo.

Esta alternativa enfatiza el concepto de la *in-corporación*: el cuerpo tiene su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática, cuerpo a cuerpo dentro de la comunidad, lo que no es reductible ni pasa necesariamente por lo simbólico y lo inscrito (escritura). A partir de ideas fenomenológicas y terapéuticas, esta tendencia propone que el cuerpo se constituye a sí mismo como *body*

subject. Blacking³ insiste en que la mente no puede ser separada del cuerpo: la condición básica de la sociedad es un estado de *fellow-feeling* en el cual las formas de interacción no verbales son fundamentales. En términos de Lock (1993), el cuerpo no es un lazo entre naturaleza y cultura sino que media toda la reflexión y acción sobre el mundo, en tanto Csordas⁴ sintetiza lo anterior al decir que *el cuerpo es sujeto de cultura*⁵.

El inspirador de los actuales estudios del cuerpo y de la performance es Merleau-Ponty, a partir de su estudio *Fenomenología de la percepción*⁶. Para él,

la percepción y la cognición no son una conquista sólo de la mente sino de toda la persona-cuerpo en un proceso histórico: implica la localización de las personas en el mundo, cuyo sentido es mediado por su desenvolvimiento en las relaciones sociales.

Bourdieu⁷ en base al concepto de *habitus*, que toma de Mauss, como repetición de prácticas corporales inconscientes y mundanas, delinea un tercer orden de conocimiento, el que pasa del análisis del hecho social como *operatum* a su análisis como *modus operandum* (en proceso de realización).

¿Cuál es el valor heurístico de estos enfoques de epistemología *bastardo* o de tensión no dual entre teo-

2. Mary Douglas, 1973, *Natural symbols*. Nueva York: Vintage.

3. Blacking, J., 1977, *The anthropology of the body*. Londres: ASA MonoGraph 15, Academic Press.

4. Csordas, T., 1990, *Embodiment as a paradigm for anthropology*. Berkeley: University of California Press.

5. Al respecto, es bueno mantener en mente el alerta que realiza José Gil (1995, "Corpo", en *Soma/psique-Corpo*. Enciclopedia Einaudi, vol. 32, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda) respecto a un regreso a la fenomenología *tout court*, en la cual el cuerpo tornase un significante despótico capaz de resolver todos los problemas, desde la decadencia de la cultura occidental hasta los mínimos conflictos internos del individuo.

6. M. Merleau-Ponty, 1962, *Phenomenology of perception*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

7. Pierre Bourdieu, 1977, *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

rias cognitivas y fenomenológicas, estructuralistas y pragmáticas, que reintroducen lo *in-corporado* e *in-formado* al terreno del conocimiento humano y al de la práctica social? ¿Qué tipo de fenómenos serían los más sugestivos o ricos para recuperar en esta noción de la compleja integralidad de lo humano?

De cara a la problemática de la modernidad y al concepto de individuo y sujeto social, Terence Turner define al sujeto como *una conciencia in-corporada con propósito, voluntad y capacidad de agenciamiento o acción*. Acentúa el carácter relacional, contextual y de proceso de la identidad personal: *no es un ego cartesiano desincorporado e íntegro*. La proyección política de este concepto estaría en que

*para los nuevos movimientos políticos de resistencia personal, social, cultural y ambiental, "el cuerpo" consiste en procesos de actividad autoproducida, al mismo tiempo subjetiva y objetiva, significativa y material, personal y social, un agente que produce discursos tanto como los recibe*⁸.

Lo anterior, enhebrado al estudio de la cultura de consumo, ha evidenciado que el "yo" (Self) moderno es representacional.

Anthony Giddens⁹ subraya que el cuerpo es un sistema-acción, un modo de praxis, y que su inmersión en las interacciones cotidianas es esencial para la narrativa de la

autoidentidad. En ella, presta atención a las apariencias, posturas, sensualidad y regímenes del cuerpo. En una relación entre agencia y estructura, asocia el *self* a la idea de que el cuerpo es moldeado en la sociedad moderna de modo de expresar las narrativas auto-reflexivas. Los conceptos de *política de vida* las entiende como política de cuerpo, terreno privilegiado de las disputas en torno de las nuevas identidades personales, de la preservación de las identidades históricas, de asunción de híbridos culturales o de recontextualizaciones locales de tendencias globales (en el tiempo de mi estudio, de tendencias colonialistas).

Las convergencias experimentadas por la antropología, la lingüística postestructuralista, el psicoanálisis, los estudios dramáticos y teatrales, los estudios literarios, el de las artes visuales, feministas, etc., unido a las transformaciones dentro de las prácticas artísticas propiamente tales, llevó a considerar limitado permanecer dentro de solo una de estas perspectivas cuando se intentaba abarcar en un mismo arco el fenómeno de lo que se llegó a denominar *performance*. Como sustrato están por cierto Goffman y Merleau-Ponty en los 60 y 70, pero, incorporando las vetas centrales de los estudios culturales, sus principales articuladores han sido Victor Turner y Richard Schechner, como también, Diana Taylor; los dos últimos, académicos

norteamericanos a los que tomare aquí como referencia¹⁰.

Esta interdisciplina se enfrenta al desafío de una gran amplitud, ya que al proponer que toda forma cultural es también una representación, desde la vida cotidiana a la más formalizada obra dramática representada, se podría diluir fácilmente su objeto de estudio. Esto ya se advierte en propuestas pioneras como la de Dauvignaud, quien postula que

*nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática... (..) Representar consiste en crear el ser, en acumular la substancia colectiva*¹¹,

para no ir más lejos a la concepción medieval de la vida como teatro (el calderoniano *gran teatro del mundo*) o a la renacentista de Shakespeare, quien en *Hamlet* y en *Otello* plantea que el parecer y el aparecer son incapaces de revelar al ser.

Schechner propone resolver el desafío de dicha amplitud a través de la preformativo, que:

ocurre en lugares y situaciones no marcados tradicionalmente como "artes preformativas", desde vestirse, disfrazarse y el travestismo a ciertos tipos de escritura y habla. (...) Las performances marcan

8. Terence Turner, 1994, "Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary social theory", en (org.) Csordas, T. *Embodiment and experience. The existential ground of self and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

9. Anthony Giddens, 1994, *Modernidad e identidad personal*, Oeiras: Celta.

10. Richard Schechner, 2002, *Performance studies. An introduction*, London: Routledge, y Diana Taylor, 2002, *Hacia una definición de performance*, La Habana: Conjunto N°126, Casa de las Américas, pp. 27-31.

11. Jean Dauvignaud, 1970, *Espectáculo y sociedad*, Caracas: Ed. Tiempo Nuevo, pp. 16 y 17.

identidades, *doblan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias*¹².

Schechner sostiene que la mayoría de las personas viven en una tensión entre la aceptación y la rebelión (o como diría Deleuze, entre flujos de deseo expandidos por líneas duras, flexibles o en fuga), por lo que los estudios de la performance pueden abocarse a procesos a gran escala, como las revoluciones, la política, el activismo social, a otros inscritos en la cotidianidad, como los modos de comportarse en un parque o en un lugar público.

¿Qué es, entonces, realizar una performance?

Continúa Schechner:

En las artes, "to perform" es poner en escena un espectáculo, una obra de teatro, una danza, un concierto. En la vida diaria, "to perform" es llamar la atención, irse al extremo, subrayar una acción para aquellos que están mirando.

En mi concepto, en la base de la performance está el cruce de miradas, la conciencia de ser mirada y la de convocar y seducir para conquistar esa mirada. Dice Schechner que en el siglo XXI como nunca antes la gente vive mediante la performance;

le conlleva que otra época tanto o más performativa que la actual fue justamente el fin del siglo XIX.

Metodológicamente, no se trata de establecer a priori que un flujo de comportamientos es una performance sino que *la mirada constituye al objeto como una epistemología: se mira el flujo de acciones representacionales como performance*. El predicamento es que su dimensión performativa no está en la materialidad de la ejecución sino en la interactividad implicada en el hacer, comportarse y mostrar:

*Uno le pregunta a la performance cuestiones en cuanto sucesos: ¿Cómo se despliega un suceso en el espacio y se enmarca en el tiempo? ¿Qué vestimentas o ropas y objetos especiales se ponen en uso? ¿Qué roles son jugados y cómo son estos diferentes, si lo son, de quienes son usualmente sus performers? ¿Cómo son las eventos controlados, distribuidos, recibidos y evaluados?*¹³.

La performance se ubica así en el terreno de la pragmática y en su concepción de flujos inmanentes prefiere escapar a lo trascendentalista. Tomando a Foucault, *el discurso no puede ser referido a la presencia distante del origen sino tratado como y*

*cuándo ocurre*¹⁴.

Subyace al término *performance* el situar al objeto, desde la mirada, en un punto de vivacidad: al decir de Taylor, *de manera opuesta a las "narrativas", los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atractivo. De modo diferente al "tropo", que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción*¹⁵.

Lo que no obsta a que un estímulo a los estudios performativos sea la filosofía del lenguaje (Austin) y que una corriente de los estudios de las narrativas y de los discursos en base a textos escritos -la de los actos de habla- tenga continuidad con el sustrato epistemológico de los estudios performativos. Al historificar la situación del intercambio lingüístico entre emisor y receptor, y al concebir a cada uno de ellos como sujetos incorporados en tensión recíproca, desbarata la idea de un acuerdo, una cooperación, una sinceridad o transparencia entre ellos¹⁶. Como sintetiza Felman, *habría una relación*

12. Schechner, op. cit., pp. 23 y 19.

13. Ibid., p. 42.

14. Michel Foucault, 1977, *The archeology of knowledge*, London: Tavistock, p. 25.

15. Taylor, op. cit., p. 30.

16. Ejemplos de esta perspectiva los encontramos en planteamientos como los siguientes, de Marie Louise Pratt en relación a los actos de habla, y de Barthes en relación al enunciado:

“Cuestionar las normas de la sinceridad y la cooperación (del pacto del acto-de-habla entre el lector y el autor) tiene claras repercusiones para el análisis de la literatura. En el presente, la mirada es una de cooperación racional hacia objetivos compartidos. Uno debe ser capaz de hablar sobre relaciones lector/texto/autor que son coercitivas, subversivas, conflictivas, de sometimiento a la vez que cooperativas, y sobre relaciones que son algunas o todas estas simultáneamente o en diferentes puntos en un texto. Tales desarrollos enriquecerían considerablemente el cómo se da cuenta de los actos-de-habla (speech-act) de textos de vanguardia y de 'lecturas de resistencia' ('resisting reading', Fetterley 1978) del tipo de los discutidos por mucho(a)s crítico(a)s feministas. (...) Lo que se necesita en una teoría de representación lingüística que considere que el discurso representativo está siempre comprometido tanto en hacer calzar

indisociable de lo físico y de lo lingüístico, del cuerpo en el lenguaje y del acto en el discurso, relación que estaría a la base de la relación cardinal de la teoría psicoanalítica con ciertos tipos de textos, especialmente con los dramáticos con sustrato mítico¹⁷.

Hipótesis en juego

La pregunta que hago en mi tesis en relación a las prácticas sociales, representaciones y agenciamientos en el Chile del siglo XIX es cómo se expresaron en ese entonces las narrativas de la autoidentidad incorporadamente, y cómo se jugaron en ellas la relación tradición-innovación, localismo-colonialismo cruzado con los modos de representación visual de las diferencias de clase, de género, de raza, de sensibilidad cultural, etc.: ¿Cómo es que se representó a los otros y a sí mismos en cuanto diferencias corporizadas? ¿Cómo se establece lo que es digno de ser visto y los modos de ver en los términos anteriores?

Planteo al respecto, entre otras, las siguientes hipótesis generales:

Lo performativo en el Chile de 1870-1918 conforma un sistema caleidoscópico cuya organización, expresión y transformaciones a través de estas cinco

décadas actualiza las tensiones y distensiones de las diversas actores sociales operantes en la vida sociocultural del país, enfrentadas a la necesidad de constituir su cualidad diferencial de sujetos modernos.

Hay diversidades en pugna dentro de cada circuito y estamento social y entre ellos no hay consenso. Por tanto, el espacio performativo es un lugar de lucha por hegemonizar la propia postura en relación a los diversos proyectos operantes y emergentes a nivel nacional e internacional.

Aun cuando es posible identificar distintos circuitos sociales, culturales, de género, nacionales, hay interconexiones fluidas entre ellos; al pasar de uno a otro tipo de agenciamiento, las composiciones y recomposiciones adquieren un sello particular, sin dejar de tener la huella de su inspiración modeladora:

El sistema performativo operante en Chile entre 1870-1918 es uno complejo y contradictoriamente interconectado en sus diferentes circuitos de producción-circulación-recepción. La escena social es copada por un continuum entre la autoexpresión de una sociabilidad segmentada y heterogénea, capturada por la

necesidad de representar y re-presentarse con su propio cuerpo en escena, ritualizando y modelizándose con sus posturas y sus imposturas, y la participación en un sistema internacionalizado inserto en una dialéctica neocolonial, en relación a los cuales y desde los cuales se irá constituyendo una escena urbana ¿nacional? ¿moderna? ¿recuperadora? ¿contestataria?

Las anteriores dilucidaciones están ligadas a una pregunta política central, que tiene que ver con las diversidades posibles de manifestación de identidades en el espacio cívico-público, en último término, con la capacidad de tolerancia de un sistema, con su vocación auténticamente democrática en tanto diversidad de los cuerpos y voces acogidos y promovidos en público, y con las represiones, censuras, discriminaciones, negaciones que en ese lugar se ejercitan por el poder de las performances inscritas e incorporadas culturalmente. Para ello, tomo como orientación la hipótesis de Young:

"Una concepción emancipatoria de la vida pública puede mejor asegurar la inclusión de todas las personas y grupos no reclamando una universalidad unificada sino explícitamente promovien-

las palabras al mundo y el mundo a las palabras; que el lenguaje y las instituciones del lenguaje en parte constituyen o construyen el mundo para la gente en las comunidades de habla, más que solamente lo identifican o aluden. Los discursos representacionales, ficcionales o no ficcionales, deben ser tratados simultáneamente como realizaciones creadoras-de-mundo, descriptivas de mundo y cambiadoras de mundo. (Pratt, 1986. *Ideology and speech-act theory* - *Poetics today*, vol. 7:1, p.70-71)

"El saber es un enunciado; en la escritura, es una enunciación. El enunciado, objeto ordinario de la lingüística, está dado como el producto de una ausencia del enunciante. La enunciación, ella, al exponer el lugar y la energía del sujeto, ve su falta (que no es su ausencia), en relación a la real misma del lenguaje; ella reencuentra que el lenguaje es un inmenso halo de implicancias, de efectos, de retenciones, de caminos, de vueltas o regresos, de reledas; (...) las palabras no son más concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, son lanzadas como proyecciones, como explosiones, vibraciones, maquinarias de saberes: la escritura hace del saber una fiesta" Roland Barthes, 1978. *Leçon*. Seuil, París, p. 20. Citado por Feiman, p. 141)

17. Sitoshana Feiman, 1980, *Le scandale du corps parlant*, Paris: Éditions du Seuil, p. 130.

do la heterogeneidad en público¹⁸.

En la medida que diagnostico que no existe tal concepción emancipatoria de la vida pública en el Chile del novecientos, y que de hecho imperan flujos de poder restrictivos que llevan al ocultamiento de los sentimientos en público y de los cuerpos mismos, en especial de los femeninos, y que más allá de ello, y como forma connatural a la cultura humana y a sus formas de simbolización, operan barramientos que difieren al significado en relación al significante, establezco que

- *Habró censuras, silenciamientos, represiones y modelamientos provenientes de las distintas esferas de poder incardinadas en los cuerpos y en las instituciones, las que serán sorteadas por estos juegos performativos mediante el mecanismo de la doble voz (Showalter¹⁹) y del doble cuerpo ("el teatro y su doble", Artaud²⁰), por lo que no habrá una transparencia mimética en los cuerpos de la representación sino, a menudo, encubrimientos cifrados.*

En cuanto a las hipótesis específicas al Chile decimonónico y del fin de siglo del XIX al XX, y ya referida a las peculiares formas performativas realizadas en Chile, rescato aquí una relativa al tema que trataré a continuación:

Una principal performance del Chile que entra a la modernidad es la fiesta suntuosa, sobresaliendo entre ellas la mascarada y el baile de fantasía, es decir, el vestuario fastuoso y el uso del disfraz como una manifestación de la corporización del deseo de ser otra, representando el "yo" sublimado o reprimido. Subsistiendo aún ciertas fiestas colectivas de co-participación en el espacio público, manteniendo estas un trasfondo sacrificial, se tiende en estas fiestas a la segmentación social y a redefinir la relación público-privado a favor de los sectores dominantes.

De entre las muchas performances de las que realizo la semiología en mi tesis, como son las de la política del cuerpo a través del vestuario, escudriñando para ello fenómenos como la renunciación masculina mediante la homogenización versus el dandi, el deber de la belleza femenina versus el uso del manto, y luego en los rituales sociales, el paseo, el corso de flores, la kermesse, los juegos florales de poesía, los bailes de fantasía, los carnavales y fiestas de primavera, etc., he elegido aquí ejemplificar los anteriores a través de una performance especialmente significativa para el teatro: me refiero a la particular institución chilena de la *tapada*.

Tapadas en la platea del teatro

¿Y no hay "tapada" a quien algún plantón demos?

Zorrilla, 1844,

Don Juan Tenorio²¹

En las fiestas públicas celebradas por la revolución francesa, los organizadores recomendaban a las mujeres de todas las clases asistir con túnicas blancas a la romana, de modo de expresar su igualitarismo social y sencillez republicana. En Chile post revolución independentista, aunque la burguesía triunfante cambió sus ropas de tipo español por las francesas, especialmente para las tardes sociales y las fiestas, mantuvo el concepto de la *representación publicitaria* mediante el vestuario, es decir, imponer el poder por presencia en público mediante ropajes ostentosos y preñados de símbolos de poder²². En ello siguió operando el influjo español, ya que la corte española fue la más tardía dentro de Europa en abandonar el boato y ceremonial tradicional en estos aspectos.

Esa cultura permaneció en esta distante ex colonia a juzgar por la persistencia de ciertas normas vigentes después de la Independencia y prolongadas por décadas: *Nadie podía mostrarse en dos o más bailes con el mismo vestido y los mismos adornos*²³. Los sacrificios a tal efecto eran enormes:

18. Iris Marion Young, 1998, "Impartiality and the civic public: some implications of feminist critiques of moral and political theory", p. 424. en *Feminism, the public and the private*, ed. Joan B. Landes, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 421-447.

19. Elaine Showalter, 1988, "Feminist criticism in the wilderness", en *Modern criticism and theory*, ed. David Lodge, London and New York: Longman, pp. 330-353.

20. Antonin Artaud, 1996, *El teatro y su doble*, Barcelona: Gallimard.

21. Juan de Zorrilla, 1971, *Don Juan Tenorio*, en Tiso de Molina, Zorrilla, Don Juan Tenorio, Madrid: Taurus.

22. Para el desarrollo del concepto de *representación publicitaria*, ver Jürgen Habermas, 1999, *Historia y crítica de la opinión pública. Transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili.

23. Guillermo Feljó Cruz, 2001, *Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros*, Santiago: Andrés Bello, p. 242.

Tadea Xaraquemada en la artificialidad del miriñaque colonial vs. Dolores de la Morandé en la naturalidad de la túnica romana republicana



Tadea Xaraquemada de Izquierdo, anónimo. 1808. En Falabella, 1989: *Imagen femenina*, p. 21.



Dolores de la Morandé de Valdivieso, de José Gil de Castro, c. 1820. En Falabella, 1989: *Imagen femenina*, p. 23.

Muchas personas conocidas que se encontraban en una situación precaria y que vivían humildemente, asistían a los bailes lujosamente vestidos y cubiertas de alhajas de gran valor. Las mujeres que no vivían en la abundancia tenían a honor ostentar gran lujo en las fiestas de tertullas y bailes y se imponían de antemano las privaciones más penosas...²⁴

Da cuenta Feliú Cruz de una crónica acerca de una lujosa fiesta burguesa celebrada en Santiago alrededor de 1822, a la cual asistía la *crème* de la nueva clase dirigente. Pudo el cronista observar a dos mujeres de gran dignidad y aún bellas que se encontraban en un salón se-

parado de la fiesta por otro donde se encontraba la orquesta, junto a unas jovencitas de su familia que hacían desesperados esfuerzos por ver la fiesta, saltando por sobre los músicos. Eran miembros de una familia española de gran fortuna cuyos bienes habían sido embargados y cuya actual restringida situación económica las había hecho no dignas de ser invitadas a la fiesta, pero si se les permitió mirarla desde ese marginal lugar de ver *sin ser vistas*²⁵. Aunque probablemente, los de la fiesta sabían que eran observados clandestinamente por ellas, quizás aumentando su placer de poder: de sí poder estar en la fiesta porque se podían comprar el traje francés que no hacía des-

entonar el brillo de la nueva era. Sin embargo, no siempre ser una *tapada* era señal de pobreza y discriminación: las más ricas lo usaban cuando no habían sido invitadas por algún motivo (podía tratarse de una fiesta familiar íntima, por ejemplo, de una gremial, etc.) y querían igual gozar de la *gastronomía del ojo*.

Esta exigencia de elegancia era altísima, sobre todo en caso de asistir al teatro, el que funcionaba en temporadas de varios días seguidos o alternados. Para asistir al teatro oficial de la República, adornado con sederías blancas, rojas y azules y presidido por O'Higgins, en el cual se iniciaba cada función con la nueva y patriótica canción nacional, había que ir con vestido nuevo. Y para lucirlo, asistir a un palco, con alta visibilidad de doble vía: hacia el resto del teatro y desde este hacia sí. La costumbre, instaurada en Europa en el siglo XVII, obligaba a las mujeres de abolengo a asistir a los palcos, por cierto, de alto precio, estándoles vedado el uso de la platea, lugar eminentemente masculino y de la plebe.

Pero, ¿qué son esos huecos negros, esas lagunas oscuras en medio de tanta elegancia y apariencia inglesa-francesa de las damas? ¿Quiénes osan mezclarse entre los gallardos militares y galanos jóvenes que asisten al gran ruedo frente al escenario? Allí, *en la platea estaban las "tapadas"; o sea, las damas que no tienen palcos o no pueden cambiarse el vestido, van allí de incógnita con un chaf sobre las cabezas*²⁶.

24. *Ibid.*, p. 188.

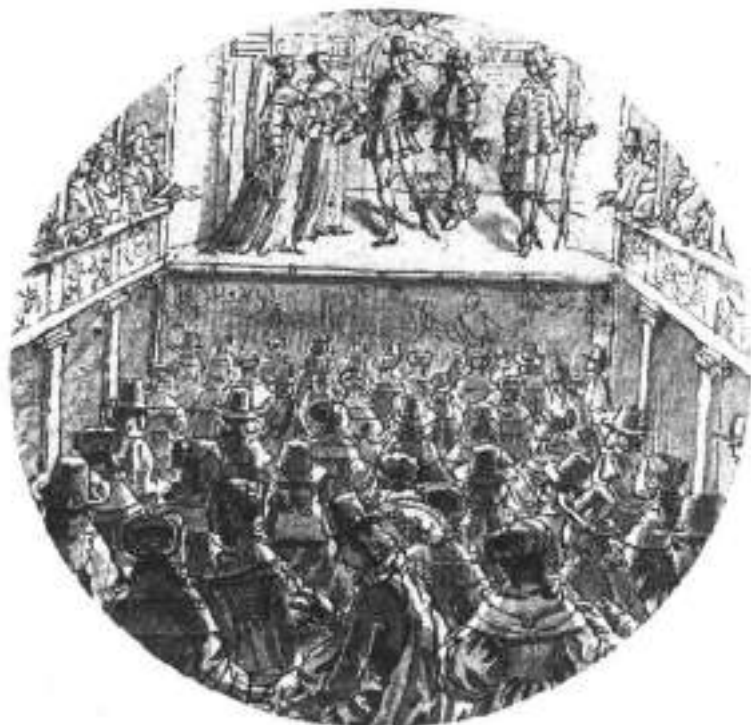
25. *Ibidem*, p. 189.

26. Crónica del viajero Peter Schmidtmeier, p. 235, citado en Eugenio Pereira Salas, 1974, *Historia del teatro en Chile*, Santiago: Universidad de Chile, p. 102.

Ir de incógnito al teatro, al *zeatón* o lugar para ver y ser visto en público: más aún, mirar con media vista, ya que las *tapadas* dejaban sólo el mínimo fragmento al descubierto para poder cumplir su objetivo de ver sin ser vistas: un ojo. Estas tuestas voluntarias, obligadas a serlo por la férrea convención social de la representación publicitaria de raigambre cortesana, medio veían pero, ¡al menos no se perdían del todo la función!

Estas *tapadas* resaltaban a los ojos de los y de las otras de dos maneras: por su estar ocultas en público, en negro austero en medio de la colorida e iluminada fiesta teatral, y por estar vestidas bajo el manto con ropas de tipo español, correspondientes a la fórmula tradicional de *la tapada*, contrastando con las demás damas vestidas a la francesa e inglesa. Subterfugio colonial heredado de Lima, el *taparse* daba oportunidad a la mujer menos pudiente, en medio del Coliseo, teatro símbolo de la nueva República, de sortear la dura norma discriminatoria que la revolución independentista no eliminó sino más bien reforzó a partir de nuevos y costosos standards de elegancia. Fue necesario renovar toda la roga de los arcones para presentarse en público en los ambientes teatrales de la clase dirigente: los antiguos aunque preciosos trajes a la española ya eran inútiles a estos efectos. Porque al Coliseo había que ir dando "un efecto inglés":

Hay aquí un teatro que puede contener probablemente ochocientas personas. [...] Observé la primera fila de palcos que son pri-



Por tradición, a la platea asisten de pie preferentemente hombres y mujeres del pueblo; en los palcos, las mujeres de la nobleza. Las tradiciones se perpetúan cuando coinciden con las dinámicas de visualización del poder: **Interior de un teatro parisino, siglo XVII.** Dibujo de Abraham Bosse. En Guardanti y Malnar, 1999: **Dyonisos, un repertorio di iconografía teatrale.** Università degli Studi di Firenze.

vados, llena de mujeres con aspecto de grandes damas, de elegantes figuras y modales, de buen porte y peinados de buen gusto; algunas morenas, otras rubias, todas ataviadas con elegancia. A la distancia, el efecto era inglés en grado considerable²⁷.

En este *habitus*, sobrevivió como especialmente adecuado, entonces, entre las acomodadas no tan acomodadas, un especial tipo de traje español: el del claudeslinaje. El de la *tapada*. Más que traje hipócrita, traje del máximo disimulo, con el que

Sennett ni soñó al desarrollar su teoría del ocultamiento en público durante el siglo XIX²⁸. A veces Sennett usa la metáfora del antifaz para tales situaciones, pero el antifaz tiene una connotación de juego y de ponerse y quitárselo a voluntad que la *tapada* no posee. Alguien que usa el antifaz sabe que corre el riesgo o se da a sí mismo(a) la posibilidad de quedar al descubierto. La *tapada* no. Está cierta que se respetará su opción en un curioso acuerdo social, en que todos asumen que *no hay nadie allí*; se ha suspendido por convención

27. *Ibid.*

28. Ver Richard Sennett, 2002, *El declive del hombre público*, Barcelona: Ediciones de Bataillon.

la identidad de quien, bajo el manto, oculta la totalidad del torso y de la cabeza.

Salvo un ojo.

Su identidad social, se entiende, de mujer soltera, casada o viuda, de mujer inscrita en un tramado económico y de prestigio, está en suspensión. Porque su identidad femenina quedaba en pie: su estrecha cintura, pollera y finos pies la delatan. Esa identidad de género ella no quiere ni puede perderla en público.

Esta convención no soportaría la lógica del panóptico de control policial y social que describe Foucault para la sociedad disciplinaria capitalista decimonónica. Esa en que la autoridad y el detentor del poder tiene registradas la identidad y el movimiento en el espacio público de cada cual, en especial, de los subordinados y anómalos, asegurando siempre la vigencia de los mecanismos de visibilidad. Mecanismos invasivos

de la intimidad, que atraviesan también el siglo XX como el operante en Argelia, cuando el colonialismo francés exigió a todas las mujeres que circulaban por las calles sacar un carnet de identidad, en el cual lo principal era que su nombre y su número estuvieran acompañados por su foto a cara descubierta, siendo que ellas usaban el *hijab* en público. Las mujeres se sintieron ultrajadas en su deseo de intimidad, el que chocaba con el deseo de control de la potencia invasora. Se sentían como se habría sentido una *tapada* que ingresaba a la platea del Coliseo y el encargado de recibir los billetes de entrada le hubiera solicitado que descubriera su rostro, aunque fuera un instante, para ase-

gurarse que ella era una decente vecina de la capital.

Es curioso esto de estar en escena sin estarlo. Me recuerda al *guardia negro* en el teatro Noh. Enteramente cubierto de negro, por convención de ese género teatral, ese actor no es un personaje, por lo que no se ve, o mejor, no debe ser visto por el público aunque está siempre de cuerpo presente en el escenario. Enteramente vestido de negro, sólo está allí para ayudar al realce de la figura del primer actor, el si ataviado en coloridos

zeatón para mejor verlo y oírlo. Para mejor verse y oírse.

Las *tapadas* son como guardias negros. Sus figuras oscuras, invisibles e inaudibles (no tienen siquiera derecho a la máscara teatral), a un orificio por donde salga su voz hacia afuera, convirtiéndolas en *personas*, que mantienen un ojo alerta que ve. Sus figuras multiplican las miradas disponibles para los que sí se dejan ver. Con su contraste, realzan la belleza del vestuario y del movimiento, del sonido de ese primer actor que orgulloso roba escena gracias al potenciamiento que le da ese guardia negro. Aquí, esta *tapada*.

Manteniéndose las condiciones sociales que le dieron origen, la institución de la *tapada* sobrevive anacrónicamente durante gran parte del siglo XIX, incluso durante la explosión de la modernidad en su segunda mitad. Sobrevive porque en ambos lados de la performance fluye el deseo. El de

la que quiere ver y no puede hacerlo más que *tapada*, porque no tiene el vestido, el dinero, el merecimiento para ser parte abierta, visible de la escena. El del que quiere ser visto, porque cada mirada que se agrega a las muchas congregadas en torno a sí alimenta su narcisismo, su autoimagen de potencia que le da el valer la mirada del otro. Que esa mirada lo busque lo revitaliza: él o ella se saben mirados(as), pero tienen la ilusión que pueden vivir sin esa mirada, que han cortado el lazo de la dependencia.

Que han reconstituido su cuerpo íntegro, dejando atrás la fragmentación que les ofreció la mirada de la madre en ese espejo que les dijo que eran un Otro de ella.



Las *tapadas* de Lima (Perú). Darondeau, acuarista. Colección Armando Braun. En L. A. Sánchez, 1971: La *Perricholi*, p. 80.

y hermosísimos kimonos u otros suntuosos trajes japoneses. El guardia negro le extiende el traje al protagonista, se lo acomoda, lo agita si el personaje enfrenta un vendaval, lo mece suavemente si está en una tarde otoñal, le cambia el traje si el personaje varía el lugar y situación de la acción. Con un guardia negro cerca, el efectismo y lucimiento del actor aumenta enormemente. Actor y guardia negro están en el mismo espacio/ tiempo real del escenario, pero en uno totalmente diferente dentro del espacio virtual de la escena. Es como si el guardia negro todavía se mantuviera detrás de la *scène* y no hubiera cruzado ese umbral que lo deja expuesto, al descubierto en la *orchestra* frente al público, ubicado en el

El baile de las *tapadas* fuera y el de las *destapadas* dentro de la rotonda de cristal

La *tapada* en la gran fiesta moderna de las luces y de los espejos translúcidos



La *tapada* (miniatura antigua pintada sobre marfil). En *Zig-Zag* N° 73, 8 de julio de 1906.



La *destapada*: Milagros Manselli de Sánchez, pintura de Raymond de Monvoisin, c. 1860. En *Falabella*, 1989; *Imagen femenina*, p. 29.

Medio siglo más tarde de la temprana República, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, las *tapadas* siguen aflorando cuando hay espectáculos dignos de ser mirados por su opulencia, belleza y entretención y, claro, cuando no se está invitada por falta de merecimiento social. Como no van a haberlas hacia 1870, cuando la riqueza de las minas de plata han traído una nueva oleada de ostentación a la alta burguesía. Los palacios recién construidos dan testimonio del afán de realeza en su alhajamiento interior y en su arquitectura. Sus perfiles de fierro y sus ventanales ya anticipan el *Art Nouveau*. Ese que transparenta el afuera hacia adentro y el adentro hacia fuera. Manteniendo un umbral de diferencia. Uno infranqueable, como la *scène*, entre el actor y el personaje.

Nadie mejor que nuestro modernista Vicuña Mackenna para relatar-nos la dinámica de esta relación simbiótica de miradas de poder y deseo en el gran baile celebrado en la Quinta Meiggs en 1866²⁹. Este inicia su relato con una entusiasta descripción de los alhajamientos materiales de la Quinta (ver foto), *cujada de todo lo que el arte tiene de más rico y la opulencia de más soberbia*, cuyo subtexto es la alegría por esta señal de progreso y civilización. Luego, Vicuña Mackenna se detiene en el efecto de visibilidad que la Quinta produce al observador. Del efecto sobre efecto que se acumula en una cadena sin fin de amplificación de la luz, hasta alcanzar su límite máximo, la luz de lo divino y de lo sobrenatural:



Quinta Meiggs: "[...] bailaban las luces [...] los tersos cristales de las ventanas y bailaban las *tapadas* que eran muchas detrás de las ventanas". Benjamín Vicuña Mackenna. "El baile improvisado de la Quinta Meiggs, 7 de septiembre de 1866". En *Familia* N° 176, agosto 1924, p. 1.

29. Vicuña Mackenna, "El baile improvisado de la Quinta Meiggs del 7 de septiembre de 1866", en *Familia*, agosto 1924, año XV N° 176.

La rotanda de la quinta con sus mil lámparas derramando luces sobre la luz de los salones, era un rayo de sol dando calor a cuatro mundos luminosos y poblados de ángeles y querubes. Todos fueron puntuales a la agradable cita. Desde las siete a las ocho de la noche una fila interminable de lujosas carruajes iba depositando su preciosa carga en los dos peristilos que sirven de entrada a la preciosa mansión³⁰.

Lo precioso de la mansión se corresponde a lo excelso de los carruajes que traen su carga de preciosas y preciosos. Todo en perfecta armonía: cuatro salones en redondo, dos peristilos de entrada. Todos fueron puntuales. Todos los citados. Todos los que son. Los que no son nadie, en el decir de Blest Bascuñán³¹.

Seguimos con las armonías perfectas: ochenta parejas, veinte por salón, en un movimiento acompasado al son de la misma música interpretada en el Teatro Municipal³²:

El inexorable Julio dio la señal a su orquesta de maestros y ochenta parejas giraban instantáneamente en las cuatro salas en las cadenciosas figuras de la cuadrilla. (...) Media hora después del primer golpe de música, todo bailaba en el recinto encantado donde llegaban los acordes. Bailaban las bellas que estaban en el baile y las que no lo es-

taban, bailaban los que aman y los que no son amados; bailaban los rivales en vis-a-vis y los amigos espalda con espalda; bailaban las hijas alejándose de las madres y las señoras bailaban siguiendo a las hijas...

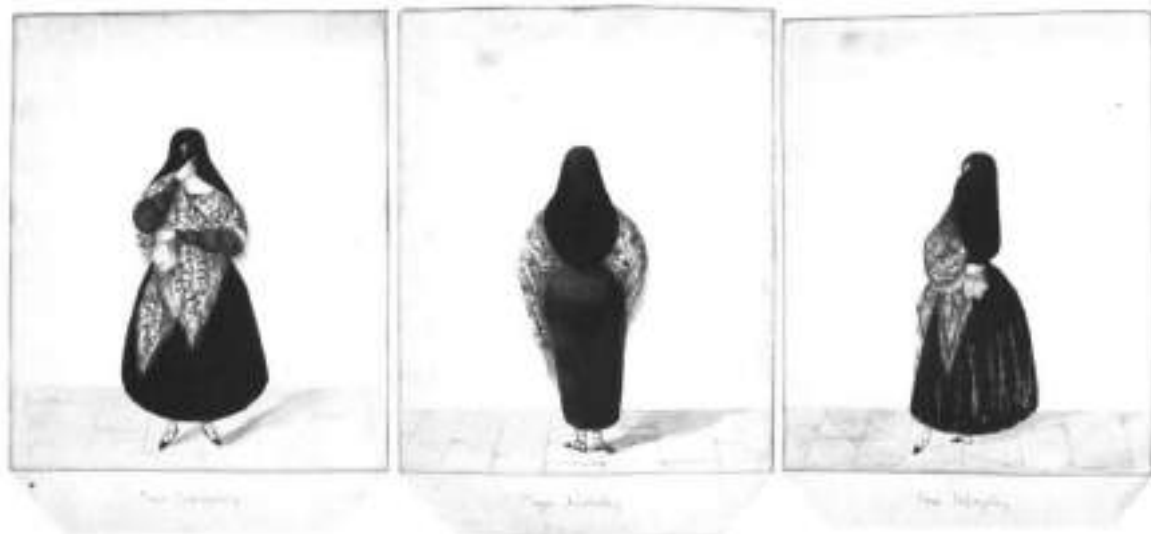
Genial este relato de la relación movimiento del cuerpo/haz de visibilidad: de quién sigue a quién con la vista, quién sigue a quién con el cuerpo. De nuevo, esos flujos son impulsados por el poder del control disciplinario (madres detrás de las



El Palacio de la Torre Tagle en Lima, de J. M. Rugendas. En Costa y Diener: J. M. Rugendas, pintor y dibujante, p. 59.

30. *Ibid.*
31. Dice el escritor y redactor del progresista [?] Diario La Epoca Blest Bascuñán, dicho que analizo en detalle en otra parte de mi tesis: *En Santiago, no hay término medio: o se pertenece a las primeras familias o no se es nadie. No hay bourgeoisie. No hay clase media. Se es noble o cursi. Ver La Epoca, 8-5-1887.*
32. Había una relación fluida entre la cultura oficial o pública, como era la Orquesta del Teatro Municipal, y los espacios privados de la alta burguesía: es la orquesta del Municipal completa la contratada para tocar en esta gran fiesta, dirigida por ese "Julio" que es aludido al modo de un músico cortesano. Espacios privados convertidos en cívico-públicos, en actos de publicidad representativa, a través justamente de mecanismos como la institución de las *topadas* y la ejecución de la Orquesta Municipal.

Tapada en tres focos: frente, espalda y perfil



Saya desplegada, ajustada y disfrazada. Acuarelas sin firma. En *Album de Isidora Zegers*, propiedad de la Sra. Olga Lindholm Huneus.

hijas, rivales que no se apartan la vista), por el poder de la confianza (amigos, espalda con espalda: no hay nada que vigilar entre cuerpos protegidos por la lealtad), por el poder del deseo (las hijas alejándose de las madres, escapando a la mirada controladora, para sólo sentir y devolver la mirada al amante).

Luego de describir el movimiento cadencioso y en tensión de las ochenta parejas que circulan en los cuatro salones, sigue Vicuña Mackenna con la danza animada de los objetos que realzan el baile. De los transparentes y etéreos, de los que hacen más grata y hermosa la velada. Todos son objetos, salvo algo, ¿alguien? que está al otro lado del cristal, del umbral entre el adentro y el afuera:

...bailaban las luces, las flores, las airasas cortinas, las tersas cristales de las ventanas y bailaban las "tapadas", que eran muchos, detrás de las ventanas. A las diez de la noche la Quinta Meiggs era toda

entera, desde sus cimientos a su más alta cornisa, una sola ondulación (...) una sola danza loca y a la vez encantadora en su forma, en su cultura y en sus gracias.

Muchas tapadas detrás de la ventana: ven, pero también, son vistas. Los salones han adoptado la forma del escaparate, con grandes vitrinas para facilitar la vista desde afuera. Ellas están ahí pero no lo están: sólo brilla un ojo de cada dos; el resto de su ropaje absorbe la luz de esa mil veces iluminada fiesta, produciendo un hoyo negro. Muchos hoyos negros con un solo faro de luz. Las que bailan dentro de los salones no pueden dejar de verlas: son su *alter ego*, el terror, como en esos cuentos de José Donoso donde, por un paso en falso de la fortuna, el insondable destino las puede poner en la próxima fiesta en el lugar del menesteroso, mientras una de esas tapadas sin rostro habrá dado el paso hacia adentro, logrando desplazarlas de ese apetecido pero escaso lugar de la visibili-

dad. Las plazas están contadas. Sólo caben ochenta parejas. Ni una más ni una menos, para no perder la armonía. Y en este Gran Teatro del Mundo, los que están en el lugar del poder crean el artificio de los espejos transparentes para ver en las tapadas, en lugar de la precariedad de su potencial condición, la afirmación de su poderío actual de reina o rey de la fiesta.

¿También bailan las tapadas o es Vicuña Mackenna quien las hace bailar en su mente para mantener la armonía de su relato y de su retórica modernista? Esa que incorpora la Quinta Meiggs con toda su desatada fastuosidad al movimiento del cosmos, siendo ella el eje del movimiento, desde los cimientos a la alta cornisa, como si dijera desde el profundo centro de la tierra a lo alto del firmamento. Y claro, cómo no convertirse con ello en ese faro metropolitano que, con su luz, mueve las extremidades de los atrasados, de los que con el mejor sentido común imi-

tan el recorrido de su destello. Lo dice bien: la forma encantadora es, para él, cultura propiamente tal. En los términos de la época: civilización.

Desde mi distancia de siglo y medio, me suena irónico que remate con esa frase la mención de las muchas *topados* que bailan detrás de las ventanas. ¿Cultura de discriminación o del resqueño la que tolera e incentiva a las *topados* como válvula de escape a la intolerable mayor frustración de quedar socialmente ciegas, de no ver nada en absoluto de las fiestas y dramas a las que no han sido citadas en lugar principal, en los palcos del teatro o en alguno de los cuatro brillantes salones del escaparaté de la rotonda Meiggs?

El acto emancipatorio de las *des-tapadas*

Veinte años después, en 1888, hubo una mujer que rompió ese círculo vicioso de dar curso al deseo de ver mediante el semi-ver, a cambio de la ficción social de no ser vista, amparada en el disimulo de la identidad social al estar *tapada*. Es sabido que hubo mujeres que mediante el disfraz rompieron las restricciones de acceso a lugares públicos que su género les imponía, y entraron como hombres donde no podían entrar como mujeres. Es el caso de la Monja Alférez que vivió mezclada con los soldados vestida de hombre en el sur de Chile durante la Colonia, o el caso de Flora Tristán que ingresó a mediados del siglo XIX ataviada como hombre al parlamento inglés y George Sand, al parlamento francés. Pero la

topada nunca abjuró de su signo de lo femenino, sólo del de su identidad social. No recurrió al travestismo ni al disfraz, sino a un vestuario codificado dentro del repertorio de lo posible para la mujer de su tiempo.

El caso de George Sand fue vivamente comentado en su tiempo, ya que junto a un seudónimo masculino en su labor de literata sumó su frecuente apariencia masculina, travestida. La explicación que da en su *Historia de mi vida*³³ es doble: su seudónimo, por cierto, se debe a una presión social por ocultar su identidad. Era inapropiado a mediados del siglo XIX, especialmente para una dama pero también para un aristócrata en general, publicar y vivir profesionalmente de las letras. Su apariencia masculina fue una decisión pragmática: separada de su marido y en precaria condición económica, vestir los lujos femeninos usuales en su tiempo para su clase le era inalcanzable y poco práctico para su agitado ritmo de vida. Siguió el ejemplo de su madre, quien en su juventud y con la anuencia de su marido aristócrata pero sin medios económicos disponibles, recorría las calles de París del brazo de él vestida de hombre. George se mandó a hacer un traje de hombre con pantalón, levita, camisa y corbata, y calzó sólidas botas, con lo cual se hizo de una ropa resistente al frío y a las caminatas a través de París... y de un estupendo salvoconducto para entrar a los muchos lugares vedados para las mujeres.

Entre ellos, principalmente las plateas de los teatros. No cualquier mujer podía seguir su camino: había

en ellas una identidad de género tan arraigada en relación a la obligación de la belleza femenina, al juego de la seducción de ser vistas y admiradas, que no estaban dispuestas a renunciar a su condición femenina así ejercida a cambio de ir al teatro. Más aún, siendo este el lugar por excelencia del ver y ser vistas como en un palco de exhibición. Comenta George Sand:

*Las mujeres no saben pasar desapercibidas, ni aun en el teatro. Se niegan a sacrificar la finura de su talle, la pequeñez de sus pies, la gracia de sus movimientos, el brillo de sus ojos. Por todo eso, precisamente, y en particular por la mirada, se denuncian fácilmente a sí mismas*³⁴.

El brillo de la mirada, el ojo alerta: el lugar de lo femenino.

¿Cómo pasaba ella desapercibida?:



George Sand vestida de hombre (retrato en Museo de Carnaval). En *Zig-Zag* N° 460, 13 de diciembre de 1913.

33. George Sand (1895). *Historia de mi vida*, Barcelona: Salvat, Grandes Mujeres.

34. *Ibid.*, p. 206. Las siguientes citas son de la misma fuente.

Nadie me miraba ni desconfiaba de mi disfraz. Además que yo lo llevaba con soltura, la falta de coquetería y de arreglo en el rostro alejaban cualquier sospecha.

Así, ganó una libertad de movimiento en la ciudad moderna que ya era el París de entonces, lugar ideal para el deambular del *flâneur*, sólo disponible para el género masculino en su tiempo (y en muchos ámbitos, todavía en el nuestro):

Salía con cualquier tiempo, volvía a cualquier hora, iba a la platea de los teatros.

Ir a la platea de los teatros: una conquista inapreciable para ella, mujer amante de la cultura y del arte. Su fórmula: descubrió un modo de estar ahí sin estarlo verdaderamente, modo muy similar al de la *tapada*:

Hay un modo de escurrirse por todos lados sin que nadie se dé vuelta a mirarnos, de hablar en tono bajo y opaco que no suene altiplado a los oídos que nos escuchan. En suma, para no llamar la atención como "hombre" no hace falta más que una cosa: pasar inadvertida como mujer.

La *tapada*. La travestida. Dos fórmulas de ocultamiento para mirar sin ser miradas, para ver el espectáculo teatral sin ser vistas en su identidad social, en el primer caso, y en su identidad femenina, en el segundo. La *tapada*, subterfugio visible que juega a la convención de lo invisible; la travestida, subterfugio engañoso que oculta la visibilidad de lo femenino: *pasar inadvertida como mujer*.

¿Cómo entrar a la platea del teatro sin ocupar ninguno de los mecanismos anteriores, sin ocultar ni engañar, exhibiendo abiertamente y a la-par la alta identidad social y la



Martina Barros, su esposo Augusto Orrego Luco y familia. Constitución, 1895. MHN. En Hernán Rodríguez Villegas, 2001: *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, p. 125.

peculiar condición de pertenencia al género femenino en ese restrictivo siglo XIX? ¿Cómo, en suma, ser mujer e ir *des-tapada* a la platea?

Martina Barros, escritora chilena del último cuarto del siglo XIX, relata vividamente cómo, durante la esperada y aplaudida presentación de Sarah Bernhardt en Chile con la que se inauguró el Teatro Santiago en 1888, teatro de gran relieve y elegancia y de tan altos repertorios de compañías dramáticas como el Municipal, ella fue a la platea del teatro a rostro descubierto, siendo que su status la obligaba a asistir a un palco, elegantemente vestida.

La transgresión del modelo performativo que rigió por tres siglos en el mundo occidental, y en Chile desde que existió un teatro con palcos en 1822, la hizo Martina tensando los límites al máximo, pero no rompiéndolos del todo. Su marido Augusto Orrego Luco fue su mejor aliado, ya que la acompañó como un

chaperón confiable. Estaba ella sólo rodeada de otros hombres. Hombres de su misma clase y también de clase media. Era —en muchas funciones— la única mujer en platea, lugar con una capacidad de entre 200 y 300 personas. Dosecientos noventa y nueve hombres y una sola mujer: Martina Barros de Orrego.

Distinto hubiera sido haber sido Martina Barros novia de Augusto Orrego. O Martina Barros con otra amiga tan audaz como ella, aunque fueran tres o cuatro amigas. Ninguna de estas alternativas hubiera sido posible para Martina porque, dependiendo de la patria potestad de su padre (el historiador Diego Barros Arana), no hubiera obtenido el permiso que le concedió su más moderno y liberal marido.

*Esto, gracias a que felizmente Augusto y yo habíamos crecido leyendo a John Stuart Mill y muchas veces habíamos comentado los capítulos de su *On liberty*.*

estigmatiza, como uno de los mayores males del mundo moderno, a la tiranía de la costumbre ante la cual se rinde todo el mundo, ante la cual seres de inteligencia superior capitulan. Ambos estimamos que este caso nuestro era uno de los en que debía ser vencida la costumbre, aún más, que era obligatorio desdeñarlo y Augusto tomó dos abonos de platea. Fue por eso yo la primera señora que ocupó, en el teatro, un sillón de platea²⁵.

La primera señora, se entiende, porque esta obligación no regia para la clase media, la que se daba por descontado no podía ni se quería que pudiera alquilar un palco. El ser señora, entonces, se definía por estar sentada en un palco y viceversa, no ser señora era estar sentada en la platea. O estar en la platea era no ser nadie, porque recordemos, la clase media en Chile no existía a los ojos de la alta. O la clase media tenía otras aficiones culturales y, al verla poco representada en las plateas de los teatros, esa alta burguesía, acostumbrada a mirar el mundo desde su propio escenario, pensaba que de hecho no existía:

como entonces la clase media era muy pequeña e iba muy poco al teatro, en muchas de las representaciones de Sarah Bernhardt fui la única mujer en la platea²⁶.

Aun así, Martina tuvo que haber sentido cientos de ojos de sus amigos y conocidos, de sus amigas en especial, clavados en su espalda, horripilados (de más está decir que nos

criticaron mucho). Esa adrenalina quizás le permitió gozar con más ganas a la Bernhardt, fijando sus ojos no en los palcos sino en el escenario. En la orquesta, donde se desplegaba el drama de las tragedias, melodramas y comedias que representó Sarah en el elegante y recién inaugurado Teatro Santiago.

Martina pagó el costo social por su audacia y desprecio al status quo pero, a la larga, abrió una brecha por donde el deseo de otras como ella, pero hasta entonces menos arriesgadas, se coló en un agenciamiento colectivo. Cuenta Martina que,

andando los años, especialmente en las compañías dramáticas, he visto muchas señoras en platea sin que a nadie llame la atención, sin que nadie lo advierta, lo que me ha hecho pensar que, en nuestra lucha con esa costumbre tiránica teníamos toda la razón y que Augusto y yo, al obtener este triunfo, sólo le arrebatamos los laureles al tiempo²⁷.

Es difícil desde hoy aquilatar el valor de su gesto emancipatorio, auténtica transgresión de esa tiránica costumbre, como ella la calificó, que dibujaba y segmentaba el espacio del teatro según rígidos trazados infranqueables, en regímenes de visibilidad de género homólogos a los que definían/separaban a las clases

sociales. No usó ella el recurso ambiguo de la *topada*, el que de hecho confirmaba, con su sumirse en la invisibilidad, la prohibición para la mujer de aparecer en público en los lugares prescritos sin cumplir la norma de apariencia asignada para ella, sino que usó el de la justificación racional y doctrinaria del feminismo y de la razón moderna. No se sometió Martina a la lógica del poder de la representación publicitaria sino dio una batalla frente a la opinión pública mediante el uso de una razón comunicacional²⁸.

Dio la cara, miró la escena con los dos ojos; desterró a la *topada*, mostró en público que no tenía di-



"El manto, un resabio colonial" (Iris): Tapades en la iglesia, acuarela sin firma. En *Album de Isidora Zegers*, propiedad de la Sra. Olga Lindholm Huneus.

²⁵ Martina Barros de Orrego, 1942, *Recuerdos de mi vida*, Santiago: Orbe, p. 151.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p.152.

²⁸ Nuevamente, uso la elaboración de Habermas al oponer los términos *publicidad representativa* y *razón comunicacional*.

nero para cambiarse todos los días de vestido ni para alquilar un palco, pero que era más fuerte su deseo por el buen teatro visto de frente. Y a mucha honra.

Por cierto que no existían tapados: el embozado barroco es otra figura, más asociada al burlador, al aventurero, al conquistador o político clandestino que a un violador/confirmador de una norma de apariencia en público. Es que el hombre no lo necesitaba: tenía en esta época decimonónica muchísima más posibilidad de circulación por los espacios públicos que la mujer. Diríamos, virtualmente toda la libertad. Maja-deño sería insistir aquí sobre la diferencia tan comentada entre un *hombre público* y una *mujer pública*. Y en el teatro, la platea no era un lugar tabú para el hombre de alcurnia, lo era sólo para la mujer. Martina recuerda con agrado que su compensación frente a las críticas de los situados en los palcos fue comentar la función en los entreactos con los muchos amigos que estaban también en la platea: en este caso, había una única mujer en un corro grande de hombres. Una mujer que había conquistado su derecho doctrinario a estar allí, a diferencia de esas mujeres-anfitrionas de hombres públicos, como el caso de Sara del Campo de Montt, esposa del Presidente Pedro Montt, cuya inferioridad y debilidad de posición quedaba simbolizada en que era la única mujer presente y la única sentada frente a un amplio círculo de connotados hombres de pie (ver foto).

Los flujos de deseo: ambigüedades de la represión/libertad de la tapada en su juego en público

Distinto es ser una *tapada* como excepción a ser una *tapada* más entre una muchedumbre de *tapadas*: cuando ir *tapada* es la norma. Como todo lo que tiene que ver con la performance, el valor del objeto que participa de esta —en este caso, el manto de la *tapada*— surge de la red de relaciones en que participa. En la *tapada* hay una ambivalencia entre ser una expresión de la discriminación social vigente y ser válvula de escape confirmatoria/desafiante de esa norma. En ella se encarna la ambigüedad del ocultamiento de la identidad como represión del cuerpo versus su libertad. Es sabido que la Colonia, en tanto cultura barroca, era muy proclive a las fiestas y ceremoniales públicos, en un ánimo celebratorio de la vida (eterna) en contigüidad con el duelo por la muerte, en la conciencia de la finitud terrenal: casi la tercera parte del año eran días festivos en Chile en el siglo XVIII. Primaban los rituales religiosos, por los que fluían agenciamientos de deseos flexibles y otros en fuerte fuga, ya que lo sagrado ponía al ser humano y a la colectividad en estrecha relación corpórea, sensualmente expresada, con sus miedos, fantasías y pulsiones íntimas.

John Byron, abuelo del poeta, quien estuvo prisionero en Chile a los 23 años de edad, relata que una de las diversiones favoritas de las seño-

ras chilenas era participar en las grandes procesiones nocturnas. Al igual que las Fiestas de Adonis y las Temosforias griegas, ritos femeninos nocturnos en que las mujeres hacían fluir su deseo, en especial, el sexual, en la oscuridad y en lugares ocultos, en ritos de fertilidad, de negación o celebración de ella y del placer amoroso, en complicidades que implicaban y negaban a la vez su relación insatisfecha con lo masculino³⁹, en los rituales nocturnos en Chile, según relata Byron, las mujeres iban también en el oscuro. *Tapadas*, pero no por eso, inactivas:

*No se podían reconocer y se entretenían hablando a la gente de la misma manera que se usa en las mascaradas. Una noche de Cuarema, hallándose el joven Byron junto a la casa por donde debía pasar la procesión, sin llevar bajo la capa sino un chaleco delgado, una dama que acertó a cruzar dióle tales dos pellizcos que creyó le habían sacado el pedazo y realmente lo dejaron moreado largo tiempo. "No me atreví a chistar en ese instante —dice— porque me habrían roto la cabeza si hubiera formado el menor alboroto. La amable dama se confundió con la multitud y jamás logré saber quién me había dirigido tal favor"*⁴⁰.

Está implícito en el relato que la dama en cuestión tuvo muy buen cálculo al dar su pellizcón, probando y poniendo a prueba la robustez viril del joven inglés. El ir *tapada* fue el requisito para su iniciativa sexual, vedada

39. Ver Richard Sennett, 1997, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial, capítulo II, "El manto de las tinieblas".

40. Óliver Brand (Hernán Díaz A.), 1920, "La intelectualidad de la mujer chilena hace cien años", Zig-Zag N°813, 16-19.

41. *Ibid.*

Bendita seas entre todos los hombres públicos



Sra. Sara del Campo de Montt en la celebración del onomástico de su excelencia Sr. Pedro Montt. En *Zig-Zag* N° 124, 7 de julio de 1907.

fuertemente a la mujer y también al hombre respecto a ciertas mujeres en situación de identidades abiertas en público. No sólo por esa inesperada experiencia sino por otras. Byron desestimó la idoneidad moral de las chilenas comparada con la más casta o modesta de sus compatriotas inglesas;

*Las maneras y costumbres del país permiten una libertad de conversación y una familiaridad de conducta que nosotros los ingleses juzgamos propias para hacerles perder parte del respeto que gustamos tener al bello sexo*⁴².

Que les guste tener respeto al

bello sexo significa que les gusta que sean bellas, lo que equivale a que sean modestas según la matriz simbólica de la época, reservándose en contrapunto, en una lógica de sexos diferenciados, el ser ellos el sexo no bello, por tanto, no modesto. El juzga la libertad femenina de conversación: del decir, de la voz, y la familiaridad de conducta: de la acción, del cuerpo y su gestualidad, como no respetables en relación al código inglés, que reconoce más restrictivo en la mujer inglesa del siglo XVIII que en la chilena [lo que corrobora María Graham para la mujer de inicios del XIX]⁴².

¿El victorianismo inglés será incorporado más adelante, como norma de la mujer chilena burguesa hacia mediados y fines del siglo XIX, junto con el vestuario de homogenización y ocultamiento de la expresión y el sentimiento en público? ¿Este rige igual para ambos sexos o es más estricto en la mujer? ¿Qué performances realizan unos y otros como política del cuerpo del vestuario?

Son preguntas que respondo en capítulos siguientes de mi tesis, ya dejando avanzado, en relación a las topólas, la confirmación de las hipótesis planteadas al inicio. ■

42. Ver María Graham, 1824, *Diario de mi residencia en Chile*, reeditado en 1988, Santiago: Francisco de Aguirre S.A.

La lógica de la representación moderna: Discursos sobre teatro y sociedad en el Santiago republicano, 1818-1842*

Martín Bowen Silva

Alumno de Licenciatura en Historia, Universidad Católica de Chile

Introducción

El teatro chileno de inicios del siglo XIX ha sido objeto de múltiples reseñas en obras generales¹, así como de investigaciones específicas². Pero estos trabajos nos parecen insuficientes por diversos motivos. El principal problema de la historiografía tradicional ha sido adoptar ella misma el discurso del saber dominante³, aplicando así criterios evolucionistas a la historia de la cultura y las ideas. Esta postura ha sido enormemente

dañina, en cuanto no reconoce las manifestaciones culturales diversas del Chile de la época sino como no-culturas, una negación de la verdadera cultura. Esta perspectiva ha sobrevivido en la historiografía posterior, en la medida que se concibe la trayectoria histórica del teatro como un flujo constante, sin contradicciones. Así, la instauración de determinada forma teatral no sería más que el *producto natural* de su superioridad como manifestación artística. Hasta ahora, nos parece, no se ha

estudiado la *violencia simbólica* subyacente en los primeros años de vida republicana, excepto contadas excepciones⁴.

Por otra parte, la historia de las ideas en Chile se ha centrado en aquellas de carácter político, considerándolas como aquellas más relevantes para la historia del país⁵. E incluso, el único trabajo sobre la historia de las ideas en relación con la cultura que conocemos escapa, por su carácter monográfico, al tema y periodo analizados en este

* Agradezco a los profesores Isabel Cruz y Gabriel Castillo sus observaciones y correcciones al original, así como la ayuda prestada en la elaboración de este trabajo, presentado en un curso de pre-grado del Instituto de Historia, PUC.

1. Ver, a modo de ejemplo, Ramón Sotomayor, 1980, *Historia de Chile bajo el gobierno del general don Joaquín Prieto*, Santiago: Universitaria, Tomo IV pp.100-104. Para esta reseña bibliográfica fueron también revisados los tomos XV y XVI de Diego Barros Arana, 1897, *Historia general de Chile*, ed. Josefina M. De Palacios, Santiago, y los tomos X y XI de Francisco Encina, 1940-1952, *Historia de Chile: desde la prehistoria hasta 1891*, Santiago: Nascimento.
2. Miguel Luis Amunátegui, 1888, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Santiago: Imprenta Nacional; Nicolás Peña, 1912, "Introducción", en *Teatro dramático nacional*, Biblioteca de Escritores de Chile, tomo IX, Santiago: Barcelona; Mario Cánesa, 1966, *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*, Santiago: Arancibia Hnos.; Eugenio Pereira, 1974, *Historia del teatro en Chile, desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849*, Santiago: U. de Chile.
3. Extendiendo el saber (o saberes) dominante como aquel conjunto teórico que, mediante diversos mecanismos, ejerce su dominación sobre otros saberes, descalificándolos y relegándolos. Ver Michel Foucault, 2000, *El orden del discurso*, Fábula, Tusquets, 2ª Edición, y del mismo autor, 2000, *Defender la sociedad*, Buenos Aires: FCE.
4. Eugenio Pereira, op. cit., ha dado algunas claves principales en pp. 152-154, pero si bien da cuenta de esta imposición, no logra concebirla fuera de los parámetros del discurso evolucionista general. Una excepción a esta regla es el trabajo de María Angélica Illanes, "2003Censura, desacato y simulacro. Expansión e implosión cultural en Chile republicano. 1800-1900" en *Chile descentrado. Formación socio-cultural republicana y transición capitalista (1810-1910)*, Santiago: Lum.
5. Ver Ricardo Donoso, 1967, *Las ideas políticas en Chile*, Santiago: U. de Chile, 2ª ed., y Simon Collier, 1977, *Ideas y política de la independencia chilena: 1808-1833*, Santiago: Andrés Bello.

trabajo⁶. Creemos, por tanto, que hay aquí un vacío historiográfico notable, que este trabajo tratará, en cierta medida, de paliar.

Respecto del mismo fenómeno teatral, nuestra investigación se centró particularmente en el quiebre, iniciado a fines del siglo XVIII, entre las manifestaciones tradicionales y el teatro moderno. En este sentido, nuestro trabajo se centra en el discurso dominante y sus implicaciones socioculturales, dejando apenas consignado cómo la compleja realidad cultural chilena dio a luz, a pesar de todos los intentos de que ocurriese lo contrario, a un teatro híbrido. Así, nuestro análisis no pretende llegar a la totalidad del teatro en el periodo estudiado, sino más bien apunta a consignar el discurso de las élites hacia este fenómeno durante los años de formación sociocultural republicanos.

El teatro, para el historiador, en cuanto espectáculo es un fenómeno muy difícil de agrehender. Esto debido a que la historia del teatro no es la historia de los textos teatrales, sino más bien es la historia de una puesta en escena, de una escenificación por definición efímera⁷. El teatro se agota en sí mismo, por lo que sólo podemos reconstruir las aspiraciones y discursos que existieron al respecto con algo de veracidad. El mismo espectáculo teatral sólo puede ser revivido, en contadas ocasiones, a través de la mirada de algún testigo presencial.

1. El discurso moderno: la lógica de la representación

A inicios del siglo XIX, las élites chilenas llevaban ya toda una trayectoria cultural en relación con la Ilustración y la modernidad que se remontaba a mediados del siglo anterior⁸. Una vez consolidada la independencia política de España, estas ideas se potenciaron, se re-actualizaron, desencadenando procesos de enorme trascendencia para la historia sociocultural del país. Nuestra tesis es que en Chile se desarrolló, a partir de esta tradición ilustrada, un discurso moderno sobre el teatro que consistió, básicamente, en lo que hemos denominado una *lógica de la representación*. Esta lógica moderna de la representación ha sido convenientemente sintetizada por Jacques Derrida, en lo que él denomina *la escena teológica*:

La escena es teológica en cuanto esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo a el sentido de la representación (...). Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que represen-

tan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del "creador" (...). Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de "disfrutadores" (...).

• El teatro como acto comunicativo/persuasivo

El discurso ilustrado concebía al teatro como un espectáculo eminentemente comunicativo y persuasivo, en cuanto en él primaba la palabra, el mensaje, la idea. Así daba a entender el periódico *El Sol de Chile* en 1819: *Entre todas las diversiones, ocupan las dramáticas un lugar muy distinguido, porque todo lo que es intelectual debe obtener la preferencia. Los estados se engrandecen con el ejercicio de las facultades mentales; el pueblo se ilustra, i se extingue la barbarie*⁹. Como acto comunicativo, en el teatro se entroniza la Palabra como protagonista de la escena, convirtiéndose el texto, el mensaje teatral, en uno de los componentes primordiales de la obra. Desde esta perspectiva, el teatro era entonces instrumento perfecto para la moralización de los pueblos. El historiador Eugenio Pereira Salas atribuye esta idea a la estética neoclásica, la cual, siguiendo los dictámenes de la Ilustración, se esforzaba en convertir el teatro en una verdadera escuela de costumbres¹¹.

6. Bernardo Subercaseaux, 1997, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo I: Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J. V. Lastarria. Santiago: Universitaria.

7. Marco de Marinis, 1997, *Comprender el teatro*. Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, pp. 35-64.

8. Alfredo Jocelyn-Holt, 1992, *La independencia de Chile*. Tradición, modernización y mito. Madrid: MAPFRE.

9. Jacques Derrida, 1989, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

10. *El Sol de Chile*, 1° de Enero de 1819.

11. En expresión de *El Telégrafo* 14 Diciembre de 1819. Ver Pereira, op. cit.



Vicente Pérez Rosales. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)



José Joaquín Prieto. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)



Joaquín Tocornal, fotografía de J. A. Ovalle. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

Así, el teatro comunicaría una idea a la vez que persuadiría a los sujetos-espectadores de su superioridad. Como veremos más adelante, esta concepción del teatro va de la mano con una nueva visión del sujeto y de las técnicas de dominación del individuo, con un desplazamiento desde el eje del castigo al eje del disciplinamiento.

● Actores y espectadores. La estética de la recepción ilustrada

En 1793, Antonio Aranaz, empresario teatral, pidió para sus espectáculos la presencia de la fuerza pública a fin de evitar insultos y desórdenes que podían acontecer. Estos desórdenes, nos relata Mario Cárpea, se relacionaban con la participación del público en las argumentaciones, que tomaba decididos partidos contra las buenas y las malas, llegando muchas

veces a las vías del hecho¹². Asimismo, hacia el año 1820, Vicente Pérez Rosales recordaba que en el teatro ni actores ni espectadores se daban cuenta del papel que a cada uno correspondía. En el simulacro de las batallas, los de afuera animaban a los del proscenio; en el baile, los de afuera tamboreaban el compás, y si alguno hacía de escándalo y otro parecía que le buscaba inútilmente, nunca faltaba quien le ayudase desde la platea diciendo "bajo la mesa está"¹³. Así se explica que en el año 1832, un reglamento gubernamental firmado por el presidente Joaquín Prieto y el ministro Joaquín Tocornal estableciese: No podrán los actores y actrices hacer jestos, señales, ni corresponder con cortesías a los aplausos que recibieren, porque además de los inconvenientes morales que resultan de estos abusos, todos conspiran a destruir la ilusión teatral¹⁴.

El discurso moderno, al concebir

al teatro como un acto comunicativo/persuasivo, intentó instalar en él una estructura similar a la del sermón eclesástico: la acción, la palabra, debía residir en aquel intérprete del discurso (en este caso, el actor), el cual transmitiría su mensaje a una concurrencia pasiva, dispuesta a ser persuadida.

En cierta medida, y de manera paradójica, se trataba de feminizar al público para virilizarlo mediante el discurso ilustrado/moderno. Feminizar al público porque se concebía a la mujer como receptora, sensible e inocente. Así, José Joaquín de Mora expresaba respecto de los dramas en 1828: Es grato para un buen actor arrancar lágrimas al sexo sensible, como a los hombres de espíritu, lágrimas de compasión y que las violentas pasiones no las resiste el corazón de una joven, sin que dejen impresiones perjudiciales a la salud¹⁵. La mu-

12. Cárpea, op. cit. p. 35.

13. Vicente Pérez Rosales, 1880, Recuerdos del pasado (1814-1860), Santiago: Andrés Bello.

14. Sotomayor, op. cit. Tomo I, p. 408.

15. El Mercurio Chileno, 1º Junio de 1828, cit en Amunátegui, op. cit., pp. 136-137.



José Joaquín de Mora. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

jer era asociada a una pasividad inocente, a un receptáculo vacío, lo que le significó ser el público objetivo de la censura teatral¹⁶. A partir de esta concepción de lo femenino, el discurso moderno asoció *feminidad* con *súbdita*. En palabras de Miguel Luis Amunátegui, los revolucionarios de principios de siglo *Estaban impacientes por que el rebaño de súbditas criado por la metrópoli en las comarcas del nuevo mundo se convirtiera en un pueblo instruido y varonil*¹⁷. De esta manera, en El Censor de 1817, Camilo Henríquez rechazaba todo espectáculo *fútil, encrvante, afeminador. Eso está bueno para pueblos estúpidos y bribones*¹⁸. La época del súbdito-afeminado sería superada mediante su transformación en ciudadano-viril a través de la pedagogía teatral; pa-



Camilo Henríquez. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

radójicamente, esto implicaba *afeminar* al público espectador (según los parámetros ilustrados, por cierto), convertirlo en un receptáculo vacío.

• El autor como eje referencial de la obra teatral

El discurso teatral moderno pone también sobre el tapete la cuestión del autor. El teatro tradicional era hasta ese momento en gran parte una producción *anónima*, y por tanto conllevaba en su seno una cierta libertad creadora, en la medida que la obra no debía ceñirse a los designios de un *autor-amo*¹⁹. De hecho, la concepción de *autoría* intelectual en el derecho chileno fue introducida, por primera vez, recién en 1834²⁰.

La visión moderna del teatro, al

vislumbrarlo como *escuela de costumbres*, necesitaba que esta libertad creadora del teatro quedase restringida y sujeta, que el actor se convirtiese en *intérprete* del discurso del autor. De esta manera, un reglamento teatral de 1827 instauraba un Director Censor de Teatro, que debía velar por el buen funcionamiento del espectáculo. Dentro de los parámetros que definían este buen funcionamiento, se encontraba que *de los actores ninguno podrá añadir, variar ni cortar nada de los papeles que se le reparten, sin el consentimiento del Director censor de teatros*²¹. Se penaba la falta a los ensayos y el mal estudio de los papeles, incluso con la cárcel.

Por otra parte, se intentará inculcar en el público chileno el juicio de la obra a partir del autor. En el medio cultural chileno, las obras comenzarían a conocerse y juzgarse a partir de la *subjetividad creativa* que las habría engendrado. Michel Foucault, respecto del sometimiento del discurso a la noción de autor, ha expresado: *El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real. [...] El principio del autor limita ese mismo azar [del lenguaje] por el juego de una "identidad" que tiene la forma de la "individualidad" y del "yo"*²². De esta manera, se busca un dominio del discurso, y una evaluación del mismo, a partir del eje del autor-amo.

16. Véase *Ibid.*, pp. 241-280. Es notorio como la censura teatral ponía su acento en salvar al público femenino de los mensajes impropios o inmorales.

17. *Ibidem*, p. 103.

18. Cit. en *Ibidem*, p. 104.

19. Ver nota 9.

20. Sotomayor, *op. cit.*, Tomo I, p. 401.

21. Cit. en Pereira, *op. cit.*, p. 124.

22. Foucault, *El orden...*, *op. cit.* p. 31.

2. Representación moderna y sociedad

● Lo verídico, lo absurdo y la educación en la representación

Como ha sido estudiado, las élites decimonónicas se identificaron a sí mismas, en cuanto a categoría corporal, con la cabeza: lo racional, lo intelectual; identificando a la vez al mundo popular con el cuerpo cabeza para abajo: lo sensual, lo desordenado²³. En una reafirmación identitaria, la élite proyectó en los sectores populares su *espejo invertido*, comenzando así a construirse una identidad propia. El mundo popular, en cuanto Otro, definiría ahora a la élite.

En 1818, se publicó en la Gaceta Ministerial una carta en que "El amigo del orden" expresaba: *habiéndolo visto el título de El diablo predicador, me acometió la extravagante curiosidad de conocer a este personaje. (...) El autor seguramente no tenía la menor idea de las reglas necesarias para la formación de un drama, pues tal comedia es un tejido de pasajes pueriles, absurdos, y sólo capaces de*

*divertir a los niños que se embelezan [sic] oyendo las cuentos de nodrices*²⁴.

El diablo predicador era una farsa, estilo dramático español de mucho apego popular, nacido en el siglo XVIII, pero que se entroncaba con la tradición teatral hispana. El viajero Samuel Haigh habría visto una farsa en Chile en el año 1818, en la cual un monje seductor se hace pasar por santo para evitar ser descubierto por el marido de la mujer seducida, arrojándose una procesión por parte de sus improvisados devotos, hasta que el alcalde descubre la impostura y el monje recibe una buena paliza²⁵.

Esta obra resulta pródiga para expresarnos el contenido transgresor de estas manifestaciones teatrales. La violación de lo que el psicoanálisis ha identificado como la Prohibición del Padre, produce un efecto gozoso sólo en cuanto reconoce la prohibición; este goce siempre es algo impuesto, no poniendo así en jaque el orden social, sino, más bien, reafirmando²⁶. Su lógica interior tiene que ver con un orden instaurado a partir del eje del castigo: la sociedad tradicional castigará a quien ose traspasar sus

reglas, así el falso santo es golpeado al fin de la obra. Si bien durante la Conquista y la Colonia hubo múltiples intentos de instaurar estrategias de dominación basadas en el control de las mentes, como la confesión y el sermón, nos parece que el eje de estas estrategias continuaba siendo, mayoritariamente, el castigo: el infierno esperaba a aquellos que rompieran las reglas de vida *en policía*. De aquí la dimensión gozosa de la transgresión, en cuanto el sistema de dominación no esperaba, generalmente, una adhesión interior y voluntaria del individuo a sus paradigmas.

Pero el discurso moderno moverá el eje de dominación desde el castigo al disciplinamiento de los cuerpos y de las mentes. Esta será la tónica del discurso ilustrado desde mediados del siglo XVIII, discurso que será adoptado por la élite local chilena muy tempranamente²⁷. Básicamente, lo que aquí postulamos bajo el nombre de *disciplinamiento*, es la búsqueda del poder por hacerse deseado²⁸. Si el goce producía satisfacción en cuanto *transgresión*, el disciplinamiento espera provocar sa-

23. Illanes, op. cit. y Alejandra Araya, "Aproximación hacia una historia del cuerpo. Los vínculos de dependencia personal en la sociedad colonial: gestos, actitudes, y símbolos entre elites y subordinados", en *Historia de las mentalidades*, 2000, Santiago: Monografía de Cuadernos de Historia N° 1.

24. Gaceta Ministerial de Chile, 5 de junio de 1818. En Archivo O'Higgins Vol. 12 pp.232-233.

25. Samuel Haigh, "Viaje a Chile en la época de la Independencia, 1817" en 1955, *Viajeros en Chile, 1817-1847*, Santiago: del Pacífico, p.97. En 1822 el viajero Gilbert Mathison vio una obra tan disparatada, que había podido representarse con mucha más propiedad delante del Monje del Desorden y el Abad de la Locura, durante los días de las dobladas saturnales, autorizadas en algunos sitios por el clero católico romano. Gilbert Mathison, "Santiago y Valparaíso, ahora un siglo", en ed. José Toribio Medina, *Viajes relativos a Chile*, Tomo II, p.381.

26. Slavoj Žižek, 1996, *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*, Buenos Aires: Paidós, pp. 22.

27. Ver Leonardo León, "Elite y bajo pueblo durante el período colonial. La guerra contra las pulperas en Santiago de Chile", en *Historia de las...*, op. cit. pp.93-114; del mismo autor, "La construcción del orden social oligárquico en Chile colonial: la creación del Cuerpo de Dragones, 1758", en 2000, coord. Julio Retamal, *Estudios coloniales I*, Santiago: UNAB y RIL, y Jocelyn-Holt, op. cit.

28. El deseo no debe confundirse con el goce. Mientras el goce es de naturaleza negativa, al producir satisfacción sólo mediante la transgresión, el deseo es de naturaleza afirmativo y su satisfacción proviene de su mera existencia. Creemos que la transgresión funcionaba también como medio de canalización del deseo, no sólo como mera goce. Ver Florencia Abbate y Pablo Pérez, 2001, *Deleuze para principiantes*, Buenos Aires: Era Naciente SRL.



Andrés Bello. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

tisfacción en el Deseo de la Ley. De allí que "el amigo del orden" fuese incapaz de gozar con El diablo predicador, y en cambio, enviar esa misiva a la Gaceta Ministerial, exigiendo censura teatral para estas funciones, debe haberle producido una enorme satisfacción. Un ejemplo de disciplina ciudadana.

Así, las élites/cabeza/razón buscarán educar al pueblo/cuerpo/absurdo. Esta educación es, en realidad, un disciplinamiento, o como lo conocían en la época, una moralización, concebida pronto en torno a la lucha entre civilización y barbarie. Como vimos, el teatro será un espacio considerado privilegiado para llevar a cabo esta tarea, en cuanto el sujeto es concebido ahora como una interioridad, predominando el logos de la palabra en cualquier acto persuasivo.

En la identificación de las manifestaciones culturales tradicionales con el absurdo, el discurso moderno desea mostrar la inefable realidad del nuevo orden social en cuanto racional, y con ello la perpetuidad del mismo. La sociedad moderna, al ser racional, es también natural, por lo que no admite en su seno manifestaciones *reñidas con la naturaleza*. De esta manera, el teatro tradicional era también vinculado con la inmoralidad y la corrupción de las costumbres, lo que daba pie a la justa erradicación de estas manifestaciones.

Así, Miguel Luis Amunátegui, haciéndose eco de las opiniones de la época, declaró que "el Chile de 1827 era una sociedad que acababa de nacer a la vida intelectual"²⁹. Esta declaración implica una negación de los saberes tradicionales, del bagaje cultural híbrido legado por la Colonia. Eugenio Pereira Salas declara que *El pueblo no reprobaba entonces los hábitos, usos y costumbres de sus mayores y estaban lejos de adquirir esa capacidad de gozar con lo que se llama la cultura*³⁰. El pueblo, en suma, *no tenía (la) cultura*. De hecho, lo que se concibe como manifestación popular no es sino un simulacro de cultura, una falsa representación de la verdadera cultura. Esta cultura-simulacro definía a estos saberes como corruptos e inmorales, persiguiendo entonces el discurso moderno una clausura de éstos en pos de la cultura-ciudadana. En el caso del teatro, esto se traduce en

la imposición de la lógica de la representación antes señalada. Así, finalmente *Un teatro bien arreglado puede hacer un pueblo virtuoso y moral de uno bárbaro y corrompido, al paso que desordenado pervertirá las más sanas costumbres*³¹.

• La violencia simbólica: teatro v/s chingana³²

En cuanto se entendió al teatro como un instrumento privilegiado de moralización, la chingana fue vindicada como su peor enemiga. Esto porque en la dicotomía civilización/barbarie, si el teatro fue vinculado a la cabeza/razón/orden, las chinganas lo fueron al cuerpo/sensualidad/desorden:

*Cada cual sabe la clase de espectáculos que se ofrecen al público en esas reuniones nocturnas en donde las sombras i la confusión de todo jénero de personas, estimulando la licencia, van poco a poco aflojando los vínculos de la moral (...). Allí las movimientos voluptuosas, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren los sentidos de la tierna joven, a quien los escrúpulos del padre o del confesor han prohibido el teatro*³³. Este era el lapidario juicio de Andrés Bello en 1832 respecto de las chinganas. Lo más importante es que se concibe al teatro como opuesto de la chingana, siendo imposible una convivencia entre ambas manifestaciones. El mismo año 1832,

29. Amunátegui, op. cit. p. 65. Esta es la opinión de la época, como se puede ver en "Contestación del Coronel D. Domingo Arteaga", en Hemeroteca, rollo P3, Biblioteca Nacional de Santiago.

30. Pereira, op. cit. p. 149.

31. José Miguel Varas en Lecciones elementales de moral, cit en *Ibidem*, p. 147.

32. Seguimos aquí los planteamientos de Illanes, op. cit.

33. Andrés Bello, en El Araucano, 7 enero de 1832, cit. en Amunátegui, op. cit. p. 146.

Domingo Arteaga, empresario del teatro, pidió el cierre de las chinganas en las noches de los domingos, principal función de la semana, para no perjudicar las funciones teatrales³⁴.

El teatro es concebido como el espacio del ciudadano-trabajador, un espacio donde el cuerpo es además relegado a segundo plano en aras de la primacía de la palabra. Mientras, la chingana sería el espacio de develamiento de los cuerpos, de sensualidad irracional, opuesta en su naturaleza al espíritu del trabajo³⁵.

El fenómeno de persecución sistemática de las chinganas por parte de la élite chilena es, sin lugar a dudas, muy complejo en sus significaciones, y ha sido bastante estudiado³⁶. Su consignación por nuestra parte apunta a recalcar la dimensión de *violencia simbólica* que implicó el paradigma cultural moderno. La lógica cultural que rigió a las élites decimonónicas implicaba la *destrucción de manifestaciones culturales diversas*. Las élites vieron justificadas su empresa destructora en cuanto no concebían la diversidad cultural de Chile sino como culturas-simulacros (en cuanto representaciones deficientes de la verdadera cultura, como vimos con anterioridad), como



Chingana en tres puntas, ca. 1852. En Archivo Biblioteca Nacional (www.memoriachilena.cl)

no-culturas. Se intenta, otra vez, implantar lo Único sobre lo Diverso³⁷.

Pero el tema es más complejo que una simple oposición cultura-de-las-élites versus cultura-del-pueblo. Evidentemente en Chile existían una serie de *tradiciones culturales* que estaban más o menos repartidas en diversos grupos, no necesariamente sociales. Así, cuando nos referimos a *élite ilustrada* a lo que apuntamos es a consignar a aquel grupo que, desde posiciones de poder, expresó el nuevo discurso hegemónico de la moder-

idad. Pero esto no implica la real aplicación de tal discurso o su dominio inmediato. Si bien es un tema que daría para un largo estudio, muchos elementos nos indican que en Chile la ilustración fue también un simulacro, en cuanto aquellos que la propugnaban no actuaron realmente conforme a ella³⁸. Sólo así nos explicamos que aún en 1842 los asistentes a las funciones teatrales (la élite), lo hiciesen atraídos tanto por artilugios propios del barroco como por la belleza de las bailarinas, y no

34. Cit. en Pereira, op. cit. p. 153.

35. Ver Illanes, op. cit.

36. Por ejemplo: Leyla Flores, "Mujeres del bajo pueblo y la construcción de una sociabilidad propia: la experiencia de las pulperías en Santiago, Valparaíso y el Norte Chico (1750-1830)", en s/f (1998?). *Dimensión histórica de Chile N°13-14. Mujer, historia y sociedad*, Santiago: UMCE. En este artículo se analiza el fenómeno desde una perspectiva que combina la historia de género con la historia social. León, en op. cit. lo hace desde una perspectiva que pone el énfasis en los nuevos paradigmas de dominación del siglo XVIII. Maximiliano Salinas, "El que rie último. La seriedad del orden aristocrático-burgués y la prensa humanística en el Chile del siglo XIX", en Maximiliano Salinas et. al. *El que rie último... caricaturas y poesías en la prensa humorística del siglo XIX*, sostiene que estas dinámicas culturales se basan en la oposición entre una cultura popular basada en la alegría y la comicidad, y una cultura aristocrático-burguesa seria y ordenada. Creemos que su análisis es interesante, pero que en el caso específico de la cultura de las élites, confunde el discurso auto-identitario de las mismas con su realidad cultural.

37. Roberto Aceituno, "Notas sobre los cuerpos sociales (Reflexiones críticas sobre la identidad cultural)", en 2002, (comp.) Sonia Montecino, *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*, Santiago: Publicaciones del Bicentenario.

38. Agradecemos esta observación al profesor Gabriel Castillo. Ver las conclusiones de este trabajo.



Programa del Teatro de Arteaga, 1820. En Eugenio Pereira Salas, 1974 *Historia del teatro en Chile*, p. 108.



El hijo asesino del padre. Programa del Teatro Parral Gómez, 1839. Los programas incluyen un drama, una pieza jocosa que cierra la función, y algún divertimento. En Eugenio Pereira Salas, op. cit., p. 158.



El marido ambicioso, en versión de J.J. Mora en 1840 y actuado entre otros por H. Moreno. En Eugenio Pereira Salas, op. cit., p. 151.

por el placer intelectual que supuestamente provocarían las obras³⁹, incluso parte de la élite habría expresado su rechazo al proyecto *civilizador* ilustrado. Citemos las memorias de Ignacio Domeyko, quien, recordando las fiestas patrias de 1838 en Coquimbo, anota que un *rico burgués* se habría dirigido a su vecino, expresándole lo siguiente: *Al parecer, querida compadre, todos nuestros juegos nobles y caballerescos caerán en el olvido. Quieren transformarnos a la fuerza en ingleses o franceses*⁴⁰.

• Canalización y fin del deseo

El teatro jugó otros papeles socio-culturales importantes dentro del discurso moderno. Dentro de su noción *representacional*, para la élite moderna *el estado del teatro podía ser una especie de barómetro de la civilización*⁴¹. El teatro era entonces un reflejo de la cultura del país. Así lo expresaron los versos de Bernardo Vera y Pintado, quien escribió en el telón del primer teatro permanente republicano: *He aquí el espejo de vir-*

*tud y vicio/ Miraos en él y pronunciad el juicio*⁴².

De esta manera, en la medida en que se fuera instaurando la lógica de la representación moderna, la élite tendría un teatro/espejo que cada vez le devolvería un reflejo más complaciente. La élite iría adquiriendo tal nivel de satisfacción con sus avances culturales, que en 1827 *en Santiago arreciaba el clamor general para la construcción de un teatro que correspondiera a la capital de Chile y la civilización de sus habitantes*⁴³. Miguel

39. Ver Amunátegui, op. cit. p. 333.

40. Ignacio Domeyko, "La fiesta del Aniversario de la Independencia de Chile. Coquimbo, 18 de septiembre de 1838" en 1963, MAPOCHO, Tomo I, Santiago: DIBAM. Lo que esta cita pretende demostrar no es una supuesta *unidad cultural* existente antes de la Independencia, sino más bien cómo el discurso socio-cultural moderno podía afectar también rasgos de la cultura de la propia élite, rasgos que se compartían con sectores populares. Creemos que el Chile de la época se caracterizaba por un hibridismo cultural, por una diversidad cultural, que no eran consentidas por la élite, que nunca fueron ni han sido consentidas.

41. El Fanalita, 1835, cit en Pereira, op. cit. p. 187.

42. Pérez Rosales, op. cit. p. 21.

43. Pereira, op. cit. p. 127.

Luis Amunátegui no sabía si atribuir a los reglamentos de teatro o a la creciente ilustración de los habitantes el que en un artículo de *El Araucano* de 1835 se expresase: *Quizá en ningún país del mundo hay teatro público en donde la concurrencia sea tan lucida y decente, como en el de Santiago*⁴⁴.

Si entendemos que el teatro se concebía como instrumento moralizador-educador-disciplinador, podremos observar cómo este *reflejo complaciente* cumplía con la necesidad legitimante del discurso republicano. Esto porque este discurso adoptado implicaba, en su versión más conservadora y definitiva, la necesidad de educar ciudadanos antes de darles una constitución democrática o liberal⁴⁵. Así, el teatro sería el reflejo tanto de estas aspiraciones pedagógicas como de sus benignos resultados. La élite se veía entonces auto-legitimada y sus conciencias apaciguadas. Así, el deseo de cambio que producía el discurso republicano se canalizaba por la vía oficial del *educar para después cambiar*. Sostenemos que ésta fue una estrategia de canalización del deseo, basada en la seducción de las apariencias⁴⁶.

Hacia 1830, la angustia de la élite ante las vicisitudes políticas la llevó a alejarse de los paradigmas serios y dramáticos del neoclasicismo. En

1834, *El filántropo* expresaba *si el teatro no nos ofrece una saludable distracción, un pasatiempo que vigorice nuestro espíritu cansado con las fatigas del día, como nuestro cuerpo, no nos compensa el tiempo que en él se pierde*⁴⁷. Esta recuperación de la alegría se inscribía dentro del discurso moderno, en cuanto la concibe como canalización del deseo y la angustia producida por un régimen de trabajo. En el fondo, es la *recuperación de la alegría para beneficio del trabajo*. En 1828, en un artículo titulado *Abuso de la tragedia*, José Joaquín de Mora expresaba: *Los habitantes de las grandes poblaciones necesitan descansar de las fatigas del día i calmar las excitaciones morales producidas por las ocupaciones serias. La comedia es el calmante más eficaz...*⁴⁸. La angustia del trabajo compulsivo del sistema moderno de organización laboral debía ser conjurada mediante un *pasatiempo* como el teatro. El temor radicaba en que esa angustia se convirtiese en deseo de cambio, en resistencia, en alegría disruptora e insumisa:

Muy bueno es que el pueblo tenga sus distracciones, porque es una necesidad de la vida; pero no todas son aparentes [sic] para todas las clases de la sociedad, ni deben repetirse todas las días, ni abandonarse



Trinidad Guevara, actriz argentina que actuó en Chile en la década de 1820. En Klein, 1994: *De Casacuberta a los Podestá*, p. 17.

*a la discreción de los logreros que buscan ganancias en el exceso de los placeres i en el progreso de los extravíos. Una diversión moderada es el descanso del trabajador; mas una repetición de actos licenciosos (...) son el agente de la relajación y el fomento de los vicios más perniciosos. El artesano consume en esas casas [se refiere a las chinganas] el producto de su taller, abandonando los deberes hacia su familia; i los sirvientes domésticos se desprenden de las cuidados de su oficio mientras malgastan el salario*⁴⁹.

44. Amunátegui, op. cit. p. 248.

45. Ana María Stiven, "Republicanism and liberalism in the first half of the 19th century. (Was there a liberal project in Chile?)" in 2000, [compiladores] Manuel Layola y Sergio Grez, *Los proyectos nacionales en el pensamiento político y social chileno del Siglo XIX*, Santiago: UICSH, 2ª edición. Respecto de los orígenes de la necesidad pedagógica y la dimensión estética de la misma, pueden consultarse los estudios contenidos en Hans Robert Jauss, 1995, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor. Véase también Jocelyn-Holt op. cit. para entender la diferencia entre el discurso republicano legitimante y la realidad sociopolítica deseada realmente por la élite.

46. Ver III "de la seducción", en este trabajo.

47. Cit. en Pereira, op. cit. p. 183.

48. Cit. en Amunátegui, op. cit. p. 136.

49. Andrés Bello, en *El Araucano*, 7 de enero de 1832, cit. en *ibid.*, p. 147.



Boceto de Mauricio Rugendas de *Romeo y Julieta*.
En Archivo de la Escuela de Teatro PUC.

3. De la seducción. El teatro y el juego de las apariencias

El pensador francés Jean Baudrillard ha llamado la atención sobre el fenómeno de la seducción y de las apariencias (o más bien, la seducción de las apariencias), poniendo en duda los esquemas interpretativos clásicos que colocan la imagen y la palabra como meros representantes de un contenido que les es ajeno y superior⁵⁰. Analicemos, entonces, los niveles de seducción discursiva presentes en el teatro de las primeras décadas republicanas.

Creemos que el teatro fue un espacio privilegiado para que las élites se sedujesen mutuamente. La sensación de progreso en las luces, la apariencia de estar educando ciudadanos, la épica gloriosa de su gesta independentista y más tarde aquella sensibi-

lidad algo forzada y poco sincera del romanticismo, todo ello nos parece una cierta estrategia desplegada por las apariencias, apariencias que, en realidad, tenían tanto o más poder que todos los discursos legitimantes y todos los contenidos reales del republicanismo o del proyecto modernizador adoptado. De alguna manera, la ritualización de las invocaciones a la libertad, la igualdad, la república, etc., despojó a estas palabras su sentido original; lo cual redundó, contrariamente a lo que se podría pensar, en una mayor importancia de las mismas. En conjunto con esta seducción de la palabra vacía – que sería opuesta a la semiótica teatral de la lógica moderna, pero resultado de la misma – se desplegaría también una interesante seducción audiovisual, basada en el fasto y el boato creciente de las representaciones, la captura de la mirada, la emoti-

vidad de la música, etc. Esto nos podría llevar a pensar que, en realidad, todos los discursos teatrales, las estrategias seductivo/persuasivas desplegadas y sus simbologías espaciales fueron consumidas por su propia imagen, por su reflejo, introduciendo a la élite en el juego de las apariencias. Pero, ante esta postura radical, que De Marinis ha calificado como nihilista, podemos esgrimir una cierta complementariedad entre la seducción y el discurso, complejizándose así el escenario analizado⁵¹. Esto porque la seducción, si bien puede anular el discurso, puede también potenciarlo, al sumergir al espectador dentro de una estrategia de las apariencias voluntariamente aceptada, que transmite de todas maneras un cierto discurso, o que por lo menos lo sostiene.

Dentro de este contexto, siempre aparecen los *estropea-juegos*, personajes dispuestos a denunciar a las apariencias y su disolución de la realidad. Para el caso específico del teatro, en 1823 el polémico Tizón Republicano expresaba respecto de los prisioneros españoles: *Y cuando nos enronquecemos gritando Libertad hay entre nosotros hombres que nos ayen en el fondo de un encierro...*⁵². Esta aseveración, de por sí crítica, se torna irónica si consideramos que los actores del Coliseo dirigido por el Coronel Domingo Arteaga eran todos prisioneros, que se enronquecían cada función en fútiles declamaciones sobre la libertad y el republicanismo. Esta acusación provocó la enfurecida réplica de Domingo Arteaga, encargado de los

50. Jean Baudrillard, 1994. *De la seducción*, 6ª Edición, Madrid: Cátedra y 1998, *Cultura y simulacro*, 5ª Ed., Barcelona: Kailós. Véase la crítica a la noción de representación en Abate y Pérez, op. cit., y en Jacques Derrida, 1989, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona: Plató.

51. Marco de Marinis, 1997, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires: Galema, pp.17-33.

52. El Tizón Republicano, 3 de Marzo de 1823.

prisioneros españoles, quien expresó particularmente que aquellos que trabajaban en el Coliseo *me ganan lo mismo que los hijos del país*, y, más importante aún, que *sin saberlo, [se] les hace el mayor mal cuando [se] quiere retirarlos de mi auspicio*⁵³. Para justificar esta posición, Arteaga tuvo que recurrir a una serie de argumentos anti-liberales, incluso justificando la esclavitud. Pero podemos imaginarlo, luego de escribir y hacer pública su contestación, entrando al Coliseo a seducirse con las ideas liberales vaciferadas por sus prisioneros-actores. Lo mismo valga para el resto de la élite chilena.

5. Conclusiones

La formación sociocultural chilena ha estado impregnada de una violencia, tanto física como simbólica, que ha sido bastante ignorada por los estudiosos de la realidad nacional. Hemos visto acá como el teatro/civilización se oponía (en el plano del discurso) a muerte con la chingana/barbarie, en lo que es sólo un ejemplo de la política cultural del Chile republicano. Analizamos así como se intentó instaurar, a la fuerza si era necesario, una determinada *lógica de la representación*, la cual contaba con una serie de implicancias socioculturales de primera importancia para entender la organización de Chile en sus primeros años de vida independiente. Entre ellas, contamos la función simbólica que jugó el teatro en el proceso discursivo identitario de las élites chilenas y en su autolegiti-

mación y autosedución, a la vez que en la conformación de un paradigma dominador basado en el disciplinamiento. Esta *lógica*, por otra parte, es un ejemplo claro de una *estética ilustrada* que luchará por imponer sus esquemas interpretativos y de producción de sentido en las primeras décadas de vida independiente del país.

Pero la visión de un teatro/civilizado concurrenciado por una élite/civilizada es poco convincente. En realidad, el teatro no era tan *civilizado* como aparentaba: en él, convivían las representaciones dramáticas con los bailes populares y los sainetes del siglo XVIII. Ya desde 1820, el ilustrado gobierno de O'Higgins habría mostrado su preocupación ante el *público de la cazuela* (la cazuela era el espacio de entrada más barata en el teatro), que habría impreso, según Pereira, un aire campechano a las representaciones teatrales. Este público *populachero* habría bajado la calidad de las representaciones⁵⁴. Este mismo autor atribuye al *jugoso* aporte del público popular la persistencia de ciertas manifestaciones coloniales en los programas de teatro⁵⁵. Esta interpretación se basa en el mismo presupuesto *civilización/barbarie* que coloca a una supuesta *cultura de la élite* como antagónica a la *cultura popular*, interpretación que deseamos por motivos explicados con anterioridad. Lo que queremos poner en duda es: ¿era la élite tan *civilizada* como deseaba aparentar? Creemos que, por lo menos en las primeras décadas de vida republicana, no. Fue

la misma élite la responsable, finalmente, de que se mantuvieran manifestaciones tradicionales en el teatro de la época. La alegría de estos sainetes y bailes contrastaban de manera maravillosa con la seriedad dramática de las últimas tendencias, y eran garantía segura de una mayor asistencia⁵⁶. El público, de cualquier clase social, oscilaba así entre la civilización deseada y la barbarie alegremente gozada.

Finalmente, la realidad cultural que vislumbramos en el Chile de la época nos presenta un conflicto fundamental: Lo Uno, el discurso moderno, intenta eliminar lo Diverso, desplegando para ello una serie de estrategias, que se movían desde la descalificación de los saberes hasta la reglamentación gubernamental. Pero no debemos considerar como irreconciliablemente opuestas las tradiciones y las modernidades propuestas (porque son múltiples, aquella teoría que opone *la tradición* a *la modernidad*, además de incorrecta, es peligrosamente reduccionista); las culturas y las identidades no son estáticas. Así, debemos entender que el discurso moderno analizado en este trabajo no correspondió a la realidad de la escena teatral chilena, dando origen entonces a un teatro que no era ni barroco ni ilustrado, ni tradicional ni moderno. Más bien, era un híbrido nacido de una heterogénea *mezcolanza*. La ilustración estética fue un simulacro de sí misma y una seductora compañera de las élites. ■

53. "Contestación del Coronel D. Domingo Arteaga", op. cit.

54. Pereira, op. cit., p. 100 y 102.

55. Ibid., p. 168 y 206.

56. Ver Pereira, op.cit. pp. 138 y 144.

Candilejas pampinas sobre arte y expresión obrera: 1900–1920¹

María José Correa Gómez

Licenciada en Historia y en Estética, PUC,
Magister (c) en Género y Estudios Culturales, U. de Ch.

A mediados del siglo XIX, la actual región de Tarapacá se vio afectada por la explotación sistemática del guano y luego del caliche. La consolidación de este último en el mercado nacional y extranjero impulsó la elaboración de salitre y la consecuente industrialización de la zona, la cual dibujó en el desierto cientos de pueblos salitreros que cambiaban la fisonomía y la vida tanto de la pampa como de las ciudades costeras. Paralelo al crecimiento del puerto, la población aumentó considerablemente, producto de las migraciones provenientes del sur, del norte y del interior. El desierto se pobló con sonidos, colores y

discursos, así como también de anhelos, demandas y necesidades. Acojió a un crisol de culturas, hombres y mujeres de distintas regiones; campesinos, mineros, pescadores y trabajadores urbanos, quienes dieron vida a un conjunto heterogéneo pero con características propias, nacidas del espacio y tiempo particular en el que vivieron.

En esta desértica y particular geografía² nació una historia modelada no sólo por las características físicas de la región, sino también, por el tipo de comunidad configurada bajo las ofensivas modernizadoras³, inscritas en el Norte producto del eje comercial instalado en torno al salitre. El

escrito se involucra estrechamente con lo espacial-temporal, intentando dar forma a una reflexión en torno a la actividad teatral obrera nacida bajo la sombra de las nuevas condiciones generadas, en particular, en Iquique con la importación de los cánones urbanos.

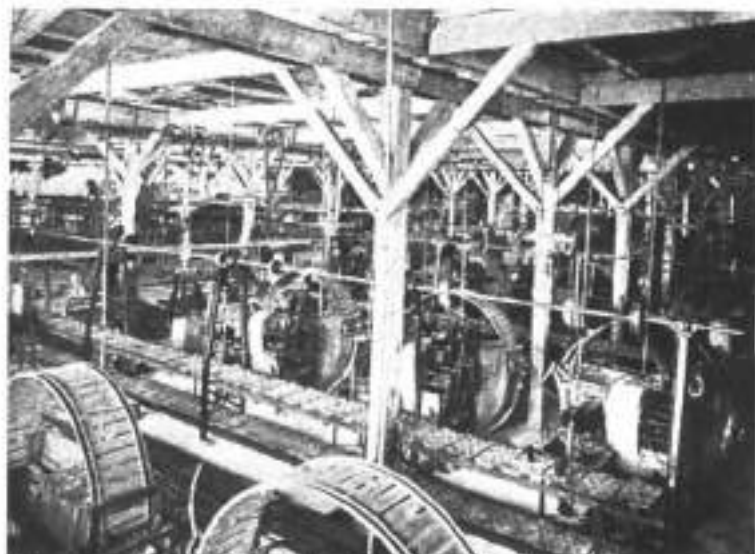
La investigación de la actividad cultural obrera se legitima en la especificidad de la experiencia pampina, desde la perspectiva que considera al ciclo salitrero como un fenómeno precursor de problemáticas y soluciones, de experiencias⁴ o ensayos que se vivían a lo largo del país. La zona salitrera emergió como enclave⁵, como iniciadora de las com-

1. El presente artículo está basado en la tesis de Licenciatura en Historia: Teatro obrero en el escenario pampino 1900 – 1930, de la misma autora. Se estructura en base a un capítulo de ésta, incorporando las ideas centrales que dibujan el accionar teatral de los trabajadores del espacio salitrero.
2. El escenario se entiende en el escrito como parte activa de este proceso, subrayándolo como fuente, como recurso interpretativo de una realidad ausente.
3. Ver Peter Wagner en *Sociología de la modernidad, libertad y disciplina*, Barcelona, Ed Herder, 1995. El autor subraya lo moderno como un escenario que muta, se autoronstruye y genera respuesta por parte de sus beneficiarios. Se entiende, en relación con lo anterior, a la modernidad como una importación que se sucede en diversas oleadas, estrechamente vinculada a las particularidades espaciales y temporales.
4. Calificación dada por Sergio González Miranda en *Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el ciclo del salitre*, Iquique, Ediciones Camanchaca, 1991. Itra que apoya la tesis de considerar el ciclo salitrero como precursor de determinadas ofensivas (P. Wagner) modernizadoras que se instalaban en el país. La calificación de enclave se debe a la dependencia económica con el exterior, al vínculo desarrollado por la zona con otros espacios socioeconómicos, estableciendo contactos que importaron influencias extranjeras y otros que difundieron la hibridación de éstas a nivel nacional.

plejidades que comenzaron a hacerse evidentes con la inauguración de las nuevas pautas urbanas anexadas a las oleadas industrializadoras.

La historiografía poco ha escrito sobre la producción y el consumo teatral del bajo pueblo. Se han universalizado a hombres y mujeres tipos, silenciando la existencia de otros, sean indígenas, campesinos y/o trabajadores urbanos. Conocer sus actividades presenta la dificultad de enfrentarse con un disminuido número de fuentes, producto del desinterés de las elites por dejar registro de ellos y de la escasez de retratos producidos desde ellos mismos. De modo contrario, los trabajadores que se incorporaron dentro de organizaciones para hacer audibles sus demandas, crearon canales propios y/o mediatizados que pasaron a constituirse en voces de su presencia. Pese a que estos son, los que en gran medida emergen de las fuentes, principalmente la prensa, se hace necesario reconocer la existencia tanto de aficionados como de públicos obreros heterogéneos que revelan existencias de sectores marginales, omitidos y/o negados.

Esta diversidad se patentiza en un teatro obrero que funcionó de distintas maneras. Por una parte, como grupo receptor de escenas entregadas por sectores ajenos a él, y por otra, como configurador de actividades teatrales propias, aficionadas, ligadas a un circuito, a un espacio u



Factoría de salitre, c. 1905. En Archivo de la Escuela de Teatro, PUC.

organización. En ambas participó tanto el obrero organizado como el pampino⁶, pasando a constituirse como protagonistas de las actividades recreacionales llevadas a cabo en el escenario salitrero de principios del siglo XX.

Espacios teatrales

A mediados del XIX, la actividad teatral de Iquique se concentraba en unos pocos locales particulares que contaban con comodidades mínimas para presentar los espectáculos ofrecidos por las compañías itinerantes⁷ que visitaban la zona. Para la década de los 80, la activación teatral a escala nacional trajo consigo la aparición de normativas y nuevas salas, que posibi-

litaron la llegada de un mayor número de artistas extranjeros como la Compañía de Zarzuela Jarques-Allú que para 1882 se encontraba realizando más de 30 funciones cobrando precios considerablemente superiores, accesibles sólo a las elites de la capital del salitre⁸.

El Municipal, principal teatro de la ciudad de Iquique, inaugurado el 1 de enero de 1890 y una de las salas más elegantes del Pacífico, acogió a prestigiosas compañías internacionales hasta su arrendamiento en la década de 1930 a una empresa cinematográfica. Las elites, como público principal de los espectáculos ofrecidos en este teatro, crearon normas y formas de sociabilidad paralelas a los cambios socioculturales

6. Sergio González distingue dos categorías culturales: el obrero entendido como trabajador organizado sindicalmente y el pampino como poblador organizado socialmente; complejidad que lleva a la manifestación del discurso de clase en dos ámbitos, el laboral-político y el social-cultural. Ver *Una aproximación a la mentalidad del obrero pampino: identidades locales y movimiento obrero salitrero*, en "Historia de las mentalidades", Monografías de Cuadernos de Historia N° 1, (Universidad de Chile), Ed. LDM, 2000.

7. Munizaga, Giselle; *El teatro en Iquique 1880-1912*, 1990, inédito.

8. Abascal Brunet, Manuel; *Apuntes para la historia del teatro en Chile, La Zarzuela Grande*, Imp. Universitaria, 1951, Santiago, p. 160.

producidos en el bajo pueblo iquiqueño. El remate de palcos⁹, así como los altos precios de platea y lunetas, condicionó la exclusividad social del público. Su decoración con alfombrado de Bruselas, la cúpula pintada sobre una yesería de cáscara de huevo y crin de caballo¹⁰, así como sus altos precios contrastaban fuertemente con la realidad teatral de gran parte de la población que no participaba de estos espacios.

Con la llegada del nuevo siglo, el tipo de espectáculo comenzó a cambiar. Las óperas, dramas y conciertos, disminuyeron en favor de la ya conocida y aceptada zarzuela, que para 1900 había llegado a su apogeo. Su carácter liviano, la facilidad de comprensión y la accesibilidad para un público híbrido la convirtió en uno de los actos de mayor aceptación. La zarzuelización del ambiente implicó cambios que facilitaron el acceso del pueblo a estos espectáculos. Sin embargo, fue el paso de la zarzuela grande a la chica¹¹, y de ahí al sistema de tandas, lo que facilitó aun más la masividad del espectáculo. A medida que la primera pasaba de moda, muchas compañías que cultivaban el género comenzaron a cambiar su espectáculo o a relegarse a ciudades más pequeñas. La zarzuela chica la había reemplazado; los cambios en el mercado, en la demanda del público y la necesidad de generar ganancias, impulsaron esta nueva forma

de espectáculo que recibió el nombre de tanda.

Los orígenes de esta representación aparecen en 1886 en las carteleras teatrales de Valparaíso. En el teatro Odeón dos empresarios españoles, ante la inasistencia de público a sus funciones, iniciaron el sistema de actos por horas, dividiendo las presentaciones diarias en tres partes permitiendo el acceso a la totalidad o a cada una de ella, bautizándolo con el nombre de tandas e incorporándolo al léxico nacional.

ral, compuestas con el solo fin de producir entretenimiento...¹².

El surgimiento de nuevos escenarios en Iquique, como el Teatro Circo Nacional en 1902, llamado Teatro Tondero, posibilitó el desarrollo del nuevo programa teatral, orientado a un pueblo que saturaba las salas con más 2500 espectadores. Más que la calidad del espectáculo, exceptuando las grandes representaciones, lo que diferenció al Nacional del Municipal fue la estructura, las comodi-



Teatro Municipal de Iquique, c.1905

Desde hace relativamente algún tiempo, ha tomado abundante desarrollo en el público iquiqueño el gusto por concurrir a las representaciones de zarzuelas u obras denominadas del género chico, o sea, obras teatrales en un acto, de fácil argumento, de escaso interés mo-

dades y el tipo de espectadores que se congregaba en su interior.

Los teatros populares¹³ se caracterizaron por la precariedad de su construcción, por la falta de recursos para arreglarlos y por los peligros que en ellos se vivían. Estos peligros ubicaron a la prensa obrera como autori-

9. El derecho a llave de palco se remataba (...). Los abonos para platea y lunetas (...) también se vendían a precios altos. Bernardo Subercaseaux, en "Fin de siglo en la época de Balmaceda" en Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo II Santiago, Ed. Universitaria, 1997 p. 260.

10. Peña Muñoz, Manuel; Manuscritos hallados en el Teatro Municipal de Iquique, Iquique, p. 9

11. Se llamó zarzuela grande a la tradicional ópera cómica española a diferencia de la zarzuela chica o del género chico u opereta, donde más que el libreto importó la puesta en escena de una sucesión de cuadros costumbristas.

12. El Pueblo Obrero, 30 de noviembre de 1907.

13. Otros teatros iquiqueños de inicios del siglo XX fueron el Pabellón de Verano (1908), el Teatro Wallace (1909) y el Teatro Arauco (1914).

dad fiscalizadora, producto de la escasa presencia de autoridades que velaran por la seguridad y el cumplimiento de las normativas de los recintos teatrales, acusando constantemente la marginación en la cual se encontraban los espacios dedicados al arte, y más aun, aquellos destinados a la mayoría de la población. El Teatro Nacional, objeto de numerosas críticas, fue considerado por El Pueblo Obrero como un espacio de mínima categoría,

¡Por la grandísima fiauta que hay pulgas y otros bichos en ese coliseo! Parece que allí no se conoce la utilidad que prestan las escobas. Estaba yo mirando el techo de la galería, que no le han echado ni una manito de calquiera y estaba muy disimuladamente rascándome las piernas que casi me hacían tiritas las pulgas, cuando vi que un mancerino chinche iba corriendo por el cuello almidonada de mi amigo.¹⁴

El Despertar de los Trabajadores se ocupó de recalcar las escasas garantías de seguridad que ofrecía el coliseo ante eventualidades tales como temblores, cortes de luz e incendios. A comienzos de 1913 se señaló que, en caso de accidente, este carecía de salidas adecuadas de emergencia, más aún los espectadores de los palcos tendrían que buscar la salida atravesando una especie de puente que no

aguantaría el peso de diez personas corriendo, la gente se estrellaría contra el portón de salida, ya que éste se encontraba durante las funciones cerrado herméticamente con un mazo condado, cuya llave no la manejaba el guardia o portero sino uno de los tramoyistas que estaría ubicado más lejos, en la tramoya¹⁵.

Se pensaba que lo precario de algunos teatros podía potenciar las tragedias ante incendios, temblores, caídas de vigas o cortes de luz. Las veces que se tocaron las campanas



Miembros del congreso socialista. 1915. (El partido Obrero Socialista se funda en 1912 por Luis Emilio Recabarren). En *Chile a color*.

de incendio en el Nacional la gente se atropellaba una a la otra, sumándose a esto el que las luces se cortaran, quedando el teatro sumido en la más profunda obscuridad. La incorporación del sistema de tandas introdujo una serie de problemas relacionados con las dificultades para hacer expedita la salida/entrada de los espectadores entre las obras y la sobre-venta de asientos¹⁶.

Debido a la masividad del espectáculo existían reglamentaciones, pero estas, la mayoría de las veces, no se cumplían. La prohibición de fumar dentro de los teatros, que valía tanto para el público como para la policía, era infringida por gran parte de los espectadores, viciando el aire que se acumulaba al interior. Tal era el caso del Teatro Tondero, teatro popular por excelencia, donde muchas veces *no se podía estar pues el humo de los pitillos había invadido toda la sala¹⁷*. Catorce años después, la prensa continuó

criticando el comportamiento del público, calificándolo como intolerable, pues *toda persona que asiste a esos locales podrá imponerse de la incultura con que procede la gente que va a galería. Se insultan, se tiran porotos, papeles y cigarrillos encendidos a los que concurren a platea¹⁸*.

El Teatro Nacional simbolizó el surgimiento del circuito cultural de masas¹⁹, lo que implicó la construc-

14. El Pueblo Obrero, 5 de octubre de 1907.

15. El Despertar de los Trabajadores, 4 de enero de 1913.

16. La supresión de los asientos numerados, especialmente en el sector de galería, implicó la sobreventa de entradas, ... otro defecto que debe corregirse, es el excesivo número de boletos que se expanden para la galería. Hay veces que los asistentes a los alfileros están unos sobre otros, sólo por exclusiva culpa de los empresarias de no limitar la venta de boletos. El Pueblo Obrero, 13 de julio de 1907.

17. El Pueblo Obrero, 13 de julio de 1907.

18. El Despertar de los Trabajadores, 18 de marzo de 1921.

19. Ver: Bernardo Subercaseaux, Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo II, "Fin de siglo en la época de Balmaceda", op. cit. y "Genealogía de la vanguardia", Santiago, U. de Chile, 1988.



Puquería en olona salitrera Santa Rita. 1906. En Archivo de la Escuela de Teatro, PUC.

ción de un renovado mercado de consumo que motivó a los empresarios a generar actividades acordes con el nuevo espacio, traducidas éstas en la incorporación de la zarzuela chica como pieza clave, digerible, económica y capaz de permitir la rotación de los programas para no saturar al espectador y así obtener una afluencia de público constante.

El circuito cultural de masas extendió la actividad dramática siguiendo la pauta de producción, contenido y forma, propuesta por la oficialidad. Este avance impulsado por las elites consideró al teatro como vehículo de formación de valores y de costumbres, como medio de recreación, buen uso del tiempo libre y por supuesto, como negocio. Las autoridades apoyaron a nivel nacional un proceso de urbanidad y civilidad que buscaba el disciplinamiento y el

control de los comportamientos de la clase trabajadora, en pos de su utilidad al modelo liberal y modernizador. Ciertamente muchas de las construcciones culturales oficiales fueron, en parte, manejadas por la elite; sin embargo, tampoco se puede silenciar la necesidad de expresión y participación que nació desde los grupos populares y que se materializó en las asociaciones obreras, en las actividades recreativas, en las cantinas, en los juegos de box, en el teatro y en la prensa. Esta necesidad fue testimoniada a través de cartas, periódicos y en las crónicas de los actores²⁰, dando a conocer un comportamiento de la galería, que describe la vigencia y la importancia del público.

...Ero el estreno (...) qué espectáculo! Casi me voi de las dos últimas sílabas, al contemplar de bote en bote la espaciosa sala del

popular coliseo. Todas las apsentadurias estaban repletas. El soberano pueblo, llenaba por completo las galerías²¹.

Las buenas obras llenaron de aplausos los escenarios, el público hacía sentir sus preferencias, gracias a las posibilidades de expresión de una actividad teatral menos sacralizada, regulada y más espontánea.

Arrojar una silla a escena, cada vez que un cómico vacila, no es un exceso de cortesía. (...) Creían que únicamente los periodistas podíamos opinar. No, señores. El público también. Esa sala destrozada es, aunque a ustedes les cueste muchísimo creerlo, una opinión²².

La galería acogió a una diversidad popular que dio cuenta de las variantes de la llamada clase obrera, iluminando a un público que actuó, por de pronto, como segmento imprescindible del acto teatral, como voz capaz de aplaudir el éxito y dar continuidad a las compañías.

Actores obreros: los aficionados

A fines del periodo decimonónico se incrementan las actividades culturales ligadas al desarrollo de asociaciones obreras. Asociaciones dentro de las cuales destacaron las mutuales y las mancomunales, que buscaban reivindicar la situación del

20. [la galería] En su masa obscura y discolorada se hunden las raíces de esa flor monstruosa y caliente de la avocación. La ráfaga de todos los éxitos, cae de allí. (...) Las espectadoras de galería se compeñean inmediatamente en cuanto ocupan sus asientos, y desde ese instante todas sienten las mismas impresiones, y las manifiestan con rara simultaneidad. Todos son idénticos. Cuando algún espectador baja inmediatamente y toma una butaca de plata, se individualiza. De la Vega, Daniel; *Luz de candilejas*, Santiago, Ed. Nascimento, 1932, pp. 15, 16.

21. El Píjeco, Prensa de Iquique, 24 de enero de 1904, año 1, número 38. Sobre la presentación del actor español Pepe Vila.

22. De la Vega, Daniel; ob. cit., p. 177

obrero en la sociedad, y generar instancias de encuentro y recreación. Las *Filarmónicas* fueron por excelencia, según Elias Laferte, el germen inicial de las artes²³ obreras y por ende, del teatro. Estas funcionaron como *centro social para estimular entre los pampinos el deporte, el baile y las representaciones teatrales*²⁴; como punto de encuentro, de sociabilidad, de conversación, motivando el despliegue de pequeñas estudiantinas, coros, recitales poéticos, declamaciones, bailes y teatro.

El ocaso del XIX inauguraba una constante recreativa que se vivenciaría con mayor fuerza en las próximas décadas con la formación de filarmónicas en Iquique, las que funcionarían como apéndice recreacionales de las asociaciones obreras. La politización de dichas instancias acercó a sectores no populares e involucró a la élite hegemónica como rectora de dichas iniciativas. Antonio Puppin, fundador del Partido Demócrata, señalaba a fines del XIX, que los obreros debían tener *un centro de reunión donde su familia (...) tenga un punto para distraerse de una manera culta y moral, donde el ejemplo y el estudio de las buenas costumbres se inculquen desde temprano en la inteligencia del niño, y donde los*

*jóvenes pongan en actividad su inteligencia, prestando su concurso en las representaciones dramáticas, fiestas y conferencias*²⁵.

Sin embargo, independiente de las influencias externas, fueron los mismos obreros quienes consagraron los momentos de encuentro con sus pares, para compartir y discutir, entre muchas cosas, sus ansias de recreación;

*En la tarde, apagada la fábrica, las manos trabajadoras se estrechaban. Cada baile, en un modesto local de barrio apartado, era un suspiro de alivio de mucha gente rendida, más que de trabajar, de vivir monótonamente...*²⁶.

Las filarmónicas nacidas en la pampa presentaron menor compromiso ideológico por ser parte de la salitrera, hijas de una política administrativa que incorporó lo recreacional como parte de un plan educativo, inspirado no siempre en fines altruistas sino como medio de asegurar la permanencia del trabajador en la oficina. Estas fueron en aumento hasta llegar, en 1907, a considerarse como competidores de los centros sociales de Iquique²⁷. La filarmónica, con sus salones teatrales, se había convertido en

un elemento característico del paisaje cultural, no había pueblo que no contara con alguna, encontrándose las en Alianza, Virginia, Angela, Victoria, Dolores, Argentina, Sebastopol y Zapiga, entre otros.

En las escuelas, la marginación de la enseñanza artística se debió a un currículo escolar que buscó contribuir al desarrollo económico del país capacitando a los sectores populares, de manera que pudiesen ser útiles, en lo básico, al progreso industrial y artesanal. Sin embargo, pese a las ausencias, las escuelas lograron alimentar en algunos el gusto por el teatro, gracias a las representaciones dramáticas ejecutadas durante las festividades²⁸.

A diferencia de Iquique, donde las escuelas²⁹ ofrecieron actos teatrales conmemorativos, la pampa generó obras con un mayor nivel de gratuidad, sin ningún tipo de celebración que las justificara, erigiéndose como actos recreativos, legitimados en el escaso mercado de entretenimientos de la zona.

La carencia de instituciones educativas que promovieran el arte dio lugar a que otros espacios impulsaran el teatro. Así, en 1910, los grupos aficionados comenzaron a desligarse de las filarmónicas, gracias al desa-

23. Artes entendidas desde el nuevo escenario sociocultural que trajo el fenómeno de la modernidad, la urbanidad y el crecimiento del proletariado; artes en síntesis que en algunos casos se alejaron de las herencias populares tradicionales y en otros se hibridaron.

24. Laferte, Elias; *Vida de un comunista*, Talleres Gráficos Lautaro, 1957, Santiago, p. 44.

25. Puppin, Antonio; "Ligeros apuntes sobre las sociedades filarmónicas de obreros", en Rodríguez, Orlando Teatro chileno: su dimensión social, Santiago, Editorial Quimantú, pág. 17-26; citado por Bravo Elizondo, Pedro en *Cultura y teatro obrero en Chile 1900-1930*, Madrid, Ed. Michay, 1986 p. 76.

26. De la Vega, Daniel; *Luz de candilejas*, op. cit., p. 69.

27. *El Pueblo Obrero*, 13 de abril de 1907.

28. Guillermo Zegarra, actor aficionado, relata que sus primeras incursiones en teatro las realizó de niño junto a su hermano mayor en el grupo de ex alumnos del Colegio Don Bosco a mediados de la década del diez. (Entrevista realizada en Iquique, 30 de octubre de 2000)

29. Las escuelas representaron espacios donde las mujeres en calidad de profesoras guiaron e incentivaron actividades artísticas paralelas de sociabilidad y recreación.



Ramona Añu (1882) en la zarzuela *La conquista de Madrid*. En *Archivo de la Escuela de Teatro, PUC*.



Lidora Segura (1881) miembro de la *Cía. Jarques-Segura* que itineró por las plazas teatrales de Chile. En *Archivo de la Escuela de Teatro, PUC*.

rollo de la prensa obrera, centros femeninos³⁰, organizaciones políticas y círculos juveniles, lo que impulsaría renovados discursos teatrales, modelados por las especificidades locales.

Los círculos de aficionados fueron definidos por la vida pampina: inestabilidad, enganche, pobreza, sistema de fichas, ideologías políticas y diversidad cultural. En la pampa, el abrir y cerrar de las salitreras junto a la movilidad laboral, se constituyeron, según la prensa, en el peor impedimento para el desarrollo de agrupaciones teatrales de obreros³¹, lo que conllevó a marcar ciclos, como el florecimiento de centros teatrales entre 1913 a 1918.

...estos últimos años ese entusiasmo ha ido decayendo por diferentes causas, siendo una muy principal la poca estabilidad que tienen los jóvenes aficionados en las diversas faenas del trabajo, yéndose o cambiando continuamente de una a otra oficina³².

Esta movilidad atentó contra la unidad de los trabajadores que compartían los mismos gustos artísticos, encontrándose un *declamador* en una oficina, en otra un interesado por el canto y así sucesivamente. La inestabilidad provocó que los grupos no se

perpetuaran ni consolidaran por el ir y venir de sus integrantes, sin embargo, algunos trabajaron con esta fragilidad, tratando de superarla. Esta fue la labor realizada en 1918 por el profesor de música y declamación y antiguo editor de *El Pueblo*, Osvaldo López, el cual se propuso *levantar el espíritu y afición al arte nacional ensayando y enseñando comedia, zarzuela y cantos entre los aficionados al teatro que se encuentran diseminados por las oficinas (...) y eligiendo a los mejores elementos de varias oficinas, tales como Alianza, la Granja, Inx, (...) y presento la Unión Artística Pampina...*³³.

Ésta cristalizó en la realización de dos funciones, el 9 y 10 de noviembre, en Centro Lagunas y otra el 11 en la North Lagunas. La creación de este grupo muestra las dificultades de realizar actividades teatrales continuas, pues, pese al interés, se requirió de experiencia y de estabilidad para posibilitar la generación de proyectos más ambiciosos. Estos ciclos fluctuaron y, así como en 1918 hubo un retroceso, éste fue solo parte de una serie de ascensos y descensos que, más que frenar el desarrollo teatral, evidenciaron las problemáticas cotidianas con las que tuvieron que enfrentarse los aficionados.

A orillas de la costa, en el puerto de Iquique, la actividad teatral aficionada se extendió por años. *Arte y Revolución*³⁴, formado el 6 de mayo de

30. Destaca el trabajo que desarrollaron mujeres ligadas al Centro Femenino Belén de Sárraga en el grupo teatral *Arte y Revolución* en Iquique a partir de 1913.

31. Otros conjuntos de aficionados presentes en la pampa en los años comprendidos entre 1913 a 1920 fueron: Luz y Fraternidad, 1913 en la oficina Virginia; Víctor Domingo Silva, 1913 en la oficina San Pedro; Arte y Progreso, 1915 en Negreiros; Centro Dramático Joaquín Dicenta, 1917 en la oficina Condor, entre otros.

32. *El Despertar de los Trabajadores*, 9 de noviembre de 1918.

33. *El Despertar de los Trabajadores*, 9 de noviembre de 1918.

34. *Arte y Revolución* fue uno de los principales grupos de aficionados obreros de la ciudad de Iquique. La historiografía se ha preocupado escasamente por retratar sus experiencias y por reflexionar en torno a su producción. La única investigación más extensiva sobre el tema es de Pedro Bravo Elizondo, *Cultura y teatro obreros en Chile 1900-1930*, Madrid, Ed. Michay, 1986.

pampa para presentar obras modernas, comedias y sainetes, en las que figuraron varios de estos aventajados aficionados cuyas obras han tenido un ruidoso éxito en su estreno.⁴⁰

Las relaciones establecidas entre los aficionados de la pampa e Iquique se configuraron en diferentes niveles. Algunas de las giras artísticas al interior fueron realizadas por círculos dramáticos del puerto, los que en su paso por las oficinas contribuyeron a apoyar a los aficionados que recién surgían, como recuerda Nena Ruz:

...él (Pepe Paoletti) les dejaba libretos de cositas que escribía para que tuvieran repertorio para sus presentaciones, les regalaba decoradas, porque las decoradas también las hacía él.⁴¹

Paradójicamente, los círculos de la pampa presentaron la contradicción entre la escasa movilización del grupo con la constante rotación de los artistas por las diversas oficinas en busca de la ansiada estabilidad laboral.

Los aficionados forjaron una presencia en el ambiente recreativo de Iquique y de la pampa, que pese a lo inestable y fragmentaria, dejó una huella que se redujo a la herencia de los círculos más consagrados, como fueron: Arte y Revolución, el cómico Alfonso Johnson, la familia Cobo y años más tarde, el conjunto de los Hermanos Paoletti. La frágil memoria no ha permitido recuperar y nom-

brar a muchos conjuntos que nacieron y murieron en la pampa, actuando como escuela y permitiendo la consagración de unos pocos.

Alfonso Johnson emergió como actor de las veladas ofrecidas en el teatro del Despertar, desempeñándose primero como colaborador para luego ser aplaudido como cómico. Desde 1916 se desarrolló en diversos programas, realizando entremeses cómicos, monólogos y actos de variedades. Años más tarde se convirtió en el director de un conocido cuadro teatral. Su trayectoria sería reconocida en 1921 por El Despertar.

Johnson es un producto exclusivo de nuestro escaso ambiente artístico provinciano, pero que con una constancia y vocación por el teatro (...) se ha llegado a formar un actor cómico (...) Johnson es pues, una especie de bandera, detrás de la cual deben seguir todas nuestras aficionados.⁴²

Otro grupo de aficionados fue la Familia Cobo. Formada por los padres Cobo, conocidos artistas educados en compañías españolas de comedias y sainetes cómicos, se desempeñaban cotidianamente como profesores; sin embargo, cuando perdían los empleos formaban con otros amigos una pequeña compañía y recorrían la pampa y la costa.⁴³

En 1915 Julián Cobo, después de una serie de exitosas presentaciones

en Antofagasta, llegaba a Iquique para realizar una gira junto a su familia, compuesta por su señora Adela y sus cuatro hijos, las niñas Lila y Angelita⁴⁴ y dos niños⁴⁵. La prensa alabó principalmente el mérito artístico de los niños, el ser nacionales y de haberse formado aquí en la pampa y de no haber tenido más escuela artística que la de sus padres⁴⁶, el glorioso pasado artístico de los progenitores, y especialmente el esfuerzo del padre, el educador Julián Cobo por propagar el arte y la ilustración. En sus memorias, Julián Cobo refuerza las inquietudes sociales de su padre que lo llevaron a participar en las actividades del movimiento obrero y a conocer a Recabarren y Matías Soto Aguilar, entre otros. Inquietudes orientadas a la necesidad de mejorar la educación y formación del sector popular.

El conocimiento y la reflexión en torno al pasado de los conjuntos aficionados al arte dramático, que vieron en las tablas y en el escenario espacios de comunicación y libertad, pertenece a ese espacio oscuro que la historiografía no siempre alcanza a iluminar. Junto a las pérdidas y a la ausencia de fuentes, es posible acusar un olvido por parte de la escritura histórica. La obra teatral obrera, así como la producción que ésta involucra, resulta difícil, sino imposible, de reactualizar en el relato histórico. Aparece desde nuevos escenarios, reconfigurada, rememorada, achurada

40. El Despertar de los Trabajadores, 12 de diciembre de 1922.

41. Entrevista realizada en Fica a la actriz y cantante aficionada Helena Ruz el 1 de noviembre de 2000. Formó junto a su marido Pepe Paoletti una reconocida compañía de teatro que recorrió las salitreras, destacándose la labor realizada en la década de los cuarenta.

42. El Despertar de los Trabajadores, 1 de julio de 1921.

43. Cobo, Julián; Yo vi nacer y morir los pueblos salitreros, Santiago, Editorial Quimantú, 1971, p. 8.

44. Willi Zegana señala que Angelita Cobo trabajó años más tarde en Radio Teatro en Santiago.

45. Uno de ellos, Julián Cobo, autor de Yo vi nacer y morir los pueblos salitreros.

46. El Despertar de los Trabajadores, 3 de octubre de 1916.

a partir de trazos subjetivos, en un tiempo y en un escenario. El pasado y como parte de éste, el teatro, no puede volver a aprehenderse desde las mismas raíces que le dieron vida: la espectacularidad del acto teatral dura lo que vibra la candileja, sin embargo, pervive en la memoria de quienes presenciaron su fuerza, su encanto. Esta ausencia de memoria dificulta el análisis. La producción obrera se vuelve silencio, emergiendo como sombra en las más recónditas fuentes y silenciada aun más por un relato histórico nacional que no la sitúa, junto con sus creadores, en los espacios que antaño ocupó.

El tiempo ha silenciado a sus actores, así como lo ha escindido en la clásica confrontación entre el arte *panfletario* y el *recreativo*. Las producciones de los aficionados salitreños no intentan reproducir el estado de conciencia de clase de los trabajadores obreros y pampinos de inicios del XX, sino evidenciar la necesidad de comunicación y recreación.

Es posible advertir una división entre los grupos de aficionados, sustentada principalmente por la categoría que éstos dieron al arte dramático. Mientras unos consideraron al teatro, en parte, como medio, otros lo entendieron como fin, consagrándose a él. Arte y Revolución se circunscribió a un circuito mayor que encontró en las tablas un medio para obtener utilidades, financiar o apoyar áreas anexas como la prensa o el partido, generar encuentros y divulgar su pensamiento.

La desprofesionalización de la actividad atentó contra la construc-

ción de organismos más serios que pudiesen reglamentar, ordenar y evaluar el paisaje dramático local. Pese a que existió cierta élite obrera que consideró al teatro como una actividad profesional, no tuvo la suficiente presencia para regular un teatro, en algunos casos mal llamado, aficionado. Arte y Revolución reconoció, en la década del treinta, la necesidad de ordenar el panorama teatral iquiqueño; sin embargo, esa connotación *secundaria* dada por el grupo al arte, fue en parte causa de la no-intervención en la solución de las carencias que ellos mismos reconocían. Secundaria en el sentido que la principal labor de Arte y Revolución fue apoyar la *tarea socialista*⁴⁷.

El Despertar señaló que sería un éxito poder unificar el elemento artístico diseminado por el puerto para crear las bases de una sociedad de escritores y actores jóvenes aficionados que no eran desconocidos para el público, pertenecientes en su mayoría al círculo Fernández Montalva, Arte y Libertad y Arte y Revolución⁴⁸. Los esfuerzos por agrupar a los organismos teatrales de la zona fueron esporádicos, concretándose en 1932 con la formación en Iquique de la Asociación Artística y de Aficionados de Tarapacá gracias a la iniciativa del joven Diego Barros Ortiz. En el ámbito nacional se fundó, en 1935, la Federación de Artistas Obreros de Chile y en 1939, con el triunfo del Frente Popular, el Hogar del Artista Obrero⁴⁹.

El teatro obrero se configuró, en diversos niveles, con variados actores y contenidos. Tanto los oficiales

del acto como los receptores encontraron en él una manera nueva de ejercer una pertenencia. Hombres y mujeres de una sociedad en movimiento, en construcción, con un grupo urbano en aumento que se vio obligado a desarrollar prácticas sociales y culturales para ejercer de una manera nueva su ciudadanía. El pertenecer y ejercer derechos no se limitó tan sólo al reconocimiento dado por los grupos hegemónicos ni a la participación política, sino también a un consumo, que en este caso, se relacionó con la adquisición de una presencia en los círculos recreativos y artísticos de la ciudad o de la comunidad (en el caso de la pampa).

Así, el circuito cultural de masas no se constituyó como una adquisición no-conciente por parte de los consumidores de un producto arbitrariamente ofrecido. Al contrario, primero fueron las tandas, adecuadas a la precariedad temporal y económica del pueblo, y luego la dramaturgia chilena que retrató las problemáticas populares, las propuestas que motivaron al público a asistir y responder a lo ofertado. Este circuito con sus variantes y sus diversidades, así como también el biógrafo, las luchas de box y la variedad de los textos dramáticos manejados, proyectaron las tensiones de la modernidad. Tensiones que traslucieron la diversidad pampina, aplicable a los grupos urbanos en general, que han tendido a ser catalogados bajo un prisma de grupo popular urbano, sin introducirse en la variedad de sus discursos y existencias. ■

47. Arte y Revolución como ente global, sin embargo, dentro de la heterogeneidad de sus miembros, se reconoce quiénes ingresaron al grupo principalmente por su interés artístico.

48. El Despertar de los Trabajadores, 18 de octubre de 1916.

49. Bravo Elizondo, Pedro; *Cultura y teatro obreros*, op. cit., p. 121.

DIMONIS de Els Comediants: el aliento de lo local en una obra universal*

Pedro Celedón Bañados

Dr. Historia del Arte Contemporáneo, U. Complutense de Madrid
Director Escuela de Arte, PUC

Aproximarse al teatro actual (a mi entender) implica un ejercicio permanente, centrado en la búsqueda de las herramientas teóricas más adecuadas en cada caso. En ello, la teoría se transforma en un espacio crítico y dúctil a la vez, haciéndose inútil el imponer modelos de análisis establecidos, a experiencias teatrales diversas.

Lo *sui generis* de cada grupo genera un marco (microcosmos) que la teoría sistematiza diseñando un dispositivo conceptual, que al final, (jamás al principio) es hecho a la medida de cada sujeto en investigación.

Introducción

Dimonis de Comediants cumplió 23 años representándose en espacios públicos de países de tres continentes (Europa, América, Asia).

Dos veces ha sido realizado en Chile. La primera en el frontis de la Estación Mapocho, en septiembre de 1990. La última, en Valparaíso (Plaza Italia) pocos días antes del año nue-

vo del 2002, manteniendo la misma fuerza en sus asociaciones poéticas, que las que (personalmente) había vivenciado antes frente a públicos de la zona central y norte de España.

En este artículo, intentaré descodificar los elementos que componen esta obra, teniendo en cuenta el humor fundacional y postulándola como una pieza clásica del teatro español contemporáneo, en la cual, el aliento de lo local le da su fuerza de obra universal.

Marco conceptual

Para adentrarnos en esta empresa, consideremos que el espectáculo nació en 1980 cuando el grupo cumplía sus primeros diez años (de ferviente actividad). Aquel período les había permitido cristalizar un lenguaje sustentado en la animación, y en el espíritu de una creación colectiva en donde vida y arte se abrazaran indisolublemente.

Su respuesta fue Dimonis, una acción teatral en la cual es difícil de



distinguir por dónde pasa la frontera entre la realidad de más alto rango teatral, y la explosiva fórmula de expresión grupal, en la cual actor, espacio escénico y espectador, se potencian haciendo avanzar la narración.

Cada vez, estamos frente a una historia que nace en y con el espacio público. Cada vez es un hecho en que interviene la ciudad y la explora, permitiendo que el ciudadano viva una experiencia común con elementos teatrales, en tanto que a la crítica y al historiador del teatro, los obliga a una crónica diferente, cada vez.

El espectáculo propone un conjunto de signos liberadores (fuego,

* El presente artículo está realizado extrayendo la información de un estudio más extenso, que bajo el título *La dramaturgia en el espacio público*, fue la tesis doctoral que presenté el año 2001 en la Universidad Complutense de Madrid.

demonios, dragón, música en la calle) y se enraiza en un tiempo histórico-festivo (nace en la España que celebraba su libertad). Ese encuentro creó una dimensión simbólica, que permitió devolver a la obra de arte (en este caso) su modo *durico*, ese *valor cultural*, que según Benjamin, ha perdido la obra de arte¹.

Dimonis viene a ser el lugar del cumplimiento de la libertad añorada, un instante en donde lo sagrado del ritual, (perseguido por un amplio sector de las vanguardias del momento, y de la actualidad), se funde con la alegría carnavalesca del jolgorio popular (dando la espalda a su dimensión dolorosa encarnada en teatros como los de Grotowski).

Su dramaturgia es un territorio de conjunción de ámbitos *no jerarquizables* en forma piramidal, estando básicamente en juego:

El ámbito de los personajes: demonios, demonias, dragón, e invitados al infierno (el público).

El ámbito del espacio escénico: el espacio público (*locus*) en el cual la obra se inscribe.

El ámbito del fuego: Fuego natural, antorchas, pirotecnia.

El ámbito del universo sonoro: música, texto, elementos sonoros (tracas, petardos, etc.).

(Es necesario subrayar que las relaciones que allí se establecen difieren en cada presentación).

Bitácora de su creación

Orígenes del proyecto

Dimonis se inicia en 1980, cuando Comediants decide estudiar la historia de Venecia, como respuesta a la invitación que les cursara Maurizio Scaparro. En el material investigado encontraron dos historias

que fueron elegidas para su escenificación: El vuelo del turco (con lo cual darían inicio a las festividades); y *Tauromaquia* (con la que se realizaría el cierre).

El vuelo del turco fue la transformación de un acto de castigo a prisioneros turcos que no continuaría desarrollándose en la propuesta de *Dimonis*, por lo que seguiremos aquí sólo a *Tauromaquia*, que es en realidad el nombre que Comediants dio a una antigua celebración que viene de una historia real, a la cual el tiempo fue cubriendo de una cierta leyenda:

Venecia, luego del largo período de batallas por la hegemonía del comercio, iniciadas en 1378 y conocida como la Guerra di Chioggia, derrota finalmente al Duche de Padua en 1381, iniciándose La Paz de Torino. Ésta, según la leyenda, tenía un precio que involucraba a las máximas autoridades padovanas, condenándolas a ser ejecutadas.

Las autoridades de Padua eran un cardenal y doce obispos, por lo que intervino la Santa Sede, consiguiendo un pacto para que no los ajusticiaran. Entre las cosas que los venecianos pedirán a cambio de los preciados rehenes, será que cada año los vencidos den doce cerdos y un toro a la ciudad de Venecia, dejándolos en un castillo de las afueras.

Los venecianos iban a recogerlos y los llevaban a palos hasta la Plaza de San Marcos. Les hacían un juicio, como si fueran el Cardenal y los doce Obispos, y luego los mataban en un ritual que consistía en cortar el cuello al toro, pero, sin que la espada pudiera tocar el suelo. Acto que realizaba cada año un distinguido miembro de la familia veneciana elegida.

Con el tiempo los venecianos van complicando la historia y a poco an-

dar, ya no eran doce cerdos y un toro, sino trece toros los que llevaban por la ciudad hasta la plaza. Junto a estos, iba la gente que tenía poder y algunas cortesanas disfrazadas de aristocracia, las cuales acompañaban en un juego peligroso y erótico de llevar cuerdas y acercarse al toro.

A Joan Font y Jaume Bernadet les pareció fascinante esta historia, pero, para enfrentar la dramaturgia hicieron una versión que recuperara solo su fuerza festiva, ya que se declaran *alérgicos a la sangre*. Tenían en consideración que el espíritu del antiguo ritual era un desafío a recrear. Consideraron que una obra de dos o tres horas no lograría la atmósfera, por lo que resolvieron embarcarse en un espectáculo que en total durara casi catorce horas:

El toro -hecho de cartón y tela- era paseado desde las doce de la mañana hasta las doce de la noche (sin interrupción) en una barcaza a través de los canales. Los personajes que lo acompañaban iban vestidos con trajes blancos y manchados de rojo. Cada uno con la barretina catalana, rodilleras y zapatos rojos, en un estilo temporalmente ecléctico. También acompañaban cabezudos de animales.²

Los venecianos, de repente veían pasar la góndola con esta atractiva procesión, que de tanto en tanto desembarcaba y anunciaba que la ejecución sería a la media noche, en el Campo de San Estéfano. *Cuando nos deteníamos hacíamos un poco de fuego. La primera imagen era un poco de*

1. Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I, Madrid. Taurus. 1982.

2. Utilizados en *Non Plus Plus* espectáculo (Comediants 1972) para representar a la aristocracia.



Demónis de Els Comediantes.

roja, explosiones, algo de agresividad, pero festivamente. Era expresar esas ideas de la sangre, de ir contra el toro, de pasearlo, jugando con él como si fueran los obispos, sin decirlo. Le tirábamos tomates, verduras, y dábamos a la gente objetos para que los tiraran contra el toro, siempre anunciándole la ejecución.³

Finalmente, a la hora del juicio,

una breve ceremonia concluía con la quema del toro. Esta había estado acompañada con música de percusión, pero al quemarse el toro, empezaron a sonar las grallas y las dulzainas; con ritmos más lentos. En ese instante, detrás del escenario del juicio se eleva el alma del toro (globo de papel idéntico al toro).

Podemos claramente observar aquí, el cómo la dramaturgia creada se apoya en una historia que está viva en el inconsciente colectivo de

los espectadores (aliento de lo local). La narración es construida con fragmentos, sugerencias e imágenes que el espectador completa con la información que posee de esa vieja historia local.

Felizmente para este proyecto, Comediantes queda invitado a Venecia para el año siguiente, fijando actuaciones desde el 21 de febrero al 3 de marzo de 1981. La fecha no era azarosa ni ingenua. Debían entonces regresar y llevar un espectáculo para fecundar de nueva fantasía a la ciudad, en un tiempo cronológico en que la fiesta tiene raíces profundas.

(El acierto de este proyecto de Maurizio Scaparro, quien convocó ese año a varios grupos de diversos países para utilizar Venecia como espacio dialogante, y al tiempo del carnaval como material semántico, solo puede ser medido con justicia, en la continuidad de ese carnaval que en 1981 estaba perdido, y hoy es uno de los más prestigiosos del mundo).

Desde la *Tauromaquia* a los *Dimonis* catalanes

La temporada 1980-81 la pasaron trabajando en varios sitios de Cataluña. El tema los tenía preocupados: ¿con qué elementos de abstracción quedarse y cuáles suprimir?

En los espectáculos que realizaron en ciudades como Branollers, Arenys de Munt, Vich, Canet fueron entrando hacia un mundo más subterráneo, más de duendes, de cuernos. El mundo de los demonios, que es uno ancestral y muy mediterráneo. Allí, a cambio del toro apareció como una evidencia el dragón. (En la mitología catalana, el dragón es enemigo del pueblo. San Jordi es una historia clásica, pero la verdad es que, con diferentes atributos, hay dragones en

3. Joan Fort. Entrevista realizada por Pedro Celedón.

todas las ciudades de Cataluña).

Es importante tener en cuenta que el encuentro con la tradición catalana no era nuevo para los integrantes de Comediants. Todos habían contactado con antiguas tradiciones desde su niñez, y el grupo había trabajado con ellas desde su primera obra.

Del calendario sagrado local con que este año de 1981 nuevamente contactaron, destacaremos una fiesta que será altamente significativa para el proceso. Es el *correfuegos* de los diablos de Vilanova i Geltru, verdadero museo viviente de la representación conocida con el nombre de *Diablers*.

Allí, con motivo de la Festa Major, un grupo de ciudadanos se disfraza de seres malignos y va danzando por las calles tirando petardos; es costumbre que en un punto determinado del recorrido Els Diablers se suban a un entarimado para representar una pieza teatral procedente de la Edad Media y unos romances satíricos alusivos a hechos singulares acaecidos durante el año en la población. Esta fiesta se transformó en un modelo fuerte en el imaginario del grupo de cara a construir el próximo *Dimonis*.

*Nosotros llegamos a Venecia el mismo día del golpe de Estado (23 de Febrero 1981). Los demonios que trabajábamos eran explosivos, personajes que pregonan una anarquía saludable, una locura imprescindible para la vida y allí adquirieron una nueva dimensión. La gente nos tomó como abandonados de la libertad de expresión, es decir que adquirieron un simbolismo mucho más fuerte del que habíamos pensado nosotros.*⁴ En la puesta en escena repitieron

el mismo ritual del año anterior. Eso sí, los personajes eran más uniformes. Los artesanos, que ahora acompañaban a un dragón, eran demonios-personajes: la novia, el niño, el viejo. Los músicos pasaron a pertenecer a la familia del dragón, por lo que llevaron (y llevan) mascarar que los identifican con él.

Otros hitos en la construcción del actual *Dimonis*

Aviñón, 1983

Después de Venecia, el primer cambio significativo que vivirá el espectáculo será con la aparición de los *personajes blancos*. Estos surgen en el Festival de Aviñón (1983), aludiendo directamente a los defensores del Palacio de los Papas, edificio que sería asaltado durante el espectáculo.

Los personajes de blanco se apoyan en el simbolismo del ángel, de la razón, que ante la alusión a la anarquía que son los *Dimonis*, proponen poner freno y fronteras. Dramáticamente su incorporación les permitirá provocar una dialéctica, confrontación con lo cual creaban también un final claro.

Los demonios, al ir a tomar el símbolo de los Papas, serán confrontados por estos personajes blancos (allí, fácilmente asociables al clero y al simbolismo eclesiástico), que de ninguna forma querían que los demonios tomaran ese corazón neurálgico. Al ganar, crean un universo simbólico que desplaza el problema hacia la proclamación de un reino en el que, por sobre el intelecto, gobiernen los sentidos. Reivindicaban la intuición antes que la sabiduría; la imaginación antes que el conocimiento, involucrando al público en un acto festivo.

Parque Güel, 1983

Este entorno creado por Antoni Gaudí y que se ofrece magistralmente como una gran escenografía, les permitió por única vez realizar la propuesta tres veces seguidas en el mismo espacio.

Allí fue la primera vez que incorporaron un escenario, y que trabajaron con la empresa de pirotecnia que los apoya hasta hoy, usando el fuego, no como exhibición, sino como efectos escenográficos que apoyan la acción, realizando para ello un decorado de fondo, que era una especie de puerta del infierno. *El hecho de hacerlo tres días, nos permitió integrar unas coreografías que algunas de ellas las estamos usando ahora, y también nos permitió buscar otro tipo de juego con el fuego, aparte de jugar con la pirotecnia, como jugar con la llama. Para ello encontramos una serie de elementos inflamables que permitían hacer unos bailes populares, saltar con cuerdas de fuego y hacer una serie de imágenes. Además, nos permitió ir investigando una serie de escenas que tuvieran referencia al espectáculo: la aparición del dragón, la aparición de un monstruo, la batalla campal como una especie de cocido infernal con harina, verduras que se tiran al público, que sale un poco hecho un asco. Se pudo proponer un día y evaluarlo al otro, eso fue importante.*⁵

Tárrega, 1982-1983

Al interior de este festival organizado por Comediants, experimentaron con la invasión de los carros de la compra, que luego no prosperará,

4. Jaume Bernadet. Entrevista de Pedro Celedón

5. Joan Font.

y con la incorporación de bicicletas con fuego que sí quedarán hasta la actualidad. Estas aparecerán en el trabajo con un grupo de teatro de calle francés, Efemer, quienes ya habían colaborado con Comediants en el cierre del festival de Avinyó.

Las bicicletas son una especie de carros de fuego, que en un momento dado aparecen y en la distancia no se ven sus estructuras. Solo se percibe un fuego que se mueve a gran velocidad.

Exposición universal, Sevilla, 1992

La gran ocasión para volver a investigar fue en 1992, cuando este espectáculo, que ya llevaba doce años, se transformó en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos.

Allí, el espacio escénico no era la calle, pero, tampoco un escenario. La gente no seguía en procesión, sino que el escenario era un Estadio, diseñado para mirar panorámicamente.

Entonces se nos ocurrió una sugerencia, una imagen que eran los cuadros de Brueghel, donde ves a lo mejor veinticinco, o treinta situaciones: del juego, de la comida, el del mercado.

Está también ese maravilloso Jardín de las delicias, donde se ven muchas grupos. A imagen de eso, decidimos transformar Dimonis y hacer como un Jardín de las Malicias. Allí los demonios serían los personajes.

Una dramaturgia de ámbitos puestos en escena

Iniciaremos este análisis aceptando la afirmación de Eugenio Barba en cuanto a que toda pieza de teatro es el resultado del trabajo conjunto de diversas dramaturgias. La del texto, La

del actor con su cuerpo, sus gestos, su movilidad. La del espacio que lo acoge, con su morfología y simbolismo diseñado por la escenografía (o la ciudad si es en exterior). Luz, sonido y efectos especiales son también dramaturgias puestas al servicio de un montaje, de una narración.

En esta perspectiva, nos permitimos proponer a la dramaturgia de Dimonis, como la conjunción de los siguientes ámbitos (generadores de dramaturgia): el de los personajes; del espacio escénico; del fuego; del universo sonoro.

El ámbito (dramaturgia) de sus personajes

Decididamente, los demonios catalanes no tienen nada que ver con el concepto cristiano de Satanás. Son ese fauno, ese sátiro que luego pasó a conceptualizar el arlequín, esto, ya que los demonios mediterráneos son análogos a Pan, que es en definitiva una divinidad de los bosques favorable a los hombres y adorador de la diversión, del fuego y de la pólvora.

Los faunos no eran demonios violentos para nadie, ni lo son ahora. Son más bien lo que entendemos por duendes, para los griegos, y en los romanos sobre todo, puesto que están en esa idea de personajes a medio camino entre la divinidad, los hombres y los animales. Eran considerados bonachones. Tienen ironía, hablan de cosas sabias, también groserías. Pueden perseguir a alguien para poseer, pueden romper las situaciones, porque están en otra dimensión, no son reales.

Estos son la semilla de un espectáculo dionisiaco, que rememora ese antiguo ritual desde donde surgirá el teatro, instalándose en ello, en un estadio pre-teatral, de gran fuerza festiva.

En los primeros trabajos de improvisación, buscábamos personajes que rememoraban a personas que se han muerto, y se van al infierno, un poco al estilo de los que se encuentra Dante Alighieri cuando va al infierno. Ellos se encuentran transformados, pero son personas que han vivido en el mundo real. Por eso cada uno se formó su personaje.

El lenguaje del espacio

Dimonis se escribe cada vez en el espacio en que se representará. Éste determina el orden, y el lugar de las apariciones de los personajes.

Participa en las escenas y en la dramaturgia de forma sustancial, ya que de una manera orgánica integra la arquitectura y la geografía de los lugares al desarrollo de la acción.

Los elementos arquitectónicos, en sus aspectos estilísticos y simbólicos, son integrados en el momento de la planificación del espectáculo, que acontece siempre varias semanas antes de su representación. Estos, a menudo inspiran imágenes de fuego, o acciones teatrales, ya que cada geografía reclama de manera natural un recorrido determinado para las acciones.

El ámbito (dramaturgia) del fuego

La pirotecnia antigua se rodeaba de misterio, debido a su vinculación con lo militar y al necesario secreto en que se mantenía todo este ámbito. La historia de los fuegos artificiales está llena de deudas.

Una gran parte de los mitos, tradiciones, creencias y rituales de la cuenca mediterránea tiene al fuego como base central de su liturgia y es en este ámbito, donde el carácter imaginativo de la cultura catalana halla en el fuego un gran recurso de expresión colectiva.

Cataluña ha sido siempre tierra en la que el fuego ha tomado un especial relieve en toda clase de fiestas. En *Dimonis*, el fuego se emplea en diferentes formatos: como iluminación en antorchas; hogueras en caldero de Vulcano; y proporcionando efectos a nivel, suelo, muro y cielo, en sus formatos de pirotecnia.

Pero, y esto es lo que resulta ser lo más interesante, es utilizado como material dramático: posee un sentido teatral que genera de una manera sencilla un hilo conductor que desemboca en significados comprensibles para el público: alumbrando, llama la atención hacia ángulos, pero, por sobre todo, narra, a través de los colores de la pirotecnia.

El blanco y el rojo forman parte del conflicto dramático que enfrenta a los demonios, que disparan pirotecnia roja, con los blancos, que disparan surtidores de pirotecnia blanca.

Los demonios y el color rojo llegan a ser símbolos de la fiesta del arrebato y del espíritu libre que ocupa las plazas, los edificios y las calles, mientras que los blancos y los surtidores de pirotecnia blanca, son una metáfora impoluta visualmente muy atractiva, de los representantes del orden establecido.

El ámbito (dramaturgia) del sonido

El universo sonoro de *Dimonis*, es variado. Consideramos como parte integral de él a la música, realizada en directo desde dos instancias: el escenario y el viaje. Está igualmente el sonido de tracas, petardos y pirotecnia, las cuales están sincronizadas con la acción, poseen ritmos musicales precisos, y participan de la estructura narrativa, al mismo nivel que

el texto. Consideramos igualmente parte de este universo sonoro, los gritos permanentes de los personajes, lo cual dan buena cuenta del alma eufórica e infatigable de esos demonios.

La música, que es elemento de mayor complejidad, en un comienzo era primaria: bombos y percusión de cajas, hasta que al final había una rotura, con una dulzaina y un saxo que lloraba.

En su largo viaje, la propuesta ha ido incorporando instrumentos de música, como el palo de los aborígenes australianos, que posee un sonido de la tierra; un material de los carnavales americanos, que es una lata con diferentes sonidos, porque en un momento esto podría hacer otro ritmo diferente. Vendrá luego la trompeta, la dulzaina, la gralla, que es autóctono Catalán. Después se incorpora el bajo, que le da la modernidad que ahora tiene. Finalmente están las baterías, tres diferentes, una de percusión, una clásica y otra, una mezcla entre batería y elementos de percusión de sonido, lo que implica tres percusionistas.

A veces hay teclados para hacer efectos, componiéndose la orquesta de seis o siete músicos, dependiendo del tamaño del espacio, los cuales, acompañando la obra en todo momento, abren la acción, con una cortina musical, que es un auténtico concierto.

El texto tiene una intervención puntual en *Dimonis*, que es un espectáculo básicamente visual y sonoro. Sin embargo, la palabra complementa y expresa con mucha claridad el espíritu anárquico de estos seres, que se rebelan con un canto festivo que atraviesa las fronteras de la libertad, y borra los caminos del orden establecido. La índole crápula de estos personajes, propensos al desenfreno

y al libertinaje, se manifiesta cuando proclaman la victoria de la imaginación en un brindis de fuego, que culmina su actuación subversiva.

He aquí un extracto de este texto del brindis:

Genios del fuego, espíritu de la vida: ha llegado la hora de cocinar las esferas del firmamento ¡preparamos la caldera! Ciudadanos del universo, vecinos del mundo, nativos y visitantes: somos los genios del fuego, criaturas utópicas que adoramos lo imposible.

Dramaturgia tipo

A pesar de los reiterados cambios, las presentaciones siguen un esquema de utilización del lugar, sobre la base de desplazamiento y colonizaciones de espacios en forma efímera. El conjunto de ellos va creando un escenario en movimiento y cambio continuo, con escenas de grupo y acciones individuales en medio del público, lo que la hace una obra solo percible en fragmentos.

Los instantes, que en su conjunto son un guiñón del espectáculo, son los siguientes (aceptando si, que es un guiñón incompleto, ya que habría que considerar en cada uno de los momentos, la música y los efectos de artificio que les corresponden, los cuales, a su vez, están con relación a un espacio real, que ha sido conquistado para la fantasía y la imaginación):



Dimonis de Els Comediants.



Demonios de Els Comediants.

Aparición.

Los demonios y los músicos surgen de los lugares más inesperados (ocupan ventanas, balcones, tejados, campanario, etc.), transformando estos elementos arquitectónicos en pequeños escenarios teatrales.

Reunión en el escenario.

Ritual de representación. Los demonios se presentan al público mediante danzas y coreografías que juegan con fuego.

Los demonios abandonan el escenario.

Recorren el lugar para esparcir el fuego. Hay acciones escénicas que sorprenden al público. Algunas hacen referencia a la naturaleza dionisiaca de los sátiros.

Se trata en el fondo de un Correfoc dramatizado, en el camino del cual se producen imágenes de fuego, e intervienen elementos nuevos que se incorporan al espectáculo: la *Guita*, el *Minotauro*, los *dragones* y otros monstruos de fuego (que se presenta, o no, según la ocasión).

Retorno al espacio inicial y al escenario.

Donde ocurre la lucha entre los blancos representantes del orden establecido. El triunfo de los demonios da paso al brindis final.

Conclusión

Creemos que, ante el material expuesto, podemos sintetizar que *Dimonis* es una obra abierta, en pro-

ceso, a partir de Venecia 1981. Sus personajes fueron creciendo, alimentándose del contacto con la gente, encontrando resortes, técnicas para ser más eficientes en su voluntad de alud demoniaco. Ha utilizado más y más fuego, buscando la relación con el público, y la integración acción-música, encontrando los momentos para subir a un escenario, desarrollar coreografías, e incorporar una música de gran calidad.

El resultado es la intersección de la suma de experiencias aportadas por viajes a través de paisajes y el tiempo. Es un lugar de asociaciones poéticas impuras, mestizas, como la vida de todo ciudadano en la posmodernidad. A esta altura, un clásico del teatro de calle actual. ■

Benjamín Galemiri: elaborando el duelo desde la ausencia en *Edipo asesor*¹

Francesca Accatino Scagliotti

Actriz



El concepto de la culpa me invade durante todo el día. Amanezco sintiéndome culpable, y a través de las acciones y sobre todo de las palabras, intento sentirme inocente, hasta que otra vez la culpa bíblica se instala en mí.

Benjamín Galemiri²

Las palabras de Mario Benedetti: *Pero nunca será. Tú no eres ésa, ya no soy ése, ésas, los que fuimos antes de ser nosotros*, resumen lo que ha sido mi relación con el teatro. Ese *nosotros*, esa compleja, a veces incómoda, silenciosa, esa reflexiva relación, ese hermoso ritual que es un tremendo acto de fe mutua. Cuando tuve que hacer mi memoria para titularme de actriz, me dije *quiero devolverle la mano al teatro, quiero generar algo con lo que ha despertado en mí*.

Sabía que quería escribir sobre el teatro chileno actual, pero sobre algo que se conectara con ese *nosotros* íntimo. Con ese *nosotros* que se había generado no sólo desde la emoción sino que desde un acto de

reflexión sobre qué sentido le veía al hacer teatro en el Chile de hoy. Yo espero que el teatro sea capaz de remeceme zonas internas, a veces dormidas, ignoradas, anestesiadas, desconocidas. Entonces me hacía las preguntas que quería que el teatro me respondiera: ¿A qué debería apuntar el teatro hoy? ¿Qué vacío debería llenar? ¿Qué ausencia debería suplir? ¿En qué duelo nos debería orientar? ¿Qué herida debería sanar?

Y el teatro me respondió con diversas obras estrenadas en Santiago el 2001: *Edipo asesor*, de Benjamín Galemiri en dirección de Luis Ureta; *De perlas y cicatrices*, adaptación de las crónicas radiales de Pedro Lemebel y dirección de Rodrigo Muñoz; *La huida*, autoría y dirección de Andrés

Pérez y *El desvario* de Jorge Díaz, en dirección de Alejandro Trejo. Sólo después de vivir esas experiencias que lograban despertar ese *nosotros*, tuve la certeza de que lo que unía a esas obras era un profundo cuestionamiento sobre la memoria y la identi-



Benjamín Galemiri

1. Mi memoria de título se llamó *Antropología y contingencia*; el regreso al origen en el teatro chileno actual en cuatro obras de autores chilenos montadas en Santiago de Chile en el año 2001, *De perlas y cicatrices*, *Edipo asesor*, *La huida*, *El desvario*. Esta memoria fue dirigida por la profesora María de la Luz Hurtado.
2. Donoso, Claudia. 2001: Galemiri, *Revista Pólo* No 77, noviembre.

dad. Entonces, las palabras antropología y contingencia empezaron a resonar en mí ya que creo a ojos cerrados que, en la medida en que el teatro reflexiona en las grandes preguntas, sólo en esa medida nos logra conectar con el origen al que aspira esta tendencia antropológica en la que centré mi memoria.

Esto me llevó a deducir que había una nueva búsqueda que se alejaba de las tendencias sociológicas imperantes entre los 60 y los 80, para así sobrepasar la llamada memoria básica³ del país –referida a la Unidad Popular y a la dictadura militar–. Descubrí en estas obras un proceso de ligarse a lo ontológico, a los códigos de la memoria colectiva, al ahondar en la unicidad de la condición humana y en las fuentes de nuestro inconsciente. Al indagar en el ser y su sentido.

La identidad, la defino según la interpretación de Pedro Morandé,⁴ de la que desprendí que se relacionaría a un acto ritual, referido a la representación que socialmente actuamos, a la forma o manera en que representamos nuestra diferencia con la naturaleza. La identidad es el núcleo desde el cual me transformo y me diferencio.

En este sentido, al tocar el tema de la identidad, fue básico para mí hacer un viaje y adentrarme en la contingencia nacional de los últimos años (1998 - 2002), en lo que llamé una radiografía del chileno del nuevo milenio. Este viaje me permitió tener más claro, *qué puntos de nuestra identidad son claves para lo que es la función primaria del teatro: [...]*

un ámbito para percibir y revivir la historia del ser humano, ya que, como espacio sagrado, permite regresar a los orígenes, dar vida en la actualidad a una realidad anterior o intemporal para dilucidar las interrogantes que son propias del ser humano: la vida y la muerte, el amor y el odio, el principio y el fin de la existencia. El teatro intenta buscar en los sueños más profundos de un pueblo, aquella verdad que los refleja como seres únicos que obedecen a ese instante primero y único donde se expresan los sentimientos y se vive el rito.⁵

El teatro, por medio del rito, nos reubica frente a nuestras coordenadas fundamentales y nos permite elaborar nuestros duelos. Es así como la función catártica del teatro nos conduciría a poner en comunión al hombre con el hombre por medio de la re-presentación de su psiquis, de su arcaísmo, de su naturaleza. En torno a esto me hago nuevamente la pregunta: ¿Cuál es el duelo de hoy? ¿A qué duelo debería apuntar el teatro chileno actual?

Pienso que el duelo de hoy surge del vacío, de la ausencia de significados. El proceso de agotamiento de la razón se traduce en una frustración, al entender el ser humano que no puede controlar su entorno ni explicarse la vida en términos trascendentales. Esta conciencia de finitud y por consiguiente del vacío de la vida, le provoca una sensación de angustia frente a un mundo cuya complejidad se le escapa y que es saciada con el síndrome de la inmediatez, de la proliferación material en una cadena de producción y de con-

sumo. Y nos vamos olvidando que tras de ese espejismo nos siguen acosando los mismos males, la misma muerte detrás de esa ilusión de vida eterna y robotizada: siguen estando ahí la pobreza, la injusticia, las violaciones a los derechos humanos, el hambre, la discriminación, el racismo... y se multiplican las cajitas felices, cajeros automáticos, celulares, mascotas virtuales, automóviles, puentes y cruces, líneas de metro, edificios, semáforos parlantes, cámaras de vigilancia, cobradores humanos e inhumanos, miles de nuevas marcas inútiles, mails, equipos de última generación... y nos seguimos evadiendo y nos da terror cualquier cosa que vuelva a acercarnos al sentido y que nos haga sentir limitados. Este escenario nos lleva a alejarnos cada vez más de nuestro origen, de lo esencial y termina por desestructurar la identidad del ser humano, cayendo en una especie de amnesia ontológica.

Es así como la pregunta por la propia identidad aparece como vital y ha recorrido gran parte de la línea evolutiva de la historia del teatro chileno, lo que se traduce en un constante rescate de la memoria en pro de una búsqueda de una identidad nacional, ya sea adoptando la forma de teatro testimonial, de teatro de recuperación histórica, o de teatro de denuncia propiamente tal; ya sea en forma directa o en forma simbólica.

En las ya nombradas obras que analicé en mi memoria, también existe este afán de elaborar lenguajes y códigos teatrales que permitan reconocer el lado oculto y silenciado de

3. Morel, Consuelo. 1987. En torno al teatro chileno actual en Revista Apuntes, Santiago: Escuela de Teatro P.U.C. N° 95, p. 101.

4. Morandé, Pedro. 1989. Teatro y cultura latinoamericana en Revista Apuntes, Santiago: Escuela de Teatro P.U.C. N° 98, pp. 84-85.

5. Luzzatto, Pamela. Teatro chileno: ¿Regreso al origen?, en www.uchile.cl

la realidad y establecer, por medio de esto, una conexión con nuestra identidad (tanto ontológica como chilena). En estas obras, sus autores nos proponen caminos desde donde trizan el lenguaje (...) para establecer grietas dentro de él por donde encontrar la naturaleza humana, más allá del individuo (...) Aquella naturaleza humana que nos unifica, más en el dolor de la ausencia que en la contemplación de la presencia.⁶

No es un camino fácil, porque implica primero chocar de frente con la propia identidad, para desde ahí desangrarse, dejarse entrever en las angustias de los personajes, dejarse manosear de nuevo por los mismos miedos y culpas.

Cada uno de estos autores (Galemiri, Lemebel, Pérez, Díaz) nos propone caminos de reconstrucción del Chile *exitista, arribista, hipócrita y desmemoriado que, antes que jaguar, más se parece a una lambriz del Cono Sur, con gafas raídas, jeans americano, personal stereo y a pata pelá.*⁷

Me centraré en esta síntesis en *Edipo asesor*, de Benjamín Galemiri, montado por la Cía. La Puerta, porque fue la primera que generó en mí estas interrogantes y la que me incitó a un análisis más amplio.

Edipo asesor y las faltas trágicas de Chile

En este montaje de *Edipo asesor* la transpolación entre códigos ontológicos y nacionales tiene como punto de partida la re-contextualización del mito de Edipo: sus códigos nacionales nos permiten hacer el vínculo con nuestra identidad y ela-

borar así nuestros duelos (el hijo huacho, el incesto, los detenidos desaparecidos, el vacío del discurso político, la lucha de clases, la depresión y la *neo-bulimia* como la llama Galemiri, etc.).

Galemiri nos presenta la historia del rey Saúl que contrata al legendario asesor Oziel para que se haga cargo de los asuntos de Estado. Lo que el rey no sabe es que el nuevo asesor es su hijo huacho al que arrojó a las aguas del río Mapocho, y que ahora vuelve para vengarse. Detrás de la emergente relación del rey con su

a la perdición, Jeremías grabará en una cinta la relación sexual de Oziel con Judith y luego la llevará al rey, el cual, al enterarse que Oziel tiene relaciones con su amante, lo destituirá. Finalmente, Oziel cumplirá su misión: mata a su padre, pero éste, antes de morir, le hace una espantosa revelación: Judith es su madre. Al conocer esta noticia, Oziel se quita la vista y se pasa el resto de su vida en terapias para reconstituir su quebrada personalidad.

Es así como en *Edipo asesor* Benjamín Galemiri, asumiendo un papel



Edipo asesor de Benjamín Galemiri. Dirección: Luis Uretú. Cía. La Puerta. 2001.

nuevo asesor, se tejerá una conflictiva red de fuerzas en pugna, que protagonizarán los desplazados Judith —la amante del rey— y Jeremías, el que antes era asesor del rey y que fue rebajado al cargo de asesor de asesor del rey, y que a su vez, es amante de Judith. El plan de venganza lo llevará a cabo Judith, la que por medio de la seducción y el sexo, conducirá a Oziel

de terapeuta, busca curar, expiar y elaborar sus heridas, miedos, duelos y culpas, y los de la sociedad chilena, por medio de su teatro. En *Edipo asesor* vemos que Galemiri insiste en sus temas: la ausencia del padre, las faltas del hijo respecto del padre y la retórica constituida en abuso. También está la violencia en la que se cae por alcanzar el poder y toda la ma-

6. Coloma, Jaime. 1990: Samuel Beckett: la descontextualización del texto, *Revista Apuntes* N° 100, Escuela de Teatro PUC, pp. 117-132.

7. Gómez, Andrés. 1999: *Escribirán primera historia de la homosexualidad en Chile*, en *diario La Tercera*, 15 de junio.

quinaria de sexo que se despliega en las relaciones humanas. En relación a esto, dice Galemiri: *Veo la política desde una perspectiva erótica. Veo el erotismo desde una perspectiva política. El día que el hombre y la mujer depongan su lucha por el poder al interior de la pareja, esta sociedad mejorará. La vida sexual de las mujeres y de los hombres es el sustento filosófico de nuestra conducta de poder en nuestras sociedades.*⁸ Todo esto se desarrolla en un mundo patético y falso, donde se ironiza sobre Internet y la llamada *aldea global*. Incluso el



Teresa Haes y Nono Hidalgo en *Edipo asesor* de Benjamin Galemiri. Vestuario: Sergio Zapata. 2001.

rey tiene dibujada una arada en su nuca con un ojo al medio. ¿El tercer ojo? ¿La sabiduría?

Esta mezcla de política y sexo se ve apoyada por la presencia del Coro, que pareciera ser un trío de esclavas del placer, sadomasoquistas y voyeristas, que participan activamen-

te de la acción, dándole un tono erótico a la obra.

Es claro que el teatro de Galemiri nace de preguntas referidas a la retórica, a la capacidad del lenguaje para engañar, para mentir y al vacío del discurso imperante. ¿Cómo creerle a un rey como Saúl que le pregunta a su asesor Oziel algo tan carente de sentido como: *¿Cuándo es el momento indicado para declarar la guerra, declarar a los cuatro vientos que estamos en guerra guerreando lo que la guerra hace, cuándo es?* [¿Bush?].

Galemiri, a través de la antinomia, nos muestra lo contrario a lo que aspira –personajes y acciones falsas, en las que prima el engaño, la seducción y las apariencias– y logra hacer un retrato del mundo político chileno, del juego de poder y de falsas apariencias en el que todos estamos metidos. En la pugna de poderes, Oziel alcanza un insospechado poder sobre la base de lo que es central en la obra: la retórica de la palabrería pública y privada, que le sirve para crear una idea vacía del país, apoyado en frases clichés y palabras huecas. A través de *Edipo asesor*, Galemiri denuncia que estamos inmersos en la maqueta de un Chile construido sobre bases falsas. Como lo escribe la investigadora teatral Magaly Muguercía: *Tomar la materia trágica de Edipo y darle una consistencia tan lujuriosa, tan de payasada y anomia, poner a la vista tanta imposibilidad de ser y conocer, es, obviamente, sospechar que el Chile de tecnología de punta oculta a otro país, patético y mal resuelto.*⁹

Lo que Galemiri nos plantea frente al tema de la identidad, es que

necesitamos recuperar un espacio de introspección en nuestras vidas –de aquello que carecen sus superficiales y vacíos personajes–; y por lo tanto, pretende que a través de su teatro, la entretención –que para él es el canal de la angustia– nos enfrentemos a esa serie de cosas que andan sueltas pero que no queremos ver juntas. Y así, en un proceso de aceptación y limpieza de nuestras impurezas, de nuestras mugres sociales, seamos capaces de elaborar nuestros duelos. Y frente a este doble discurso nos queda claro que, como chilenos y teatristas, deberíamos enfrentarnos a esos hechos oscuros de nuestra historia, exigir justicia, para así dejar de fingir, dejar de ser una falsa sociedad que se hace la lesa frente a los problemas urgentes y se sumerge en falsos discursos teñidos de los males de los nuevos tiempos de la globalización: individualismo, egoísmo, éxito, dinero. Mañas del nuevo milenio que parecieran hacernos olvidar que, para ser una nación, primero debemos llegar al origen de nuestros dolores y crecer a partir de la verdad, del encuentro con el otro. A partir de la justicia, de la memoria y si es posible del perdón. El mismo perdón que reclama Galemiri frente a su culpa y la de sus personajes.

En *Edipo asesor*, desde la tragedia nos plantea la crueldad del destino y la angustia, que como ya mencioné, nos provoca la inevitabilidad de este. Reclama misericordia frente a nuestras faltas trágicas y nos abre su teatro como un espacio catártico, en el cual podremos enfrentarnos a nuestras culpas aunque sea entrecerrando los ojos para no

8. Galemiri, Benjamin. 2001: "Mi vida como un tribunal", Revista Apuntes N°119-120, p. 72.

9. Muguercía, Magaly. 2002: *Sobre el Edipo Asesor* de Galemiri en Teatrae N° 5, Universidad Finis Terrae, Santiago, p. 25.

quedar encandilados por el horror de la realidad. (Mito viene de la palabra griega *meiein* que significa parpadear). Sólo a partir de esta purificación, podremos hablar con la verdad y olvidarnos de los juegos de apariencias que no nos permiten avanzar. Y dejar de sentirnos culpables. Sobre todo eso.

Oziel se pregunta constantemente:

No quisiera insistir sobre el punto... ¿Sabe lo que pasó al comienzo, al inicio de todo? Cambio de paisaje. Cambio de carácter. Lo que era una cosa, fue otra. Las con sobrepeso adelgazaron. Las delgadas engordaron hasta reventar. Los tímidos florecieron. Los cancheros se intimidaron. Los bondadosos se envejecieron. Las tramposas se limpiaron. La televisión por cable se humanizó. La televisión abierta se espiritualizó. Los McDonalds se sofisticaron. Cambio de temperamento. Las que eran una cosa fueron otra. Las que eran otra cosa fueron una cosa. Mi amor por Judith se desvaneció. A la que amaba una vez no la amé más. A la que deseaba la dejé de desear. ¿Sabe exactamente lo que nos pasó?

Es esta la ausencia de significados en la que estamos inmersos y la que reclama también Oziel. La que nos hace olvidarnos de que, antes que nada, formamos parte de un ciclo natural, en el que somos tanto origen como finitud, de que somos en esencia vida y muerte; cada día morimos y nacemos un poco. Somos parte de la naturaleza que muere y renace en cada ciclo. La conciencia de nuestra mortalidad nos hace olvidarnos de nuestra condición dual y, frente al vacío

de significados, nos inventamos religiones y dioses que nos hacen sumergirnos en el grato ensueño de la vida eterna. Forjar nuestra identidad implica no sólo un encuentro con la conciencia de la muerte, sino que con la conciencia de la vida que es lo que nos permite mirar hacia adentro y nos da el impulso y la energía de elaborar nuestros duelos. El reconocer nuestras culpas es un acto de vida y nos da el aliento necesario para regresar al origen y poder superar aquella memoria básica que está condicionada por nuestras culpas, miedos y angustias. El elaborar nuestros duelos nos da la libertad de poder reconstruir nuestra identidad de seres humanos, unidos por un mismo origen y por las mismas dudas y angustias.

El asesor: el "héroe" del nuevo milenio y la globalización

¿Qué mejor que la figura de un héroe para encarnar esta dualidad vida-muerte? El héroe encarna los ideales de la época en que está inscrito. En el caso de Edipo rey de Sófocles, sabemos que los griegos acudieron a la mitología buscando una manera a través de la cual explicarse el mundo y verlo así *sin sufrir* ante la conciencia de la fatalidad del destino humano.

En el caso de Edipo rey, este horror que nos provoca la realidad, se origina en la *anagnórisis* o toma de conciencia de la *falta trágica*¹⁰ o error, que vendría a ser el parricidio inconsciente. En la obra de Galemiri, no se puede hablar de falta trágica en la muerte del Rey, ya que ésta es una

venganza premeditada porque tiró a Oziel al Mapocho al nacer y esto él lo sabe. La *falta trágica* en el caso de Oziel es el incesto, es esta acción la que provoca un cambio trágico en la suerte del personaje, lo que lo hace caer en desgracia y que se desmorone su mundo tan lógicamente estructurado por medio de la lógica de su venganza.

Tanto en Edipo como en Oziel, el horror que expresan al enterarse de la relación incestuosa se manifiesta de la misma forma: optan por sacarse los ojos como una metáfora de no



Florencia Naranjo y Roberto Fariás en *Edipo asesor* de Benjamín Galemiri. Dirección: Luis Ureta. Cía. La Puerta. 2001.

querer ver la espantosa realidad. Y por lo tanto, la tragedia de Edipo está directamente relacionada con las preguntas que Galemiri se plantea frente al ser humano: un hombre expuesto a su destino, al que se le niega la posibilidad de ser feliz y que se replantea en forma cruel el sentido de su existencia.

Edipo corresponde al ideal griego, es una suerte de semidios que

10. Para Aristóteles, el héroe comete una falta y cae en la desgracia no en razón de su maldad y de su perversión, sino que como consecuencia de algún error que ha cometido (Poética, 1453a).

encarna valores eximios y que provoca admiración y aliento en los guerreros que arriesgaban su vida en la esperanza de que los dioses amaban a quienes morían jóvenes en la lucha por una causa noble. A diferencia de este ideal, en la época contemporánea la figura del héroe se ha relacionado más con la de los defensores de los derechos civiles y los valores de la justicia social (M. Luther King, Madre Teresa de Calcuta, Gandhi, Padre Alberto Hurtado, etc.).

¿Cuál es el ideal de hoy? ¿Cuál

do porque la violencia es la violencia del destino, la voluntad de los dioses. El mundo moderno (...) coloca al individuo frente al vacío espiritual.¹¹

Frente a esto, el concepto de héroe, el que arriesga todo y se inmola por una causa justa, es impensable hoy en día. Hoy hay una tendencia a buscar sustitutos de héroes, que vendrían a ser los llamados ídolos, que corresponden a construcciones banales que nunca tendrán la trascendencia del héroe, ya que la admiración que pro-

hace su show. Un show super show. Un asesor ni de izquierdas ni de derechas. Un correcto concertacionista. Cauteloso, un esforzado cartesiano, un estudioso de la historia de Chile. Que estudia Chile. Que piensa el país. Que tiene conversaciones de salón. Que clava la vista. Que utiliza la técnica huidobriana de pupilas. Que está en combate.

Pero creo sin duda que la mayor diferencia entre Edipo y Oziel es que Oziel es el hijo huacho de la amante del jefe. Tal vez con esto Galemiri quiso acercar aún más la historia a la hipócrita realidad chilena: la metáfora de todos los hijos huachos de Chile que no tienen derechos y que son lanzados al Mapocho... Entonces nos enfrenta con el tema de la identidad: ¿Cómo conformar una identidad en una tierra donde los hijos huachos no son reconocidos? ¿Cómo es posible conformar una identidad en una tierra de huérfanos y de desaparecidos?

En este contexto: ¿qué pasa con el concepto de la culpa hoy en día? Para mí, al menos, es claro que en nuestro mundo el destino ya no está regido por los dioses. Entonces, ¿somos libres de hacer lo que queremos? No me cabe duda de que como seres humanos seguimos esperando la intervención de los dioses, de alguien que nos diga qué es correcto y qué es incorrecto. ¿Correcto o incorrecto para quién? Demasiadas dualidades. Cada vez se hace más difícil encontrar parámetros que sean aplicables —y que aceptemos— a todos por igual. Y en la espera de esta intervención divina, vivimos provocando a los dioses, viendo hasta qué punto seremos



Edipo asesor de Benjamin Galemiri. Dirección: Luis Urrutia. Vestuario: Sergio Zapata. Cía. La Puerta. 2001.

sería el ideal humano en este mundo globalizado, individualista, racional y egoísta? El director y dramaturgo Adel Hakim propone que (...) la tragedia se convierte en el enfrentamiento entre el individuo y el vacío, la ausencia. Antes, los hombres sufrían porque no podían descifrar la complejidad de un mundo lleno hasta el exceso de significantes. Hoy sufren porque no pueden encontrarle ya un sentido a la vida. El mundo antiguo nunca desemboca en el absur-

vo can se esfumará tan rápido como los hechos que lo levantaron. Galemiri tuvo la brillante idea de colocar a Oziel como el homólogo contemporáneo de Edipo, mas no como un héroe o un valiente guerrero sino como un asesor, que vendría a ser la mejor imagen del Chile de hoy:

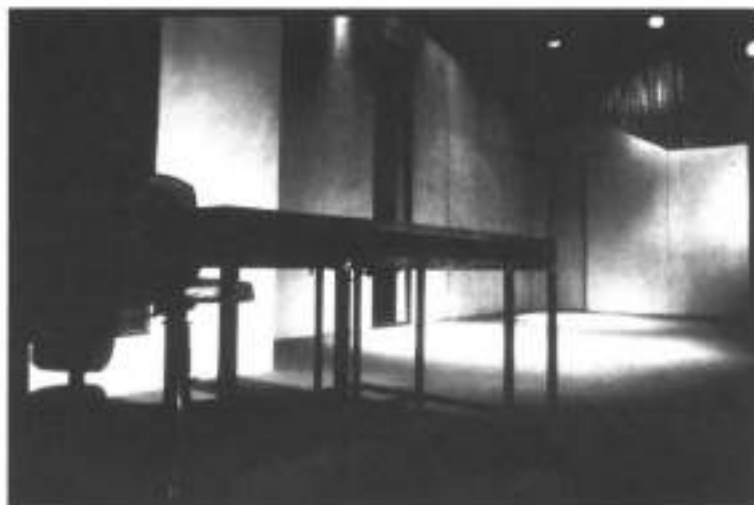
Cora: Así. Un asesor en campaña. Un asesor en gira. Un asesor en tour. Un asesor a tablero vuelta. Un asesor que tiene vendidas todas las localidades. Un asesor que

11. Hakim, Adel. 2002. Opciones dramaturgicas y posturas políticas. Revista Apuntes N°121, p. 59.

perdonados o se nos permitirá seguir adelante. En Edipo asesor ningún personaje es un ejemplo de humanidad, por lo tanto, Galemiri lleva hasta el extremo su juego de los contrarios: El rey Saúl corresponde más bien a la figura de un dictador que maneja el país voluntariosamente, desconfía de todos y se muestra torpe y poco sabio. Ni hablar de Jeremías y de Judith, personajes sin ninguna moral, que están dispuestos a todo por recuperar sus posiciones políticas. Vemos así que todos nos ocultamos -a la hora de enfrentar nuestros escabrosos hechos, nuestras impurezas, tras la frase que tantas veces escuchó decir Galemiri a su padre cuando ensayaba su retórica barroca de abogado: *¿Quién no es culpable en esta tierra?* Y escudados en este conformismo, en este derrotismo, estamos sumidos, tal como lo expone Galemiri, en una insatisfacción existencial.

Y es así como, al final, vemos a una serie de personajes al borde de una crisis nerviosa, incapaces de contener sus angustias.¹² En la última escena vemos a Oziel ciego, cantando y pidiendo monedas. Sin que lleguen a encontrarse, vemos también a Judith que aparece comiendo desahoradamente de una bolsa gigante de papas fritas, dominada por una *neo-bulimia*. Ambos ascienden por las escaleras de la tarima del público hasta perderse entre sus enfermizas cavilaciones:

Judith: ¿Se puede olvidar un incesto, y dos, y mil quinientos en territorio chileno? Mil quinientos incestos nacionales, en un contexto de seis y medio millones de incestos globales, ¿es poco?



Pano de la escenografía (Guillermo Garriga) de *Edipo Asesor* de Benjamín Galemiri. Dirección: Luis Ureta. Cía. La Puerta. 2001.

Oziel: Mi pene es tímido. Como yo. Un pene shy. ¿Por qué no?

Judith: Sigo un tratamiento para dejar de ver mi incesto. A veces lo dejo de ver. A veces lo vuelvo a ver. Es oscilante. Como mi estado de ánimo.

Oziel: Sigo un tratamiento para poder volver a ver televisión. De todas las cosas es lo único que me interesa volver a ver en este mundo. Voy en la sesión siete. A veces puedo ver. A veces no. Es oscilante. Como mi estado de ánimo.

Judith: Sigo un tratamiento para volver a sentirme madre. A veces lo vuelvo a sentir. A veces no. Es oscilante. Como mi estado de ánimo.

La falta trágica de Oziel es vital en su camino de elaboración del duelo (del duelo de ser hijo huacho, del abandono y finalmente del incesto) y también, este error de Oziel es vital para nosotros como espectadores, ya que es en ese momento cuando com-

prendemos que todos somos Oziel, que también nosotros albergamos ese elemento autodestructivo; comprendemos nuestra dualidad, que somos tanto vida como muerte, amor y odio, culpa y arrepentimiento. Y a través de este camino de comprensión, podremos elaborar nuestros duelos, perdonar y ser perdonados y reconstruir así nuestra identidad individual y nacional.

Trizando espacios y cuerpos en la elaboración del duelo

No sólo los autores tuvieron que trizar el lenguaje, su identidad y su memoria en este camino, sino que también las compañías de teatro que escenificaron sus obras. En este proceso, pude encontrar relaciones con los rasgos del *posmodernismo* en relación a la puesta en escena, y del *teatro sagrado* (Magaly Muguercía, Peter Brook y Eugenio Barba) en relación a la actuación. Del posmoder-

12. Hakim, Adél. 2002. Mil formas de devorarse a uno mismo. Revista Apuntes N° 121, p. 22.

nismo, tomé los siguientes rasgos que apliqué al análisis de la tendencia antropológica –contingencia en la puesta en escena, y que ahora iré hermanando con el montaje de *Edipo asesor*:

● **Lenguaje.** Este tiende hacia una hibridez que responde al deseo de metaforizar el caos del mundo. La realidad, en este sentido, sólo puede ser representada por medio de un lenguaje desordenado, descontextualizado. Ureta le dio cuerpo, con coherencia y equilibrio, utilizándolo a su favor y sacándole el máximo pro-



Edipo asesor de Benjamín Galemiri. Dirección: Luis Ureta. Vestuario: Sergio Zapata. Cía. La Puerta. 2001.

vecho al lenguaje barroco y poco realista de Galemiri, que desborda en dobles sentidos, juegos de apariencias y sensualidad,

● **Fragmentación y descentramiento.** Se transgrede la estructura fabular tradicional y se realizan di-

gresiones en el espacio y en el tiempo, recorriendo los mismos caminos de las memorias desarticuladas de los personajes y la realidad caótica a la que están expuestos. Si bien la obra sigue una estructura fabular, la última parte obedece a una no-lógica; en los monólogos finales de Oziel y Judith, no sabemos cuánto tiempo ha transcurrido, si es verdad o no lo que vemos. En este tratamiento del tiempo subjetivo es como si nos metiéramos como espectadores en el inconsciente de estos personajes, en el interior de sus memorias y recuerdos desintegrados por el pasado. Según Luis Ureta: la risa burlesca escondía, a nuestro juicio, un gesto de desasosiego del que no nos quisimos desentender. En otras palabras la simulación de la tragedia misma. *Edipo*, voilà. Intentamos con nuestra versión de *Edipo asesor* que este padecimiento lograra encontrar su expresión escénica. De ahí el giro estilístico de la obra al momento de la revelación de Oziel a su padre.¹³

● **Intertextualidad.** La escena desborda en significantes y se convierte en el verdadero lugar de la creación teatral, concibiendo al texto como un pretexto para dar vía libre a la imaginación y la libertad creadora. En el caso de *Edipo asesor* la versión original fue modificada. Además, Galemiri se basa en una fuente narrativa: el mito de *Edipo*, y por lo tanto, entran a jugar también los antecedentes que como espectadores tenemos de éste.

A continuación me voy a referir al uso de cada elemento de la puesta en escena:

● **Escenografía:** Como espectadores, nos vemos enfrentados a una

escenografía no realista en la que se opta por insinuar más que ilustrar. La escena está poblada de elementos que adquieren el valor de objetos plásticos capaces de metaforizar la idea que el montaje nos quiere transmitir.

Vemos como único escenario el palacio real: un espacio hermético, cerrado, como un búnker, un subterráneo. Paredes metálicas con rejillas de ventilación a través de las cuales se filtra una leve luz, puertas tipo ascensor que se abren y cierran al paso de los personajes. Los distintos niveles le dan más versatilidad y movimiento al escenario y permiten jugar con los distintos planos.

El subterráneo-búnker de *Edipo asesor* nos provoca una sensación apocalíptica de guerra, encierro, desesperación. La asimetría de la escenografía responde a la asimetría de las mentes de los personajes y nos sitúa en un juego del inconsciente donde no hay parámetros que ordenen la realidad. Ureta da al montaje esta atmósfera de pesadilla, de submundo, de falsedad, lo que se acentúa en la forma en que se relacionan los personajes, con movimientos sobrecargados, la luz tenue, la presencia del Coro.

● **Vestuario y maquillaje:** todo lo fastuoso que Galemiri pide para la escenografía (batir el récord de locaciones), Ureta lo trasladó al vestuario, de estética vanguardista y suntuosa, que parodia el coqueteo y el afán de figurar que ocurre en las instituciones públicas. Abrigos de cuero falso, vestidos de fiesta, camisas con vuelos y cuellos altos, guantes, encajes, escotes, labios rojos, corsettes, ligas, tacos, pelos engominados, escarme-

13. Ureta, Luis. 2002: *Edipo asesor* en versión de la puerta: encuentro de dos poéticas en Teatros N°5, Universidad Finis Terrae, Santiago, p. 22.

nados y enlacados. Un estilo que mezcla *Matrix* con *Drácula* y que se asemeja al de una película de acción/ficción de bajo presupuesto y que explicita el estilo al que se está refiriendo. El vestuario del Coro aumenta la sensación de que son un trío de locas sadomasoquistas adictas al sexo; sus vestidos están desgarrados, tienen hoyos que muestran la piel, usan cadenas. El blanco, el rojo y el negro predominan. El vestuario cursi y barroco acompaña a los personajes en la falsedad y exagerada actuación que hacen de ellos mismos, y de hecho saben sacarle partido a su ropa: el sonido del cuero falso los acompaña en todos sus embates.

- **Iluminación:** tiene mucho de show de televisión o de cabaret, ya que se aleja de una ambientación realista al jugar más como pantalla de cine. Ilumina ciertas zonas, oculta otras, da prioridad a ciertos personajes por medio de cenitales, juega con los oscuros totales, los cambios de luz bruscos, los filtros predominantemente rojos que provocan la sensación de pesadilla.

- **Imagen:** Se juega con un lenguaje cinematográfico; la imagen suele reemplazar al texto, convirtiéndose en un elemento que ayuda a narrar la historia más que a simplemente apoyarla. El director hace de director de cine, guiando el ojo del espectador como si tuviera en sus manos una cámara: juega con los planos, con los niveles del escenario, logrando un lenguaje escénico activo.

- **Música:** También es un narrador, ya que a menudo reemplaza el lenguaje hablado y opera como instrumento de diálogo, ayudándonos a entrar en las atmósferas que el director y los actores nos proponen. Sobre todo es usada para seducir, ya

que la obra está plagada de bailes y cantos eróticos que se dirigen entre sí los personajes, en un tono de espectáculo musical.

La obra empieza con una música de gran apertura que luego pasa por distintos estilos: música tecno, Yma Sumac, renacentista, etc. Se juega con sonidos ambientales, lo que ayuda a aumentar la sensación de cine-teatro: un helicóptero, internet, un campo de batalla, un palpitar que acompaña el punto de un láser en la escena en que Oziel salva al rey de un atentado, aplausos, la lejana música que golpea a Oziel en el momento de la *anagnórisis*, una especie de micrófono con interferencia o la música mezcla de baterías-truenos-latigazos que acompaña cada revelación que van haciendo los personajes. El micrófono que usa Oziel en la escena del juicio también ayuda a que nos alejemos de las convenciones teatrales y nos acerquemos a lo cinematográfico.

Las actuaciones no realistas conducen su búsqueda hacia lo corporal y gestual. Como rasgo posmodernista, a la dramaturgia del actor se le vuelve a vincular con el personaje heroico referenciado desde las ideas e incluso desde la psicología. Se experimenta una metamorfosis de los personajes, convirtiéndose incluso en personajes que rayan la ficción. Si bien en el teatro posmoderno no existe una coherencia entre el perfil físico, psicológico y social de los personajes, ni se pretende una identificación con el público con personajes verosímiles o reconocibles, en *Edipo asesor* muchos de estos rasgos desaparecen y se presentan personajes con características tridimensionales. Las relaciones, el diálogo y la interacción entre los personajes en escena muchas veces se

desprende de su naturaleza cotidiana y verosímil.

En relación a los conceptos del teatro sagrado, en lo actoral me remito a la antropología teatral definida por Barba como el estudio del ser humano en una situación de representación. Hice una síntesis de tres rasgos antropológicos relacionados a la actuación, que ligaré a *Edipo asesor*:

- **Ludicidad.** Gana valor la improvisación, la experimentación, el juego escénico, la observación; los actores movilizan zonas internas que provocan gestos que provienen del inconsciente, resultando en escenas donde el diálogo y lo gestual no tienen una correspondencia realista-cotidiana. Desbordan energía, magia y sensorialidad. Este juego se relaciona directamente con los desafíos que les impuso el texto:

- Como primer desafío, vimos que el lenguaje no realista usado por Galemiri ironiza la forma de hablar de los personajes públicos del país, de los voceros que intentan no comprometerse demasiado con aquello que dicen pero que al mismo tiempo quieren parecer informados e inteligentes. Para transmitir este ambiente patético y falso, los actores realizaron un intenso trabajo de comprensión del texto –de entender qué quería expresar Galemiri con este lenguaje barroco y absurdo– y luego, un trabajo de voz que roza con el musical, ya que en el montaje se incluyen canciones y coreografías.

- Para conectarse con los temas de la obra –el poder y el sexo– y transmitir el tono lujurioso de Galemiri, los actores trabajaron con la sensualidad, herramienta a través de la cual se relacionan estos personajes.

La escena amorosa del incesto ejemplifica este lenguaje y la patéti-

ca ruptura entre discurso y realidad. En esta, lo que pareciera ser un diálogo sobre diferentes concepciones del mundo y del país, es en el fondo una juntura de palabras que ocultan el deseo sexual de los personajes, y que se inicia tras un seductor baile que se convertirá finalmente en una extendida relación sexual:

Oziel: Una encuesta. ¿Quién no sufre? A: La clase dominante. B: El proletariado. C: La pequeña burguesía. ¿En este asqueroso palacio, hay un urinario limpio?

por lo que se expresa física y gestualmente.

● **Cuerpo comunicante.** Rasgo relacionado a las técnicas de comportamiento extracotidiano que propone Barba, que calzan en su aplicación con la necesidad de lograr un nuevo equilibrio corporal que sea capaz de responder a lo caótico del sistema y al collage de máscaras que, como seres humanos, representamos todos los días. Estas técnicas ayudan a descolonizar al cuerpo de sus usos cotidianos, para lograr un lenguaje en

Lo gestual y físico es importantísimo dentro del montaje. Los actores se aferran a gestos no-cotidianos o a gestos que son la fijación o bien la exageración de un gesto cotidiano para conectarse con sus personajes. Por ejemplo Judith, como ella misma dice, se mueve *por control remoto* por lo que su andar es similar al de un robot que juega a la amante sexi del rey.

● **Vivismo-vivencialidad.** Se refiere a un compromiso profesional absoluto, a una plena conciencia de que el trabajo actoral implica desangrarse, desnudarse, jugar, gozar, sufrir y recorrer los mismos caminos que recorren los personajes. Trabajar con temas contingentes a nuestra historia e identidad requiere una seriedad y un profesionalismo a toda prueba, y una disposición a hurgar, identificarse, denunciar y emocionarse con las historias narradas.



Rodrigo González y Roberto Farias en *Edipo asesor* de Benjamin Galemiri. Dirección: Luis Ureta. Vestuario: Sergio Zapata. Cía. La Puerta. 2001

Judith: Me gustaría saber qué hay detrás de sus vacilaciones.

Oziel: Las preguntas más horribles.

Esta movilización de zonas inconscientes en los actores nos permite, como público, entrar en este juego de los contrarios que nos propone Galemiri y entender el mensaje de la obra, no sólo por lo que se expresa verbalmente sino que también

el que el diálogo y lo gestual no tienen necesariamente una correspondencia realista-cotidiana (como en el caso de las coreografías). Un lenguaje capaz de ilustrar –por medio del trabajo de rasgos físicos, de nuevos puntos de equilibrio, de limpieza y economía corporal– una verdad que esté más allá de lo aparente y que pretende conectarnos con arquetipos más que con tipos humanos.

A modo de conclusión o concluyéndome

Volviendo a ese nosotros del que hablaba al principio, pienso que si cada uno de nosotros quisiera hacer este camino de trizaduras que siguieron tanto Galemiri como la compañía La Puerta, sería necesario que nuestro Presidente Lagos instituyera el *día de la elaboración del duelo*, en el que cada ciudadano firme un compromiso para elaborar sus duelos internos, una especie de mea-culpa masiva; para que, a partir de ese minuto de silencio, todos nos pongamos las pilas y pensemos en cómo resolver nuestros duelos patrios. Tal vez ese día seamos capaces de pedir perdón y de ser perdonados. Y tal vez, nos declaramos inocentes. ¿Es mucho pedir? Ya lo creo, pero en soñar no hay engaño. ■

Un acercamiento a la *verdad* del expresionismo*

Jimmy Daccarett

Actor y director



Todo lo que no es visible es verdadero
Iliá Kabakov

Siempre me ha parecido interesante la recurrente discusión sobre qué es la *verdad* en el teatro. Muchas sostienen todavía que esa *verdad* está relacionada con las exigencias de una actuación realista: el actor, a través del *si mágico*, en-carna al personaje, es decir, lo revive, imitando su psicología, su forma natural de hablar, sus gestos cotidianos. Pero las experiencias teatrales del siglo XX han demostrado que no sólo la reproducción fotográfica de la vida real es sinónimo de *verdad* en el escenario.

Vakhtangov, discípulo de Stanislavski y primer director de la compañía judía Habima, en oposición a los postulados de su maestro, dice: *El arte del teatro no es la verdad de la vida. Es la verdad de teatro que hace experimentar al espectador sentimientos verdaderos*.¹ La *verdad*, entonces, no depende de la imitación más o menos exacta que hace el actor del mundo real sino del grado de verosimilitud que alcanza su ejecución, ajustada a una determinada propuesta escénica. En otras palabras, la *verdad* en el tea-

tro no es propiedad de ningún estilo.

Mi constante interés, como director y como docente, por una actuación intensa, expresiva, simbólica y teatral, pero realizada por el intérprete con absoluta sinceridad, me conectó con ese imaginario del expresionismo alemán que todos tenemos. Intensidad emocional, rostros y cuerpos deformados, gestos cargados de significación, movimientos coreografiados, gritos guturales, quiebres abruptos, espacios irreales, contrastes de luz y sombra, son parte de una *verdad* percibida por un artista de principios del siglo XX, una *verdad* que rompe con aquella que, durante esos años, se considera como la única posible: la dramaturgia basada en el modelo aristotélico, la puesta en escena ilusionista y el realismo en la actuación.

El acopio de información dispersa, vaga y muchas veces contradictoria, reveló que no existe una teoría definida sobre el expresionismo. Por lo tanto, esta investigación intentó acercarse a la *verdad* del teatro expresionista alemán y organizar una

teoría coherente que pueda ser aplicada a una puesta en escena. Para lograr este objetivo no sólo recurrí al material escrito y visual que hay sobre el tema, sino también a la experimentación escénica con alumnos de la Escuela de Teatro Facetas. La muerte de una muñeca del austriaco post-expresionista Ferdinand Bruckner, y me permitió extraer, comprobar y establecer algunos conceptos esenciales del expresionismo. La segunda experiencia consistió en el montaje de Roberto Zucco del francés Bernard Marie Koltès, realizado el 2002, y sirvió para descubrir la vigencia de los postulados expresionistas sobre un texto contemporáneo. A esto se suman, la reciente experiencia de montar *Madame de Sade* de Yukio Mishima, realizada el 2003 con alumnos de la misma escuela, y que relacionó las propuestas expresionistas con las del Teatro Nô japonés; y el montaje profesional de *Los presidentes* del austriaco contemporáneo Werner Schwab, estrenado en Matucana 100 el primer semestre del 2004 con financiamiento del Fondart.

* Memoria de Título para optar a la Licenciatura en Actuación, Escuela de Teatro U. C.

1. Guerrero Zamora, Juan, *La imagen activa y el expresionismo dramático*, Editora Nacional, Madrid, 1965, p. 8.

¿Qué es el expresionismo?

Como muchos estilos, el expresionismo ha existido a lo largo de toda la historia de la creación artística, aunque en pequeñas dosis o en casos aislados. Aquí nos referimos al expresionismo como cualidad estética que se ha manifestado previamente en el arte rupestre, egipcio, griego arcaico, gótico, barroco y romántico. Pero el expresionismo, como movimiento artístico, recién se constituye en Alemania entre 1905 y 1925 aproximadamente (sus límites son variables en las distintas expresiones del arte) y es considerado una de las primeras corrientes vanguardistas del siglo XX.

Términos como *expresar*, *expresión* o *expresivo* forman parte de nuestro vocabulario. Podemos buscarlos en un diccionario o, incluso, definirlos con nuestras propias palabras, y seguramente nos acercaremos a lo que es el expresionismo como concepción del arte. Por ejemplo, *expresar* viene del latín *expressus* o *exprimere*, que significa exprimir, declarar, manifestar. En teatro, la *ex-presión* se define como *una exteriorización, una evidenciación del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior al exterior.*²

Toda creación artística es, antes que nada, un acto expresivo, es decir, es una manifestación de las percepciones del sujeto. Ocurrió con el hombre primitivo, ocurre con el niño. Tenemos *expresión* antes que dominio del color, de la palabra o de cualquier técnica. El hombre siente y su arte es el testimonio de lo que ha sentido, es la explicación de su alma. Pero

la forma en que se siente o se entiende de la realidad es determinante.

El realismo toma como punto de partida lo que percibe a través de los sentidos. Observa al hombre dentro del mundo de su experiencia exterior, registrando sus reacciones como lo haría un científico. Propone, entonces, una imitación de esta realidad buscando la máxima objetividad, o lo que entiende como tal. Sin embargo, al considerar los rasgos exteriores, el realismo muchas veces olvida lo que está detrás de los fenómenos materiales,



Foto 1: Carolina Pizarro y Norma Álvarez. Foto 2: en Fabian Cordeiro y Deisy Hidalgo *La muerte de una muñeca* de Ferdinand Bruckner. Director: Jimmy Daocarot, Escuela de Teatro Facetas, 2001.



olvida que el hombre es cuerpo y espíritu. Por lo tanto, sólo se preocupa por la *realidad aparente* de las cosas.

En oposición al realismo, al arte expresionista le parece necesaria la captación relativa o subjetiva del mundo. Pero considera que ésta es insuficiente. Por eso, aunque no busca la objetividad científica del realismo, si se interesa por recuperar la *objetividad poética*. Ya en nuestro lenguaje cotidiano encontramos una forma expresionista cuando hablamos, por ejemplo, de *el mar traicionero*, *el día triste* o *la noche movida*. El sujeto quiere expresar, de la manera más objetiva posible, cómo ha sentido el impacto provocado por un

determinado objeto. De esta forma, el sujeto quiere imponer su intuición sobre ese objeto. El proceso, entonces, es desde el interior del sujeto al objeto exterior, después de haber sido motivado por este último. El expresionismo no es un arte de observación, sino un arte de intuición.

Más allá de la *realidad aparente* de las cosas, existe un mundo que obedece a otros principios, un mundo que no puede ser captado por un pensamiento lógico. Es el mundo de lo espiritual, de lo trascendente, de

la idea o la esencia de las cosas. El expresionismo asume este mundo como su realidad. Kasimir Edschmid, autor de algunos manifiestos del expresionismo, dice: *Ya no vale más la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre. Ahora existe su visión. Los hechos tienen significación sólo en tanto que, obrando a través de ellos, la mano del artista toca aquella que está detrás de los mismos. Ve la humano en las prostitutas, lo divino en las fábricas...*³

El expresionismo quiere mostrar la realidad tal como se refleja en la *visión del alma*, con fuerza y sin consideraciones, con pasión y sinceridad.

2. Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980, p. 207.

3. Citado por Modern, Rodolfo, *El expresionismo literario*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1958, p. 35.

*El mundo comienza en el hombre*⁴, señala el poeta y dramaturgo expresionista Franz Werfel. La realidad debe ser creada por nosotros, porque sólo dentro de nosotros está la imagen del mundo⁵, dice Edschmid. Ante la decadencia de la sociedad de principios del siglo XX, el expresionismo apoya la creación de una nueva realidad: distinta de la realidad externa, pero su causa y efecto a la vez; atormentada y deformada, como resultado de la visión interna del artista, pero única y propia.

A partir de este primer acercamiento, podemos sostener que el expresionismo alemán es la primera renovación teatral a gran escala del siglo XX, porque reúne a toda una generación de dramaturgos y directores cuyas ideas y experimentos serán repetidos o desarrollados por las posteriores vanguardias del teatro y, por lo tanto, se constituyen en la base de una nueva estética.

La estética semántica

El camino hacia la estética expresionista nos obliga a revisar previamente las distintas problemáticas sociales que dan origen al movimiento. En primer lugar, el triunfo de una burguesía cómoda, hipócrita y vacía, que se funda en el materialismo, el individualismo, la estrechez nacionalista, las diferencias de clase, la falta de espiritualidad, la moral rígida y pacata, la cultura fosilizada y el arte complaciente. A esto se suman un Estado todopoderoso y un sistema económico capitalista, que esclavizan y aniquilan al hombre con la indus-

trialización creciente, el predominio de la máquina, la multiplicación del proletariado y el caos de la gran metrópoli. Finalmente, el estallido de la Primera Guerra Mundial con sus imágenes de destrucción y muerte. Todo esto empuja al hombre a un estado de angustia, donde se pregunta por el sentido de la existencia y por la ausencia de Dios.

De esta crisis social y espiritual, surge un conflicto entre generaciones: el hijo, símbolo de una juventud con ansias de libertad y renovación, se enfrenta al padre, representante de la burguesía, encarnación de la ley opresora y del destino inamovible. Aquí aparece el mensaje principal del expresionismo: el desprecio profundo hacia el burgués, el padre, el hombre viejo, exige el nacimiento de un hombre nuevo, que implica la vuelta a los valores verdaderos, la búsqueda de una mayor espiritualidad y el reencuentro integral del hombre consigo mismo, con el otro, con el universo y con Dios. Pero para que este nacimiento suceda es necesaria una transformación (*wandlung*) al interior de cada uno.

El primer paso en este proceso es el *desenmascaramiento* del hombre. En un mundo que está en ruinas, el hombre aparenta ante sí mismo ser lo que no es, con el fin de autoengañarse, de evitarse un cuestionamiento profundo de su realidad externa e interna. El grito (*schrei*) expresionista surge de la íntima necesidad de destruir las múltiples capas con las que el hombre oculta su alma, hasta que ésta es absorbida por la masa y desaparece tras los convencionalismos de la vida social. El

grito se mueve entre la alienación y la liberación. En el momento decisivo en que se pasa de una a otra, ocurre la transformación al *hombre nuevo*. En la estridencia enajenada del grito, la bajeza de la criatura terrenal se mide con la superioridad del alma humana. Esta problemática determina las oposiciones fundamentales del expresionismo: materia y espíritu, apariencia y esencia, mentira y verdad, las cuales se resumen en la lucha del hombre por liberarse de la inercia, del destino, de la muerte.

El dramaturgo Elmer Rice, representante norteamericano del expresionismo, dice: *Una radiografía no presenta semejanza exterior con su objeto, pero revela la estructura interna de ese objeto como ninguna fotografía podría hacerlo*.⁶ La fotografía es la imagen externa del objeto, su apariencia, su parte visible y material. Por lo tanto, se capta de manera conciente, y se vincula con el deber y el hacer dentro de la sociedad. La radiografía es lo que permanece invisible tras la apariencia del objeto, es el espíritu, la idea, la esencia. Se revela a través de lo inconciente y lo intuitivo. Al desprenderse de las capas sociales, muestra el ser sensible y auténtico. Entre la fotografía y la radiografía hay un conflicto constante. La revelación radiográfica lucha por emerger y sustituir a la apariencia externa, por expresarse a través del cuerpo, pero la materia se resiste a darle su lugar al espíritu.

Para reflejar estas oposiciones fundamentales, la lógica y la causalidad no sirven. Entonces, el hombre recuerda que, en el fondo de su

4. Citado por Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 401.

5. Citado por Monner Sans, José María, *Introducción al teatro del siglo XX*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1954, p. 67.

6. Citado por Guerrero Zamora, Juan, *op. cit.*, p. 15.



Fabián Cordero en *La muerte de una muñeca* de Ferdinand Bruckner.



Alex Corvalán, Carolina Pizamo y Milton Escobar en *La muerte de una muñeca* de Ferdinand Bruckner. Director: Jimmy Daocaret, Escuela de Teatro Facetas, 2001.

ser, está ese germen de locura que no tiene que ver con la confusión sino con sobrepasar la razón y descubrir una forma única y particular de percibir las cosas. El expresionismo le da predominio a la arbitrariedad de lo inconciente, a la lucidez de la intuición, al delirio de la inspiración, a la fuerza vital de los instintos, al arrebato de la improvisación, a la capacidad inagotable de la imaginación. Los temas del sensualismo, la religiosidad, el sueño, el tenebrismo y la

magia, así como el interés por el mundo del niño, del primitivo y del loco, se relacionan con esta nueva percepción del mundo. En el fondo, se redescubre la libertad absoluta como la cualidad esencial del arte.

El hombre ya no es objeto sino sujeto, recobrando los derechos que el positivismo científico del siglo XIX le había quitado. El Yo se convierte en universo y el universo en Yo. El expresionismo afirma la actitud del Yo *espiritualmente activo*.⁷ Se impone el concepto de *necesidad interna*, propuesto por Kandinsky, donde la estructura libre y autónoma reemplaza a la composición de acuerdo a la naturaleza o *necesidad externa*. Por eso, el expresionismo trabaja con el lenguaje de las imágenes. No se basa en la representación mimética de los objetos sino en los signos que se desprenden de ellos y se convierten en la expresión de la experiencia íntima del sujeto. De esta forma, propone un nuevo modo de configuración artística: la *estética semántica*.

El realismo tiene un respeto por el plano A de la realidad exterior. El expresionismo, en cambio, sustituye ese plano A real por un plano A imaginado. Aquí la acción, entendida como el argumento y su traducción escénica, es una imagen o un sistema significante. Esta imagen está determinada por las esencias semejantes entre el plano real y el plano imaginado y no por sus apariencias, que son distintas. Se establece, entonces, de una forma velada y sugerente, un principio de identidad entre lo visible y lo invisible. Como dice el pintor Franz Marc, se trata de un *resurgimiento en*

un lugar distinto.⁸ La transfiguración de lo real se impone como la verdad del arte expresionista. En el proceso de la transfiguración, la imagen sustituyente se pone en actividad y adquiere vida propia. Esta imagen activa se aleja cada vez más del plano real sustituido, independizándose de él y reemplazándolo por un correlato emocional más intenso y sincero. Así, el plano real queda expresado de una manera más compleja que si se hubiera *imitado* directamente.

En el expresionismo, el mundo dramático se crea a partir de la visión interna del artista frente a una determinada realidad. Es una proyección de su alma y, por lo tanto, está sustentado por la energía viva de su sensibilidad. Además, queda liberado de varias ataduras: lo particular se universaliza, lo temporal se proyecta hacia lo eterno y lo espacial se vuelve omnipresente. Este mundo creado o imaginario se acepta como un universo posible, porque, aunque no se parezca a lo que conocemos, está sostenido por la verosimilitud. Es un mundo que tiene su propia estructura, su fundamento, sus leyes, y si nos ajustamos a ellas, podemos llegar a comprenderlo. Lo inconcebible, lo inesperado, lo incomprendible, adquieren significación dentro de este mundo cerrado y autónomo, que, aunque se presente caótico y distorsionado, es absolutamente armónico.

El expresionismo construye este imaginario a través de múltiples procedimientos artísticos: síntesis, abstracción, simbolización, estilización, amplificación, deformación y fragmentación. El mundo dramático apa-

7. Bablet, Denis, "L'expressionnisme à la scène", En: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984, p. 193.

8. Citado por Muschg, Walter, *La literatura expresionista alemana*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972.

rece como una creación artificial, es decir, como un todo que sólo es posible en el espacio del teatro, pero que es auténtico porque es un reflejo semántico de la realidad. Esta idea cruza el desarrollo teatral del siglo XX, generando dramaturgias y puestas en escena que ya no refieren la vida real como tal, sino que, a partir de ella, configuran mundos independientes que están determinados por la visión personal de los autores o los directores.

El actor creador

El expresionismo rechaza la imitación realista y el juego psicológico. Paul Kornfeld, dramaturgo y autor de manifiestos expresionistas, dice: *¿Que el actor se libere de la realidad, que haga abstracción de los atributos de lo real para ser sólo el representante de la idea, del sentimiento o del destino?*⁹ Por lo tanto, el actor expresionista asume el rol de revelador, es decir, realiza un movimiento del interior al exterior. No refleja la apariencia del hombre sino que exhibe su esencia. No encarna la psicología del personaje sino que descubre su alma a través de su cuerpo.

El actor crea a partir de su propia experiencia del destino que debe reflejar, no del recuerdo de lo vivido o lo observado. Kornfeld lo resume así: *Si debe morir en escena, que no vaya antes a un hospital para aprender a morir ni a un cabaret para ver cómo hace uno cuando está borracho. Que se atreva a abrir los brazos en cruz y a*

*hablar como jamás lo haría en la vida cuando llegue a un pasaje exaltado, que no sea un imitador y que no busque sus modelos en un mundo ajeno a sí mismo.*¹⁰ Por lo tanto, es necesario que rompa con todas las ataduras de la lógica y se deje arrastrar por el flujo emocional de su inconsciente, por los impulsos de su instinto, por su imaginación libre y creadora, en resumen, por su visión interna de las cosas.

Entonces, el actor hace un arte de confesión o autorrevelación, ya que al sumergirse en las oscuras profundidades de su Yo, exhibe sus estados internos en una transposición simbólica que expresa las características del personaje y los momentos esenciales de la acción. Aunque el personaje resultante es una construcción autónoma, puede decirse que el actor expresionista siempre se interpreta a sí mismo, porque su material no proviene del exterior sino de su interior. De esta forma, su visión interna se impone en escena y es asumida por los espectadores como una *verdad revelada*.

Alejada del realismo, la expresión del actor queda liberada de la naturalidad cotidiana y, a cambio, recurre a la convención de la *teatralidad*. Kornfeld dice: *Que no tengo vergüenza de actuar, que no reniegue del teatro, que no busque simular una realidad que no podrá jamás representar perfectamente.*¹¹ El actor, entonces, nunca debe negar el hecho de que está actuando. De esto se deriva una contraposición interesante: el actor

revela su Yo con autenticidad; pero, al mismo tiempo, se oculta tras una *actuación teatral*. En este sentido, el actor construye al personaje de un modo artificial, como si éste fuera un dibujo o una escultura escénica, pero siempre lo dota de vida. A través de este personaje *vivido fabricado*, el actor expresa el universo creado por su alma con una pasión absoluta y al límite de la cordura.

De esta manera, el actor expresionista se transfigura interiormente, llevando su ejecución a un estado extático. La palabra *éxtasis* viene del griego *ékstasis* y significa *colocar afuera a partir de*. Es un estado del alma embargada totalmente por un sentimiento y ajena a cualquier otra cosa. El éxtasis tiene que ver con el trance, la hipnosis, la alucinación, la embriaguez, la sublimación, el paroxismo. Es un estado de elevación del espíritu por sobre la materia, una unión del alma humana con Dios. Pero en este estado de éxtasis, el actor debe tener un control absoluto de sí mismo en la escena. Entonces, tenemos que hablar de un actor en *éxtasis controlado*.

Para entrar en el estado extático, el actor busca la verdad emocional absoluta, que sólo alcanza mediante la experiencia subjetiva. Así lo explica Edschmid: *No unos sentimientos falsificados, sino tan sólo su emoción lo guía. Sólo entonces puede avanzar y aproximarse al éxtasis absoluto.*¹² Los principios básicos son de espontaneidad, inmediatez e intensidad. El éxtasis ayuda al actor a ir más allá

9. Kornfeld, Paul, "L'homme spirituel et l'homme psychologique", en: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984, p. 357.

10. *Ibid.*, p. 357.

11. *Ibid.*, p. 357.

12. Citado por Innes, Christopher, *El teatro sagrado*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1995, p. 57.

de sí mismo para autorrevelarse y transfigurarse completamente. El actor se convierte en un místico, un chamán, un médium, un poseído, retornando a ese estado de exaltación espiritual de la religiosidad primitiva, que transita entre la liturgia y la barbarie. En este proceso, el actor hipnotiza al espectador, uniéndose con él al compartir la misma experiencia emocional. De aquí, surge un estilo de actuación ritualista.

Esta actuación se organiza en una sumatoria de momentos emotivos que se suceden uno tras otro. El actor parte a un nivel de intensidad emocional tan alto que prácticamente no describe un *crescendo* ni *decae* en ningún instante. Las emociones sentidas de manera tan intensa hacen que la subjetiva se vuelva arquetípica, universal, original. El actor encuentra, dentro de sí, las emociones puras y absolutas: la pena, la alegría, la rabia, el miedo, la ternura, el erotismo. Pero también puede combinarlas para descubrir otras más complejas. Además, las manifiesta de dos formas opuestas: a través de la contención o de la explosión. La contención implica mantener la emoción controlada, retenida y en una constante tensión interior. Por el contrario, la explosión es el desborde de la emoción, que se revela externamente con toda su fuerza.

Para darle salida a estas emociones y lograr que el espectador se vea envuelto en ellas, el actor recurre a su visión interna, es decir, a sus imágenes de las cosas. El teórico Elise Richter dice: *Lo que se ve son imágenes lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica. Lo contem-*

*plado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás.*¹³ Por ejemplo, la rabia puede ser visualizada internamente como una caída al vacío o el miedo, como una sensación de ahogo. Pero estas imágenes van a necesitar de una *ex-presión* para hacerse perceptibles.

Por lo tanto, la expresividad del actor en su personaje es el resultado de una *puesta en signo* con su cuerpo. De esta forma, el actor modela signos, pero, al mismo tiempo, da la posibilidad de que éstos sean modelados por la libre interpretación del espectador. Kornfeld explica este proceso: *Que el actor piense en la ópera, donde el cantante al morir lanza antes un do de pecho y eso dice más sobre la muerte por la dulzura de la melodía, que si se retorciera y se contorsionara en el suelo, pues la desgracia de la muerte es más importante que su fealdad. El mostrar cómo una persona muere es asunto de experiencia y de una cierta habilidad, pero mostrar la muerte hace un llamado a la creación vivida.*¹⁴ De aquí surge la idea del actor expresionista como un actor creador, quizás no el primero en la historia del teatro, pero al menos el primero que se establece como tal dentro de las vanguardias del siglo XX.

Los personajes expresionistas son corporizaciones de ideas, son símbolos portadores de la condición humana. Están determinados por un arquetipo que indica su función social, su situación anímica o su destino. Por eso, la recurrente utilización de nombres genéricos: Hombre, Padre, Madre, Cajero, Ingeniero, etc. El arquetipo es el deber y el hacer del

personaje, es el rol, la apariencia, la fotografía. Pero el actor no lo construye desde lo mimético sino desde las imágenes internas y deformadas que tiene del Hombre, de un Padre o de un Ingeniero. Surge de una crítica rabiosa a la sociedad, sus costumbres y sus valores: el personaje que sólo vive en función de se niega toda posibilidad de ser.

Por eso, este arquetipo se fisura, se quiebra, se desenmascara para revelar el ser interior del personaje. Es su radiografía, su esencia, su verdad, su confesión. En el fondo, se trata del alma humana, sensible y auténtica, atrapada bajo formas estereotipadas y vacías de sentido, dentro de una sociedad mecanizada y deshumanizante, que grita desesperadamente para liberarse del destino impuesto por su arquetipo. Es una contradicción vital, obligada, asumida y dolorosa. Pero ambas partes, arquetipo y ser interior, están íntimamente relacionadas, son causa y efecto a la vez: la elevación del espíritu tiene que pasar por el abatimiento de la criatura. Y el hombre está al medio.

Para interpretar este aspecto doble del personaje expresionista, el actor recurre a su visión interna del arquetipo y del ser interior que lo conforman. Así, escoge, de manera intuitiva, una imagen para simbolizar cada una de estas partes opuestas. Y, basándose en esas imágenes, crea dos expresividades completamente distintas, que se alternan en un juego de rupturas o quiebres. El quiebre implica un desdoblamiento en el actor para pasar de un plano a otro. Pero este cambio no tiene el proceso o la transición del realismo

13. Citado por Modern, Rodolfo E., op. cit., p. 26.

14. Kornfeld, Paul, op. cit., p. 357.

sino que es inmediato, violento y radical. Cada vez que se manifiesta una parte del personaje, la otra desaparece rápidamente, obligando al actor a cambiar de una emoción a otra, a ajustar su voz, su gesto y su máscara al nuevo sentido.

Las pautas fundamentales

A partir de este concepto del actor creador, surgen algunas pautas fundamentales que deben considerarse para asumir la interpretación en una puesta en escena expresionista:

Uno. En el oscuro y complejo laberinto de su mundo interior, el actor encuentra los contenidos espirituales, siempre vivos, auténticos y dinámicos, que animan su creatividad. La expresión es la proyección física de esos resortes internos. Es el lugar donde se produce el encuentro entre lo visible y lo invisible. El personaje, entonces, no queda conformado por datos objetivos, obtenidos de la observación y el análisis, sino por visiones inconcientes e intuitivas del actor, que buscan develar su alma y, a partir de ella, su expresividad física.

Dos. Como no existe el proceso psicológico, el actor elabora una lógica interna que sostiene al personaje. Pero no se trata de una lógica intelectual sino emocional. En su fuero íntimo, el actor descubre los engranajes que mueven al personaje. Así, establece una mecánica única y propia, de tal forma que ante un determinado estímulo, siempre va a existir la misma respuesta. Es decir, el actor construye al personaje como un universo cerrado con sus propias leyes. Esta lógica interna puede resultar indescifrable para el espectador, pero éste la asume como algo auténtico.

Tres. El actor erradica de su eje-

cución todo lo que sea casual, gratuito, difuso y transitorio. A través de un dominio corporal absoluto, incorpora una energía extra-cotidiana, que modifica y realza su presencia escénica. Este control energético, respaldado por un cuerpo flexible, resistente y atento, permite que cada movimiento se depure hasta lo esencial y lo rotundo. En la inmutabilidad está la carga dramática del personaje, que provoca la sumisión del espectador. Por el contrario, los movimientos involuntarios y descontrolados desarmen al personaje, rompiendo la relación mágica entre actor y espectador.

Cuatro. La expresividad intensa y exagerada, absolutamente teatral, al borde de lo artificial, es un resultado, no un punto de partida. Sólo los contenidos internos, profundos y auténticos del actor, permiten que esa artificialidad no caiga en la forma vacía. El actor no utiliza su cuerpo para dibujar movimientos sino que cumple esos movimientos, a través de su cuerpo, por la exigencia de su alma. Es ésta quien le da vida a la expresividad física, haciendo que el personaje se constituya en una artificialidad orgánica.

Cinco. El actor deforma, fragmenta y desarticula su cuerpo para sumergirse en lo grotesco, lo caótico, lo desproporcionado y lo desequilibrado. Pero en este proceso expresivo no llega a una desarmonía absoluta sino a una nueva belleza. Es como descender al infierno para acceder al cielo. La expresividad estilizada y controlada convierte lo deformado en algo puro, ordenado, equilibrado y, finalmente, bello. El actor moldea su cuerpo con absoluta libertad creando esta deformación armoniosa que se realza en el espacio y lo organiza, reemplazando muchas veces a la arquitectura escenográfica.

Seis. El actor busca más allá del sentido denotativo de la palabra, descubriendo sus sentidos ocultos. Estos sentidos, develados en su fuero íntimo y asociados a imágenes subjetivas, dan la expresividad vocal particular del personaje. Así como esculpe con su cuerpo, el actor también lo hace con su voz, otorgándole a las palabras un sonido casi palpable. De esta forma, su fraseo se convierte en una especie de partitura musical. Esta musicalidad de la palabra genera un efecto hipnótico en la voz, que abre una puerta a otro mundo, transformando al actor y seduciendo al espectador.

Siete. La intensidad emocional exige que el actor tome conciencia de la respiración de la emoción para evitar cualquier tensión física. Para cada emoción básica existe una respiración particular unida a una cierta disposición corporal, ya que *la emoción es un estado orgánico*.¹⁵ Así, el actor descubre, además, cómo pasar de manera inmediata y directa de una emoción a otra. La respiración llena el espacio que hay entre las dos emociones distintas. Si el actor no respira la nueva emoción y deja vacío ese espacio, la energía que requiere su ejecución se diluye y el personaje se desdibuja.

Ocho. El trabajo expresivo del actor parte de los ojos, ya que a través de ellos se devela el alma del personaje. La mirada conduce, reacciona, comunica. La presencia escénica del actor está en función de la energía de esta mirada expresiva. Si se abandona o se deja neutra, el personaje se desvanece. Tampoco puede ocultarse, porque el espectador necesita de la mirada del personaje para transportarse a su mundo. Se exige, entonces, una interpretación frontal,



Foto 1: Ana María Pinto, David Miranda, Allison León y Marjorie Cruz, foto 2: Allison León, Marjorie Cruz, Elizabeth Núñez, David Miranda, Inbal Szajr y Ana María Pinto, foto 3: Ana María Pinto, Marjorie Cruz, David Miranda, Allison León y Elizabeth Núñez en *Madame de Sade* de Yukio Mishima. Director: Jimmy Daccarett, Escuela de Teatro Facetas, en Teatro Camino, 2003.

aunque sin romper la cuarta pared, donde esté la mirada siempre presente. Por esto, es fundamental la ejercitación de los músculos oculares, como en el actor oriental.

Nueve. A la dramaturgia escrita, se suma una dramaturgia del actor, que completa e ilumina las zonas vacías y oscuras del texto. El actor hace una re-escritura escénica del personaje, según las visiones internas y opuestas que asocia a su arquetipo y a su ser interior. Así, el personaje se vuelve un contenido psíquico, una entidad simbólica, una imagen inconciente. El actor crea, entonces, una dramaturgia propia, un lenguaje escénico, en el que su expresión física y vocal corresponde a un sistema de signos o códigos particulares del personaje, que pueden ser interpretados libremente por el espectador.

Diez. El actor está sometido a una tensión dramática constante, provocada por el conflicto entre las dos fuerzas que conviven en el personaje. Estas fuerzas son la inmovilidad terrenal y el deseo de elevación, el cuerpo y el espíritu, el destino y la libertad; la muerte y la vida. En definitiva, es el conflicto entre el arquetipo y el ser interior del personaje. El

primero quiere escaparse, develarse y gritar, mientras el segundo trata de retenerlo, ocultarlo y silenciarlo. El intérprete se mueve en esta oscilación, en este desdoblamiento, cuya manifestación son los quiebres o rupturas, generándose así una actuación por conflicto o contraste.

Once. A la dramaturgia del actor, se suma un diálogo interior que le da significación a los silencios de la puesta en escena. En este diálogo del silencio, se devela una tensión dramática, manifestada por la intensidad de la vida interior de los personajes. Aparece lo implícito, lo latente, lo invisible. El silencio es, finalmente, una manera de decir, donde a veces se expresa más que con las palabras. Así como en el diálogo hablado, aquí también hay una alternancia de estímulos y respuestas, que puede darse en la inmovilidad absoluta, apoyada en el juego de las miradas o en la composición espacial de los movimientos.

Doce. Cuando un actor entra en estados extáticos o de trance, traspasa y comparte, de manera inconciente, sus contenidos espirituales con los otros actores. Esto mismo ocurre entre actores y espectadores si éstos es-

tán receptivos a la experiencia. Aunque no haya una comprensión intelectual de la dramaturgia del actor, se establece con el espectador una comunión emocional por medio de un estado de trance colectivo. El espectáculo se transforma en una especie de ceremonia o ritual, donde participan por igual actores y espectadores, aunque lo hagan de formas distintas.

Estas pautas o ejes principales de la actuación expresionista son el resultado de un proceso de recopilar información, de extraer y establecer conceptos fundamentales y, sobre todo, de confrontarlos con las experiencias docentes referidas al comienzo. En este sentido, son parte de una teoría, pero también de una práctica teatral, que quiere acercarse a la verdad de un estilo. Digo acercarse, porque evidentemente esta verdad no es aquella que originó y desarrolló el expresionismo en la Alemania de principios del siglo XX, sino una que, partiendo de este legado artístico, le da un soporte a la labor que, como director y como docente, vengo desarrollando desde hace un tiempo.

En otras palabras, se trata de la visión interna del teatro expresionista. ■

Final y partida¹

Catalina Martín

Actriz



A paso constante y profundo, se hilaron nuestras vidas en torno al teatro. La llegada a la Escuela exige sacar la voz y dedicarse a la observación detenida y delicada del mundo, tarea que a veces se vuelve extenuante, porque la única forma de enfrentarse a ella es comprometiéndolo que somos. Al integrar el cuerpo, la mente, la emoción, el teatro empieza a respirar en la comunión de las partes que conforman al ser. Nada se pierde y todo da pie a algo nuevo. El juego y el análisis, lo que se trae y lo que se percibe, lo que se ve, se toca, se huele... nace un camino paralelo que obliga, por doloroso que sea, a rescatar todo lo que palpita en la memoria personal para, finalmente, ponerlo al servicio del arte.

En la Escuela de Teatro PUC, esa manera absoluta e íntegra de entregarse al trabajo era la premisa de cada nuevo proceso teatral. Sin embargo, cuando éste llegaba a su fin, sobrevinía la sensación de un viaje invisible, que había quedado engarzado en todos los rincones que tiene la memoria. Se guardaban los trajes,

los objetos, las palabras y el escenario desierto nos hacía dudar de aquello que existió. Luego, en el silencio, era difícil creer que todo lo que se vivió y se creó durante arduas horas de trabajo, en las salas de ensayo o en algún lugar del Campus Oriente, permanecían para siempre en el reino de lo intangible.

Y es esa cualidad tan efímera del oficio la que a ratos puede parecernos cruel como, por ejemplo, cuando el paso por la universidad se acerca a su fin y se ansia tener certezas. Se mira hacia atrás y sólo se ven recuerdos. Surgen las inquietudes, las preguntas, ¿en dónde residen las horas que pasaron durante cuatro años?, ¿qué requiere crear el actor en el mundo en que vivimos?, y si acaso estamos preparados para eso. No obstante, ya hablamos aprendido que las respuestas sólo es posible encontrarlas a través del teatro, este complejo personaje que cayó desde la ficción de los sueños para posarse real y protagonista en nuestras realidades.

Así es que, cuando llegamos al último semestre y los dieciocho que éramos nos sentíamos atravesados

por un universo que ya nos parecía fugaz, creí necesario indagar en el tema y hacerlo a través de una experiencia teatral real. En mi memoria *Los reinos: Diversa técnicas actorales para una dramaturgia contemporánea*, analicé nuestro recorrido a través de la Escuela y cuán determinante es el punto de llegada, es decir, el egreso teatral.

A mi juicio, indagar en esta experiencia final es fundamental, ya que consiste en que un grupo de jóvenes se presenten a un nivel profesional y ya no como estudiantes, es decir, tiene la importancia nada menos que de consagrarlos finalmente como actores y actrices. Pero también, para quienes están dentro del proceso, éste es el punto en donde nacen las interrogantes. La fase del aprendizaje ha terminado y viene esa sensación de desnudez, cuando es más evidente que nunca que el actor es su herramienta en sí mismo. Entonces es preciso preguntarse internamente qué es lo que se porta, qué se logró demostrar en este trabajo y cómo se realizó mágicamente el paso concreto hacia el mundo profesional,

1. Síntesis de la memoria de Licenciatura en Actuación presentada a la Escuela de Teatro PUC.

En definitiva, qué se requiere para ser un profesional y si aquello llegó a encarnarse. Y es sobre un egreso en donde recae inevitablemente la responsabilidad de demostrarlo.

Esa fue la reflexión principal que me llevó a investigar sobre nuestra experiencia, porque desde sus inicios apareció como un proyecto dotado de ciertos factores que lo hacían parecer ideal para ser el último trabajo de un curso de actuación. Además, su diseño tenía un carácter experimental, de una alta pero positiva ambición artís-

tica por parte de nuestra Escuela, por lo que creí necesario realizar un registro que permitiera tomar el modelo para repetirlo o modificarlo. El montaje de *Las reinas*, obra del dramaturgo canadiense Norman Chaurette, formó parte del egreso 2001 junto a *Los gemelos venecianos*, ambos montajes presentados en el Teatro de la Universidad Católica y llevados a París (Theatre D'Ivry), como parte de un interesante proyecto de colaboración internacional, que luego de muchos esfuerzos logró concre-

tarse en noviembre de 2002.

Por otra parte, cuando ese proceso llegó a su fin, una vez enfrentados los múltiples desafíos que salieron a nuestro encuentro, me sorprendió ese reconocimiento unánime del elenco en cuanto a que éste se había dibujado como el más gratificante de entre todos los que habíamos participado. Todas atribuían esta impresión a que, a diferencia de otros montajes de nuestro curso, la obra no había permitido apoyarse en la consolidación del trabajo grupal, sino que se sostenía casi únicamente en los altos esfuerzos personales que imponía. El trabajo individual fue arduo y complejo; sin embargo, cuando cumplimos con sus requerimientos, sobrevino una sensación mágica. Habíamos completado algo. Habíamos concretado un paso que era necesario dar y de alguna manera aquello era visualizado por nosotras como un parto y su nacimiento.

Otra de las virtudes que me interesaron de esta experiencia fue algo que no siempre sucede y que es el ser testigos conscientes de la propia evolución actoral. Y quiero destacar este hecho, porque existen procesos teatrales que se desarrollan sin la claridad necesaria que permita posteriormente describir los aspectos que lo hicieron valioso o enriquecedor. En cuanto a las apreciaciones externas, muchos nos comentaban acerca de la potencia estética de la obra y de la presencia de un profundo y extremo compromiso actoral, que decían extrañar en los espectáculos que actualmente se ofrecen. Por otro lado, la dedicación delicada y aguda por parte de la dirección era un hecho destacado incluso por quienes se reconocían poco entendidos en materias teatra-



Catalina Martín en *Las reinas* de Norman Chaurette. Dirección: Adel Hakim. Egreso Escuela de Teatro UC, 2001.

les. Así es que, mientras nos preparábamos para esa gira a Francia y luego de haber realizado las funciones de la temporada, creí necesario sumergirme en esta experiencia que no sólo fue singular y maravillosa, sino que, por sobre todo, me dio luces acerca de cómo nos enfrentamos los jóvenes actores al teatro de hoy.

En cuanto a esos factores que motivaron la investigación de mi memoria, son específicamente dos. Por una parte, contábamos con un equipo de profesionales que nos dirigía desde distintas técnicas actorales (realismo, *Commedia dell'Arte*) y desde otras relacionadas al teatro (danza, dramaturgia, importancia estética, música), lo que es muy interesante, pues se intuía la fusión de materias aprendidas en la escuela en forma separada; y por otra parte, estaba el tipo de texto poco convencional al cual nos enfrentamos. En esencia, me interesaba analizar si este tipo de textos son especialmente adecuados para quienes egresan y de qué forma la mezcla de disciplinas artísticas, en un trabajo en conjunto y guiado, contribuyen a la madurez artística que eleve a los estudiantes a un nivel profesional.

En cuanto al texto, *Las reinas* es una premiada obra contemporánea, de características dramáticas no convencionales que era inédita en nuestro país y que presentaba un sinnúmero de desafíos para cualquier actor o actriz, por lo tanto, lo fueron aún más para quienes comenzábamos un camino profesional. Y es esta última característica la que más me interesó, ya que su altísima exigencia superaba a cualquier experiencia que hubiésemos tenido anteriormente. Mi primera sensación al leer la obra fue de no saber cómo ni por

dónde abarcarla y que incluso luego de varias lecturas era difícil de comprender. Este fenómeno (habitual en el teatro contemporáneo) se debía no a cualquier deficiencia del texto sino precisamente a su calidad, a una escritura llena de finura y poesía, pero con un aspecto dividido del discurso que no presentaba una fábula lineal y en medio de un universo dividido, donde los personajes vivían un constante desgarramiento. Por lo tanto, los principales desafíos se relacionaban a la estructura dramática y con la manera de enfrentar actoralmente este tipo de personajes.

Una de las características que más dificultaba el montaje era la falta de acción dramática que produjera cambios concretos en la situación de la obra. Los diálogos, aunque cargados de imágenes, no hacían avanzar la acción o no la desviaban, dejando la situación de los personajes en el mismo punto después de la cada escena, lo que determina que la obra pueda variar mucho dependiendo del grupo que trabaje en ella y del estilo que escojan. Otra dificultad tenía que ver con su lenguaje complicado aunque de gran belleza lírica, compuesto por parlamentos extremadamente largos y que utilizaba el recurso del verso (sin rima), dividiendo las frases no de forma natural o cotidiana sino de la forma en que el autor considera que los textos cobrarán un mejor sentido. Las mismas palabras que el autor utilizaba significaron un especial cuidado, porque su poesía iba más allá que su significación cotidiana, lo que se tradujo en varias fases de traducción. A todo esto se sumaba la evocación de imágenes abstractas y surrealistas, creadoras de un universo extravagante, regido por sus propias leyes emocionales, raciona-

les y de acción. O sea, en este tipo de textos cabe preguntarse además si es que las coordenadas de ficción presentadas son reales o simplemente los personajes están insertos en una ficción dentro de la ficción.

En cuanto a su temática, la obra se sostenía en conceptos difíciles de abordar pero coherentes con nuestros tiempos: la realidad de un mundo agonizante por la corrupción y la perversión de las ambiciones. Los conflictos personales se confundían con los universales y metafísicos, estremeciéndonos con la renovación de un cataclismo, totalmente posible en



Catalina Martín en *Heidi Ho ya no trabaja aquí*, de René Pollesch. Dirección: Luis Ureta. Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2002.

el presente, por lo tanto, era inevitable profundizar y llegar al consenso del punto de vista.

Lo interesante de todas aquellas dificultades de la obra era que ésta desafiaba poderosamente a los intérpretes que deseaban trabajar en ella.

La carencia de acción dramática al interior de la escena (que visto desde el punto de vista de la forma



Márcara Silva, Roxana Naranjo y Catalina Martín en *Heidi Ho ya no trabaja aquí*, de René Pollesch. Dirección: Luis Ureta. Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2002.



Roxana Naranjo y Catalina Martín en *Heidi Ho ya no trabaja aquí*, de René Pollesch. Dirección: Luis Ureta. Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2002.

teatral es algo típico de la tragedia antigua, ya que los crímenes ocurren fuera de escena y los personajes deben narrarlos) obligan a los actores a estar muy cargados de lo que está afuera, tener estas visiones, traerlas al escenario y comunicárselas al público. Otro de los desafíos para las actrices tenía que ver con la creación de los personajes, ya que para crear los personajes era necesario indagar

en lo que dice el personaje y en lo que dicen los otros personajes de éste (el autor no aporta datos). Sin embargo, esta es una tarea difícil de lograr cuando los personajes se comunican a través de un lenguaje extra-cotidiano. Pero había que ser cuidadosos en cuanto a que estas visiones no son abstractas, por el contrario, son muy concretas y se necesitaba que las actrices entendie-

ran su sentido. Estas condiciones propias del texto otorgan gran libertad pero a la vez un buen desafío a la hora de imaginar cómo serán los personajes.

Todas las dificultades del texto se fueron resolviendo poco a poco junto a las visiones de quienes dirigían el proyecto y, desde esa perspectiva, el trabajo en equipo fue indispensable, fundamental. El equipo al cual me refiero estaba constituido por una coreógrafa, Elizabeth Rodríguez, dos asistentes de dirección (también actores y dramaturgos) Coca Duarte y Andrés Kalawski y encabezado por el director franco-egipcio Adel Hakim. Posteriormente, se incluyeron dos músicos y dos diseñadoras.

El primer gesto que señalaba el interés de reunir aprendizajes anteriores y profundizarlos vino del director, quien hizo confluir dos tradiciones de la actuación: la del realismo y la de la máscara, integrándolas y sacando el máximo de provecho a la esencia de ellas. Por una parte nos motivó a sumergirnos en la interioridad de los personajes, en su psicología, en sus problemas existenciales. Y por otra parte, aprovechó las herramientas lúdicas y la técnica precisa de la *Commedia dell'Arte* para crear figuras expresivas, además de intentar reflejar nuestra contingencia, como habitualmente se hace en ese estilo de teatro. Por su parte, Elizabeth Rodríguez (profesora de movimiento y coreógrafa) aportó todos sus conocimientos, en cuanto al desempeño físico de las actrices y a ciertas resoluciones escénicas, utilizando elementos de la danza. Hay que destacar que en montajes anteriores surgió el interés por aplicar elementos que aprendíamos en nuestros talleres de movimiento, pero al no

contar con un especialista en la materia, no era posible profundizar. Además, nuestros intentos operaban en nosotros de manera instintiva, por lo tanto, no alcanzaban a constituir un modelo posible de seguir en otras ocasiones. En definitiva, el trabajo con Elizabeth Rodríguez nos dio pautas para traducir corporalmente aspectos psicológicos y emocionales de un personaje. Los asistentes (Coca Duarte y Andrés Kalawski) fueron un apoyo importante para organizar y profundizar en el trabajo [hay que recordar que además se montó Los gemelos venecianos con la otra parte del curso]. Su experiencia como dramaturgos y actores egresados de esta escuela significó un apoyo importante para la comprensión del texto y un nexo fundamental entre el director y los alumnos. Además, consideré que el curso había trabajado anteriormente con Elizabeth, Coca y Andrés en sus áreas respectivas. Este punto es relevante para analizar la importancia de la continuidad en el desarrollo artístico. Por ejemplo, Elizabeth Rodríguez se hizo cargo de prácticamente toda nuestra enseñanza en el área del movimiento, pero nunca antes habíamos tenido la instancia en la que ella nos guiara en la aplicación objetiva y práctica de estos conocimientos en una obra de teatro.

Otro aspecto destacable es que ya habíamos trabajado anteriormente sobre esas materias en nuestra Escuela de Teatro (actuación realista, Commedia dell'Arte, dramaturgia y danza contemporánea), por lo tanto, nuestro egreso fue una oportunidad sumamente enriquecedora por permitirnos perfeccionar ciertas destrezas que ya conocíamos y lograr una real integración de ellas a través de un mismo montaje. Esto nos demostró en la

práctica que las distintas asignaturas de la Escuela no sólo pueden tratarse en forma aislada, sino que pueden alimentarse unas a otras en forma coherente y en ámbitos insospechados. Por ejemplo, antes comprendíamos nuestro aprendizaje de la Commedia dell'Arte dentro de montajes que correspondieran únicamente a ese estilo. Sin embargo, nunca pensamos que podríamos crear personajes que mezclaran este estilo con el realismo, aportándonos metodologías para visualizar características básicas. Tampoco pensamos que el carácter lúdico de la Commedia dell'Arte nos ayudaría a configurar el universo de una tragedia, pues a primera vista esto parece paradójico. En definitiva, exploramos los alcances que puede tener la actuación cuando se nutre de diversas herramientas.

Otro aspecto importante que nacia paralelo a los ensayos, tiene que ver con lo que sucede, afortunadamente, en todo trabajo compartido. Surgían las visiones, los puntos de vista, la discusión desde donde se impuso una de las nociones más importantes para quien está en el camino del arte: *la intención política* del teatro. Adel dirigía considerando no sólo lo que quiero decir sino también con el saber dónde se sitúa ese tema en nuestra contingencia y si es que amerita ser revivido de alguna forma sobre la escena. Es por eso que el trabajo no decaía, pues existía una esencia que no se cansaba, que no se dormía, que quería expresar.

Fue así como pude observar y verificar a la luz de este proceso, que existen condiciones ideales en cuanto a la preparación para la futura autogestión de nuestros proyectos. La participación de profesionales que guiaran la integración de las distintas

áreas contribuyó a que las actrices tomáramos conciencia de la forma en que se realiza el trabajo de sumar y equilibrar conocimientos. Indudablemente, esto nos aportó una nueva forma de afrontar desafíos y nos preparó mejor para futuros trabajos profesionales, en donde se hará necesario complementar conocimientos teóricos, físicos, vocales y actorales. Actualmente existen las más diversas expresiones teatrales y pude corroborarlo personalmente, comparando dos de las obras en las que me ha tocado participar recientemente. Una de ellas es *Querida Elena* (de la rusa Ludmila Rasumovskaia, presentada en el Teatro de la Universidad Católica bajo la dirección de Verónica García Huidobro), obra que estaba enmarcada en un estilo naturalista, de una inmensa potencia en su discurso y que por la intensidad de sus escenas exigía gran concentración, atención en la psicología de los personajes y conciencia de la verdad escénica; en definitiva, conceptos puramente stanislavskianos. En cambio en *Heidi Hoh* ya no trabaja aquí (del alemán René Pollesch y presentada en el Goethe Institute para el Segundo Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, bajo la dirección de Luis Ureta), me encontraba frente a un texto absolutamente fragmentado, más bien expresionista, sin fábula lineal ni coherencia aparente en sus diálogos, que exigía una profunda reflexión (no sólo temática, también en torno a la validez de nuevas manifestaciones teatrales), un replanteamiento de los estilos actorales conocidos y la adaptación para buscar una nueva mirada. Finalmente, al considerar estas y otras miles de posibilidades, creo que fue muy importante el haber recibido durante los cuatro años de aprendizaje, una for-

mación que si bien se guía por una línea actoral determinada como lo es el realismo, contiene el aporte de otras vertientes relacionadas y el ánimo de experimentar con ellas.

Es por esto que el habernos enfrentado en el último de nuestros viajes a un texto no tradicional nos abrió el espectro de lo conocido, demostrándonos que hay muchas posibilidades de reflexionar en torno al teatro. Era necesario reflexionar más que nunca, arriesgarse creativamente sobre escena, probar recursos distintos e ir reconociendo nuestros intereses personales. En cuanto a los textos conocidos (como los clásicos, por ejemplo) y sin olvidar su importancia, ya existen referentes o ideas que han sido desarrolladas por otros o por nosotros mismos en oportuni-

dades anteriores. Definitivamente, la necesidad de resolver este tipo de dramaturgia creó una instancia que congregó todos los aprendizajes anteriores y dio espacios para nuevas búsquedas.

Por otra parte el trabajo interdisciplinario nos obligó a integrar todo lo aprendido anteriormente en la escuela, tanto teórico como práctico, y darnos cuenta que en el fondo no existe un solo método, sino que sólo con la unión de diversos elementos es posible dar origen a procesos mágicos, invisibles, en los que no se sabe en qué minuto exacto las cosas comienzan a aparecer, pero que se imponen gloriosas en la sinfonía del cuerpo, la voz, la mente.

Y eso es lo que más agradezco del paso por esta Escuela. Ese real sen-

timiento, esencia de la palabra Universidad, de contenerlo todo. La capacidad intelectual, emotiva, física; la reflexión, la memoria, la historia oficial y clandestina. Y esa pluralidad le hace bien al teatro. Porque éste es un terreno ritual en donde el drama humano es visto claramente en toda su comicidad y su tragedia, política y visceral, actual y asombrosamente metafísica. Un arte que se hace y que también se piensa cuando ya no hay luces ni maquillaje.

Después de todo, dicen que un aprendiz alcanza el grado de artista cuando experimenta la fusión alquímica entre su ingenio teórico y sus múltiples destrezas prácticas, dando luz a una suprema fuerza creadora, singular e irrepetible y que lo acompañará por siempre: su intuición. ■

Matías Oviedo y Catalina Martín en *Querida Elena* de Ludmila Rasumovskaia. Dirección: Verónica García Huidobro. TEUC, 2000.



Teatro y danza, herramientas para la formación corporal de un actor: mirada histórica*

Carolina Rebolledo

Actriz



El proceso de formación de un actor ha sido una de las grandes preocupaciones de los creadores teatrales del último siglo. Con la llegada del *teatro contemporáneo*, surgido a fines del siglo XIX, aparece una nueva concepción de la educación de los artistas escénicos y se genera la necesidad de crear un método que permita sistematizar el arte de la actuación. La historia del teatro y la danza en occidente adquieren por tanto una nueva dimensión pedagógica y creativa, que sentará las bases para el desarrollo de los actores y bailarines actuales.

Dentro de esta investigación sobre los métodos que permitan a los artistas realizar una labor más eficiente sobre el escenario, aparece fuertemente la idea de *entrenamiento físico* y la valoración de las posibilidades corporales del actor como fundamento esencial del nuevo teatro.

Paralelo al trabajo que efectúan los grandes creadores teatrales a fines del siglo XIX, se gesta un nuevo

movimiento en el área de la danza, que aparece como reacción a los tecnicismos del ballet clásico y que tiene como finalidad liberar el cuerpo y permitirle expresar sus emociones. Teatro y danza se unen en un mismo momento histórico bajo los mismos objetivos: adjudicarle al cuerpo una capacidad expresiva que nazca desde el sentimiento.

La danza y el teatro evolucionan a la par en el transcurso del siglo XX y grandes teatristas como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski y Barba sustentan su trabajo en la incorporación de la expresión física como elemento fundamental en la labor del actor. Crean un nuevo método basado en la investigación de las posibilidades del cuerpo del intérprete, a nivel de su estructura física, la relación del cuerpo con el espacio y la incidencia de un cuerpo preparado en el logro de la emoción y estado de un personaje.

En la danza aparece la figura fundamental de Isadora Duncan como pionera de la danza moderna, la pri-

mera en renovar la forma de enfrentar la capacidad de expresión del cuerpo. Isadora propone que todo movimiento se produce en el alma, lugar donde se encuentran todos los sentimientos, donde está guardada la naturaleza instintiva del hombre. Bajo este principio de utilización del cuerpo como una herramienta para la manifestación del mundo interno del intérprete, se crea un nuevo movimiento: la Danza Moderna.

Danza y teatro. Relaciones a partir del trabajo de grandes creadores del siglo XX

A fines del siglo XIX y como una reacción al ballet clásico, se crea una forma de danza que tiene como finalidad liberar el cuerpo y permitirle expresar sus emociones. En este período aparece un grupo de artistas que crean intuitivamente una danza inspirada en la naturaleza, los mitos griegos y orientales. Esta nueva dan-

* Basado en la Memoria *La danza como instrumento para la formación del actor*, presentada el año 2000 a la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora Gula; Francisca Infante.



Isadora Duncan

za comienza a extraer elementos de lo que fuera el origen del teatro en la Antigua Grecia; busca revivir una ritualidad por medio de la expresión y del acercamiento a la naturaleza originaria del hombre, con el fin de representar e identificar al ser humano con todas sus pasiones y verdades interiores. En este grupo de creadores se distinguen la figura de Isadora Duncan, Ruth Saint Denis y Ted Shawn, pioneros de la Danza Moderna. Su trabajo es interesante de destacar puesto que no sólo revolucionan el quehacer dancístico sino que además toman como referente para sus innovaciones el teatro: conciben sus coreografías como un hecho teatral, es decir, la progresión de la intensidad del movimiento en correspondencia con la progresión de la acción. A nivel pedagógico, por primera vez se incorpora al riguroso entrenamiento la fusión de la expresión libre con la perfección corporal como la única forma de educar sólida e íntegramente a un bailarín.

En el teatro a fines del siglo XIX, el panorama no es muy distinto. El teatro europeo se hallaba en estado de decadencia y en este momento nace uno de los importantes creadores teatrales del último siglo: Constantin Stanislavski, presenciando el desmoronamiento de un teatro que ya no conmueve al público. Stanislavski, al igual que los pioneros de la danza moderna, busca la verdad escénica: el actor no debe aparentar que existe en el escenario sino que existir de verdad. No debe representar sino vivir. No debe parecer sino ser. El trabajo de Stanislavski no tiene como fin la manifestación externa de la emoción sino la lógica interior de su nacimiento, y aquí aparece por primera vez la importancia de la educación corporal del actor: sólo a través del dominio de la vida del cuerpo, el actor puede despertar la vida del espíritu del personaje. La expresividad de la interpretación no depende sólo de la profundidad con que se penetra en el contenido del papel sino del grado de preparación física que se tiene para expresar ese contenido. Con estas reflexiones, Stanislavski anticipa los elementos que son la base de la danza moderna y crea un nuevo método de actuación en el cual el lenguaje inmediato es el cuerpo.

Con la evolución de la danza moderna aparece una segunda generación de coreógrafos y teóricos bajo el alero del movimiento expresionista, del cual extraen la búsqueda de un lenguaje expresivo que provenga de las inquietudes del artista. En él, el bailarín encarna sus preocupaciones más íntimas, expone su interioridad más pura. Junto con esta necesidad de expresión nace la preocupación de generar una metodología concreta con herramientas kinéticas claras que en-

riquezcan la composición. En esta búsqueda es pieza fundamental la figura de Rudolf Von Laban, quien introduce a la danza la investigación científica. Por medio de la observación del trabajo obrero, es capaz de determinar que el movimiento está compuesto por tres factores esenciales: el tiempo, la energía y el espacio, y que las variaciones de intensidad de estos dan origen a las ocho acciones básicas. Por primera vez se estudia el movimiento a través de la determinación de los elementos que lo conforman.

En el marco de las investigaciones realizadas por Laban, se generan en Estados Unidos y Alemania dos corrientes artísticas paralelas. Aparecen en Norteamérica la figura de Martha Graham y Doris Humphrey.

La primera introduce a la danza la idea de que la fuerza del gesto está en función de la fuerza de la emoción y concentra la temática de sus coreografías en el hombre enfrentado con los problemas de la sociedad presente, el hombre frente a los grandes problemas permanentes de la humanidad. Doris Humphrey realiza un trabajo de investigación coreográfica que significa un gran aporte en el mundo del teatro: el descubrimiento del espacio escénico como un elemento dinámico y lleno de vida en sí mismo: *Yo ha quedado atrás la idea de que el escenario es un piso que sirve de apoyo: se ha convertido en un instrumento musical sensible. Les pido a mis discípulos que no lo consideren estática, sino dinámica, llena de vibraciones y de sonido, con el volumen bajo el control del compositor.*¹

En Alemania, por otra parte, se gesta un movimiento impulsado por

1. Humphrey, Doris. 1965. *El arte de crear danzas*. Editorial Cudeta, Buenos Aires.

el coreógrafo y pedagogo Kurt Jooss: la Danza Teatro. Jooss desarrolló un lenguaje de movimiento y comunicación teatral por medio de la danza que se caracterizó por ser sencillo y directo. Este lenguaje representaba al personaje sin hacerlo grotesco y no se limitaba a un estudio naturalista del medio. El presenta el movimiento al desnudo y, paralelo a esto, muestra el entorno social de sus figuras a través de movimientos característicos extraídos de la cotidianeidad y del medio en que está inserto el personaje. Con sus coreografías, Jooss apela a la riqueza evocadora de cada movimiento; podría decirse que, al igual que Stanislavski, trabaja con sus bailarines a partir de la memoria emotiva, sólo que por tratarse de danza podríamos llamarla memoria física. La labor de Jooss dio importantes frutos en la renovación de la danza en Europa y, bajo sus preceptos, se formó una de las coreógrafas más importantes de nuestro siglo, quien continuó su trabajo de forma magistral y perfeccionó sus ideales, llegando a un arte donde casi no se distinguen los límites entre danza y teatro: Pina Bausch.

Lo que mueve a los seres humanos, no tanto cómo se mueven, así se identifica el trabajo de Pina Bausch desde sus comienzos. El trabajo de esta coreógrafa está basado en la improvisación, a través de la cual acerca a los bailarines a sus experiencias personales haciéndolos totalmente partícipes de la coreografía que se compone. Las obras de Pina Bausch hablan de lugares concretos donde habitan hombres sin patria, sin casa fija, seres humanos que buscan un hogar; entes solitarios que habitan un mundo vacío, donde buscan enajenadamente la cercanía de otros seres que los protejan y cobijen.

Continuando con el trabajo de Stanislavski, aparece otra figura importantísima en la historia del teatro contemporáneo que toma elementos de la danza para la ejecución de su proyecto artístico: Vsevolod Meyerhold. Meyerhold crea la compañía La Sociedad del Nuevo Drama donde inicia sus trabajos en la investigación del movimiento escénico; el principal aporte de este teatrasta tiene que ver con la utilización del ritmo y la relación del actor con el movimiento y la musicalidad. El ritmo escénico, determinado por la música, es el principal constituyente del trabajo gestual del actor y hace de su cuerpo un instrumento de expresión.

La música es capaz de determinar la duración de cada uno de los movimientos de la representación y aleja las acciones escénicas del ritmo cotidiano del actor. Con el elemento ritmo, Meyerhold acerca la danza al teatro, ya que él describe a la danza como el arte escénico rítmico por excelencia.

El teatro que Meyerhold plantea es un teatro plástico, siente que la palabra no es suficiente para la expresión. El actor debe construir el personaje en función de un dibujo de movimientos escénicos que nazca principalmente de la corporalidad. Se logra por primera vez en la historia del teatro la independencia entre la palabra y el cuerpo y se hace necesaria, en esta nueva forma de expresión, la ruptura de la sincronía entre el ritmo físico y el vocal.

Para cubrir sus inquietudes respecto de la formación de sus actores, Meyerhold crea un estudio donde se enseña una técnica del movimiento escénico compuesta por elementos de la danza, la música, el atletismo, la esgrima y el lanzamiento del disco. Este es el primer acercamiento a la

codificación técnica del movimiento escénico del actor. Meyerhold afirma que el movimiento, en su expresión del cuerpo, es el elemento teatral más importante. El movimiento produce el juego, base del teatro.

A mediados del siglo XX, se asienta definitivamente la idea de formación corporal y la estructura física de los actores adquiere una nueva dimensión tanto en el entrenamiento como en la interpretación. En este marco es que se desarrolla el trabajo de Jerzy Grotowski, el creador del teatro pobre, aquel que sucede entre el actor y el espectador, donde el gran protagonista es el intérprete, con su cuerpo y su voz. *Aceptar un teatro pobre, despojarse de todo lo que no es teatro. Queremos precisar aquella que constituye la esencia a la particularidad del teatro, aquella que no puede ser doblado o imitado por otros géneros de espectáculos.*²

Al igual que los pioneros de la danza moderna, Grotowski plantea que el cuerpo del actor no debe oponer resistencia a las sensaciones interiores: el cuerpo debe ser un elemento translúcido de las emociones. De esta manera, el espectador se comunica directamente con los impulsos interiores del intérprete. La labor del actor es la de entrenar su instrumento para eliminar la distancia entre el proceso interno y la forma en que éste se manifiesta; al crear, debe ser honesto y su cuerpo debe responder pasivamente a la emoción. El actor debe comenzar su trabajo desde la propia experiencia, desde su propia corporalidad, eliminando todo lo que no le es natural; no debe instalar la forma sino que encontrarla.

2. Grotowski, Jerzy. 1980. *Teatro laboratorio*. Editorial Tusquets, Barcelona.

Fue precisamente uno de los discípulos de Grotowski quien ha dado actualmente las bases más sólidas para la formación corporal de los actores de occidente: Eugenio Barba. Barba basa sus investigaciones en los descubrimientos que hace del teatro oriental, de él recoge la idea de la actuación basada en el entrenamiento corporal del actor antes que en el espectáculo. Barba tiene la convicción de que cada actor debe crear un método a través del cual contactarse con su propio cuerpo; el actor debe dominar su técnica corporal, lo que le permitirá dominar su estructura física y superar sus limitaciones.

El entrenamiento de los actores está orientado a lograr una condición de presencia física total, determinada por la precisión absoluta de la forma. Para Barba esto se logra sólo mediante un training consciente que evoluciona de manera conjunta con las necesidades del actor. El entrenamiento no tiene el fin único de la representación sino que es un fin en sí mismo.

La teoría teatral de Eugenio Barba se apoya en elementos de la danza y el teatro oriental que tienen como finalidad develar los elementos expresivos con los que cuenta el actor al momento de representar un personaje. Su técnica está basada en la búsqueda de la extracotidianidad del movimiento, en el uso consciente de la energía y en el dominio de las leyes del equilibrio.

Síntesis:

La revisión de la historia de la danza y del teatro en el último siglo da por resultado dos importantes conclusiones: la primera dice relación con cómo estas dos artes, que anteriormente estuvieron separadas, ad-

quieran una comunión casi total en el proceso en el que ambas quieren alejarse de lo estético y comienzan una búsqueda de lo expresivo y no tan sólo de lo formal. La segunda nos habla del cuerpo y de la participación fundamental que este adquiere en este proceso. La necesidad del entrenamiento y el reconocimiento de la estructura física de los intérpretes que se experimenta a lo largo de la historia nos permite en la actualidad tener herramientas concretas de formación corporal. El teatro de hoy exige a los actores trabajar con todas las posibilidades de su gestualidad, las que, debido a lo complejo de nuestra estructura, son infinitas. El cuerpo es para los actores el único canal de transmisión posible y por tanto debe ser entrenado.

Actualmente, la educación corporal de un actor es una síntesis de los elementos más relevantes de las revoluciones kinéticas de nuestro siglo, donde los límites de la danza y el teatro son cada vez más difusos. Los principios que rigen a bailarines y actores son los mismos: utilización del cuerpo como un todo, adjudicándole a cada zona corporal una importancia y una carga expresiva particular; trabajo con el equilibrio y el desequilibrio, que aporta dinamismo y conflicto; conciencia de la rítmica musical, física y vocal; investigación del espacio escénico; utilización de los factores de movimiento; concordancia de la emoción con la materialización física de esta; son algunos de los importantes descubrimientos de nuestros antecesores que nos estimulan a seguir investigando en el terreno de la expresión corporal y que nos hacen pensar en un arte integral donde el protagonista somos nosotros mismos, a través del cuerpo y sus posibilidades. ■



Martha Graham



La mesa redonda. Coreografía de Kurt Jooss.



Pamplona-Pamplona. Coreografía de Pina Bausch.

Qué son los laboratorios teatrales

En 1996, la Escuela de Teatro de la U. C. se abocó a un gran esfuerzo de planificación y sentó las bases de lo que serían sus políticas para el próximo quinquenio. Tomando como punto de partida la idea de que *la generación de conocimiento es uno de los objetivos básicos de la Universidad*, la reflexión en torno a la labor investigadora realizada por el cuerpo docente ocupó un lugar muy importante. Dicha reflexión concluyó en la necesidad de recuperar una instancia de investigación para la creación teatral, que se desarrollara paralelamente a las ya asentadas líneas de investigación teórica y analítica del fenómeno teatral.

Así, el laboratorio se transformaba en una estrategia importante para acrecentar y dinamizar la riqueza creativa de la investigación en el arte del teatro.¹ Estos espacios de reflexión y experimentación teatral al interior de la Escuela de Teatro estarían protegidos de las exigencias que las leyes de mercado imponen al teatro profesional y le permitirían buscar y probar nuevos lenguajes escénicos, realizar búsquedas textuales y dramaturgias, elaborar metodologías para el trabajo del actor, ensayar el uso de muñecas y máscaras a indagar en la expresividad del espacio y la luz, como también, componer y probar nuevas formas musi-

cales para el espectáculo. Y, con el fin de cautelar el carácter investigativo del laboratorio, se establecieron las siguientes condiciones generales:

- Tiempo mínimo de investigación: un año, en el entendido que la elaboración de nuevas propuestas teatrales sólo se produce a través de profundos procesos creativos que es imposible comprimir en los habituales dos meses de ensayo.
- Financiamiento para el equipo de trabajo durante el periodo que dure el proyecto, como una forma de valorar la investigación artística al interior de la universidad al mismo nivel que la investigación en las ciencias duras.
- Carácter interdisciplinario de las investigaciones, lo que significa incluir dentro de los proyectos no sólo a las diferentes disciplinas del quehacer teatral, sino también a profesionales de otras áreas afines de la Facultad de Artes y de otras unidades de la Universidad Católica que puedan colaborar y complementar la reflexión en torno a la creación. *Desarrollar una investigación teatral en este sentido permite integrar académicos de otras escuelas y facultades (filosofía, teología, historia) y potenciar la reflexión acerca de la historia del teatro y del sentido antropológico y de conocimiento de mundo que el teatro nos aporta.*
- Producción de material metodo-



Nestor Cantillana y Tamara Acosta en *Los dos tierras de Akenatón o la invención de Dios* de Michel Azamán. Dirección: Rodrigo Pérez. Laboratorio Teatral UC, 1997.



Aníbal Berríos y Ramón Núñez en *Beckett y Godot* de Juan Rodríguez. Dirección: Andrea Ubal. Laboratorio Teatral UC, 2004.

1. Planificación estratégica 1996-2000, Escuela de Teatro PUC. Todas las citas corresponden a este texto.



Blanca Lewin en *Juana de Arco, el misterio de la luz* de Verónica Duarte. Dirección: Horacio Videla. Laboratorio Teatral UC, 2000.



Digo siempre adiós y me quedo de Juan Radrigán. Dirección: Rodrigo Pérez. Laboratorio Teatral UC, 2002.

lógico y evaluación de los resultados artísticos que se constituya en un corpus teórico que contribuya al desarrollo académico de la Escuela de Teatro.

- Inclusión de ex-alumnos y alumnos de la Escuela en el proyecto para asegurar una continuidad en la labor académica, incorporando a las nuevas generaciones en los espacios de reflexión para garantizar la formación de futuros docentes.

Sobre esta base, se han realizado hasta la fecha los siguientes laboratorios teatrales:

Akenatón, de Michel Azama, dirección Rodrigo Pérez (1997, con el auspicio del Instituto Chileno-Francés de Cultura). Investigación centrada en el trabajo del actor enfrentado a un texto dramático altamente poético y con estructura de oratoria.

Tálamo, dramaturga y coordinadora Profesora Inés Stranger, directora Claudia Echenique (1998, proyecto ganador concurso DIPUC de Creación Artística). Proyecto de investigación en torno a la dramaturgia del mito y su relación con el teatro ritual.

El misterio de la luz, dramaturga Coca Duarte, director Horacio Videla (1999). Investigación tendiente a la escritura de una obra dramática sobre la vida de Juana de Arco para ser montada por el Teatro UC.

Escenografía urbana, coordinador Profesor Ramón López (2000, proyecto ganador concurso DIPUC). Investigación interdisciplinaria (teatro, artes visuales, arquitectura, psicología y sociología). Proyecto que busca una alternativa a la interpretación del fenómeno espacial en la ciudad desde nuevos frentes, indaga en torno a la imagen que la ciudad ofrece a sus habitantes y sobre la representación visual de la identidad de una comunidad.

Dramaturgos jóvenes: el viaje, coordinadora Profesora Inés Stranger (2000). Montaje de cuatro textos cortos de ex-alumnos y alumnos de la Escuela de Teatro en torno al tema del viaje.

Huidobro, coordinador Profesor Ramón Núñez, dramaturgo Juan Radrigán (2000-2001, proyecto ganador concurso DIPUC). Investigación

tendiente a la escritura de una obra dramática sobre la vida del poeta Vicente Huidobro para ser montada por el Teatro UC.

La indagación, de Peter Weiss, coordinador Profesor Ramón López (2001, con el auspicio del Instituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe Institut). Proyecto de lecturas dramatizadas gratuitas con la participación de un conjunto de directores y actores para poner en la discusión pública el tema de los crímenes contra la humanidad.

Alicia, Teatropán (2002). Proyecto de apoyo a la puesta en escena de una adaptación de Alicia en el país de las maravillas, realizado por un grupo de ex-alumnos y alumnos de la Escuela de Teatro PUC.

Relectura dramática de la historia de Chile, coordinadores profesores Inés Stranger y Willy Semler. (2002-2003, DIPUC). Proyecto de investigación dramaturgica (sobre la creación de textos dramáticos a partir de fuentes históricas) y escénica (sobre la forma de traducir actoralmente los textos dramáticos producidos). ■

La indagación: una experiencia vertical

Ramón López C.

Director y diseñador teatral
Profesor Escuela de Teatro PUC

Claudio Rojas W.

Actor y asistente de docencia
Generación Escuela de Teatro PUC 1987

Antecedentes

El Laboratorio Teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile fue creado como una instancia de investigación y experimentación artística, teniendo la misión de explorar en nuevas posibilidades del lenguaje teatral tales como dramaturgia, dirección, actuación y escenografía. Todo lo anterior, para llenar el espacio que el Teatro de la Universidad Católica (TEUC) no puede asumir, producto que los resultados de éste están sometidos a las leyes del mercado de un teatro profesional.

Dentro de este contexto se enmarca el proyecto de *La indagación*. ¿Pero, cómo surge? Hace unos años atrás, un grupo de profesores discuten sobre el tema de *La indagación*, presentando el texto a la Comisión de Repertorio del TEUC. Por diversos motivos el proyecto no puede realizarse, pero queda la sensación de que el tema está pendiente y tendremos que abordarlo en algún momento. Así llegamos al año 2001 en que el director del Goethe Institut,

Dr. Hartmut Becher, plantea la idea de realizar el montaje de una obra alemana contemporánea. Carlos Cerda, entonces miembro de nuestra Escuela, rescata el proyecto pendiente y se transforma en interlocutor entre la Escuela de Teatro y el Goethe Institut, proponiendo el proyecto de *La indagación*, el cual es respaldado por el Goethe Institut y programado para el Laboratorio Teatral 2001 con el siguiente objetivo:

...realizar lecturas dramatizadas gratuitas, a través de una gran convocatoria de actores, directores y personalidades del ámbito teatral y cultural nacional, para dar a conocer esta cruenta obra sobre los juicios donde comparecieron funcionarios de los campos de concentración nazis. La motivación principal para realizar estas lecturas era la necesidad de colocar en una tribuna pública la discusión sobre los derechos humanos y la responsabilidad individual en tiempos de guerra. El resultado ha sido sumamente satisfactorio por la excelente dispo-

sición de todos los participantes, entre quienes se cuentan gran cantidad de profesores y ex-alumnos de la Escuela de Teatro UC, así como miembros del mundo teatral nacional: Ramón López, Ramón Núñez, Paz Irrarrázaval, Alberto Vega, Ramón Griffero, Willy Semler, Verónica García Huidobro, Francisco Alborno, Paulina Bronfman, Maureen Bays, Pablo Macaya, Jaime McManus, Claudio Valenzuela, Luciano Cruz Coke, John Knuckey, Alex Zisis, Tomás Vidiella, Cristián Campos, Mario Soto, Francisco Ossa, Gabriel Sepúlveda, Felipe Braun, Claudio Rojas, Rodrigo Lisboa, Ignacio Aldunate, Cristián Soto y otros. Las lecturas se realizaron con gran afluencia de público en el Teatro de la Universidad Católica y en el Goethe Institut, entidad co-auspicadora del proyecto.¹

Estando definidos los objetivos del proyecto y la estructura de producción, los ensayos comenzaron el día lunes 1º de octubre de 2001, con una citación general a todos los partici-

1. Escuela de Teatro UC, Fundamentación del presupuesto 2002 presentado a la Rectoría de la Pontificia Universidad Católica de Chile, octubre de 2001.

pantes. En ese primer ensayo se analizó el proyecto y se hizo una primera lectura que sirvió de acercamiento al texto dramático, que pocos conocían. Inmediatamente, las expresiones de dolor y perplejidad fueron apareciendo entre los participantes los que, a modo de liberar un poco la tensión, comenzaron a hacer bromas. Esto es interesante mencionarlo para hacer notar que las descripciones de horror, muerte y tortura generaban tal estado entre nosotros, que debimos buscar la forma de aliviar un poco el ambiente tremendamente tenso que generaba esta lectura.

Luego se sucedieron aproximadamente 18 ensayos de cuatro horas y media cada uno, los que estuvieron a cargo de seis directores distribuidos de la siguiente manera:

- Ramón López:
I Canto del Andén
(coordinación y diseño general)
- Willy Semler:
II Canto del Campo
III Canto del Columpio
- Verónica García-Huidobro:
IV Canto de la Posibilidad de Sobrevivir
V Canto de la Muerte de Lili Tofler
- Paulina Bronfman:
VI Canto del Unterscharführer Stark
VII Canto del Muño Negro
- Ramón Griffero:
VIII Canto del Fenol
IX Canto de los Calabozos
- Francisco Alborno:z:
X Canto del Zyklón B
XI Canto de los Hornos Crematorios

Hubo pocos ensayos para cada canto, descontando los ensayos generales: cada director sólo dispuso de tres ensayos por canto, cada uno de los cuales duró aproximadamente dos



Tomás Vidiella, Francisco Ossa, Cristián Boto y Gabriel Sepúlveda en *La indagación*. Oratorio en 11 cantos de Peter Weiss. Laboratorio Teatral UC, 2001.

horas. Al tratarse de una lectura y no contar con demasiado tiempo para ensayar, la mayoría de los directores centró su trabajo en potenciar el contenido mediante las intenciones, inflexiones, matices y pausas que cada actor debía dar a la lectura de sus personajes. Pero hubo algunos, producto de su idea de teatro y su trabajo extenso en cuanto a puesta en escena se refiere, que trataron de ir un poco más allá. Le imprimieron a la lectura un sello, insistiendo en gestos significativos y, por qué no decirlo, haciendo un poco de puesta en espacio. Todo esto para recalcar con imagen lo que el texto en algunos casos proponía o en otros insinuaba. Como ejemplos, la graficación de la tortura llamada *el columpio* en el canto del mismo nombre, o la acción que debieron ejecutar los acusados, de ponerse lentes de sol al comienzo del Canto de la posibilidad de sobrevivir y la acción de clavar una aguja de fenol en el corazón en el Canto del fenol.

El vestuario era bastante simple y

cada uno debió conseguirlo como pudo de acuerdo a una pauta de color establecida y organizada de la siguiente forma: en los acusados predominaban los colores grises, grafito, negro, marengo; en los testigos, los verdes y cafés; y el vestuario de los abogados consistió en un traje severo con corbata. La escenografía era, al igual que el vestuario, bastante pulcra y consistía en tres gigantografías iguales, puestas al fondo del escenario, en las que se veía una gran masa de personas anónimas, imagen proveniente de archivos originales de los Campos de Concentración. Delante de ellas, se encontraban tres mesas metálicas de importante dimensión y sobre éstas, dependiendo del tamaño de las mesas, dos o tres lámparas metálicas. La más grande era la de los testigos que se encontraba dispuesta en el escenario enfrentando al público. La de los acusados, un poco más pequeña que la anterior, se encontraba perpendicular al público en el extremo izquierdo del escenario. Y la mesa de los abogados

estaba dispuesta de igual forma pero en el extremo derecho. El espacio central era utilizado según los requerimientos de cada canto.

Luego de los ensayos llegaron las tan esperadas funciones, las que fueron en total tres. La primera fue el 5 de noviembre de 2001, en la sala Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica. Dada la extensión de la obra, en esta función se representó sólo la primera parte de *La indagación*, los primeros cinco cantos. El público acudió en gran número, mucho del cual valería la semana siguiente, el 12 de noviembre de 2001, a presenciar la segunda parte y final con sus seis cantos, en la misma sala. La única función completa con los once cantos se hizo en la sala del Goethe Institut, el 13 de noviembre de 2001. Para esta representación, tuvimos que cortar el texto, dejando fuera ciertas partes que nos parecían repetitivas. Aun así, esa función duró alrededor de cuatro horas y media.

La obra

La indagación es un texto escrito por Peter Weiss en 1965, en el que el autor recoge en forma casi textual los testimonios y documentos que arroja a la luz pública el juicio emprendido por el gobierno alemán a los civiles y profesionales que tuvieron alguna responsabilidad en crímenes civiles y penales en el campo de concentración de Auschwitz. El trabajo de Weiss consistió fundamentalmente en realizar una especie de edición del material, dejando que éste hablara por sí mismo.

Según su autor, Peter Weiss, *La indagación* es un concentrado del material y de las declaraciones del

proceso llevado a cabo en Frankfurt entre 1963 y 1965, contra un total de dieciocho miembros del personal del campo entre los que se cuentan jefes del servicio sanitario, jefes de seguridad, inspectores, médicos y todos los civiles que participaron deliberadamente en el campo de exterminio de Auschwitz.

Weiss se dejó capturar y horripilar por los relatos de los testigos. Ocupó la experiencia propia que significó haber presenciado los interrogatorios y además el registro del proceso, artículos de prensa escritos por Bernard Naumann del *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Y, en especial, una autobiografía de Rudolf Höss llamada *Rudolf Höss, Kommandant in Auschwitz*, escrita en 1958.

Cientos de testigos desfilaron por la sala de audiencias, pero a pesar de lo imponente de esa cifra, Weiss sólo reduce los testigos a nueve y, no contento con eso, los deja, además, en el anonimato. Así, al perder sus nombres, pueden decir su verdad. Este significativo gesto no tiene como objetivo ocultarlos de posibles represalias sino que es para entender que cada uno de aquellos pudo haber sido también uno de nosotros. Al perder sus nombres, ellos pasan a ser meros portavoces y tanto sus vivencias como confrontaciones quedan anónimas.

Por otra parte los acusados, dieciocho en total, conservan cada uno su nombre real. El nombre con el cual acudieron al juicio y fueron juzgados. Pero, como dice el mismo Weiss en su *Advertencia previa*, hay que tener cuidado con no acusar a estos hombres nuevamente en el drama, ellos son utilizados por el autor sólo como símbolos.

La obra tiene el carácter de ora-

torio, por lo que el texto se divide en once cantos, cada uno de los cuales va explicando en cierta medida el viaje desarrollado por los presos desde que entran al campo de concentración en el canto primero *Canto del andén*, hasta que son exterminados en el undécimo, *Canto de los hornos crematorios*. Así esta especie de travesía sume al espectador en un paulatino y creciente conocimiento del mundo del horror.

La estructura dramática está articulada de una forma extraña. Los personajes que intervienen no son los portadores de la acción sino que se remiten a ella a través de sus recuerdos. Además, son arrastrados al interior de un proceso, contestando sólo lo que se les pregunta. Esto plantea la interrogante acerca de la verdadera intención de Weiss al escribir *La indagación*. ¿Quería representar el juicio de Frankfurt o se sirve de él, para, en alguna extraña medida, representar el campo de concentración de Auschwitz?

La respuesta a esta interrogante tiene múltiples aristas y desentrañar la verdad sea, quizás, imposible. Pero hay dos puntos que, si bien no son determinantes, contribuyen a aclarar esta duda. El primero dice relación con la creencia de Weiss de haber estado predestinado a Auschwitz. Él sentía una conexión con ese lugar, a pesar de no haber tenido una experiencia significativa; al visitarlo, nunca más logró olvidarlo, teniendo grabado en su mente cada rincón, cada esquina del campo de concentración. Entonces, considerando esta particular forma de acercamiento que el autor experimentaba, no sería equivocado pensar que, dada la gran dificultad que suponía representar *Auschwitz* en un escenario, una for-

ma alternativa de conseguir el mismo propósito sería a través de los recuerdos de los que participaron en él.

Otro punto es el que tiene que ver con el rol político que Weiss trató de otorgarle a *La indagación*. El autor reduce sus testigos a nueve, aplicando una de las características del Teatro Político que es centrar el

forma de organización y manera específica de funcionar que Auschwitz, comprobando que ese sistema ya no funciona y que finalmente se parece demasiado al orden social que hizo posible que Auschwitz existiera. De este modo expresa la necesidad de cambio llenando a su obra de un carácter político y documental,

juzgando los hechos, pero rescatando los aspectos más relevantes y fundamentales del ser humano y de la existencia en situaciones límites de convivencia y sobrevivencia.

La indagación logró convocarnos mágicamente desde el dolor pero haciéndonos recorrer un trayecto distinto y esperanzador en la rutina habitual



La indagación. Oratorio en 11 cantos, de Peter Weiss. Laboratorio Teatral UC, 2001.

interés, no en personas individuales sino en grupos humanos, los que a su vez tienen una concordancia social y política con la actualidad. Pero cobra mucho mayor fuerza el hecho de que Weiss, valiéndose de este juicio, crítica a la sociedad alemana de la época, trascendiendo la realidad cotidiana de ese campo de concentración; y, por la forma en que lo muestra, lo transforma en símbolo. Ya no es Auschwitz, es la sociedad alemana la que está simbolizada en él. Esta sociedad que tiene la misma

Epílogo

Este proyecto logró reunir cerca de cuarenta personas, las que participaron, con gran generosidad y sin retribución económica, de una experiencia artística, profesional y académica que involucró a alumnos, exalumnos, profesores, actores y directores. Se gestó una instancia neutral, en la cual se podía hacer una revisión y reflexión sobre las resonancias de nuestra historia reciente, sin un prisma político específico ni pre-

del quehacer teatral cotidiano. Nos enfrentó a textos complejos y nos hizo a su vez indagar en las posibles formas de expresión de ellos o penetrar en el alcance del significado de lo que es el teatro político. Esto estimuló al entonces alumno Claudio Rojas, quien participó de esta experiencia, para realizar su Memoria de Título: *La indagación: ¿una experiencia de teatro político?* De esta memoria se han seleccionado algunos fragmentos para desarrollar este artículo. ■

Investigación, docencia y teatro clásico

Macarena Baeza de la Fuente

Subdirectora y profesora Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

Quiero dedicar estas líneas a mis alumnos, particularmente a los de mis cursos de Actuación I y Teatro Antiguo de la Escuela de Teatro P.U.C.

Juana Inés de la Cruz Primero sueño o el Barroco Americano

Todo proyecto de teatro en el contexto universitario debe, a mi juicio, involucrar un trabajo de investigación, una puesta en crisis de los lenguajes y los materiales del arte y, por lo tanto, someter a los participantes a un proceso de descubrimiento y cuestionamiento permanente sobre las técnicas y los contenidos de la obra artística.

La existencia de una Escuela de Teatro dentro de la universidad tiene sentido en la medida en que en dicha institución se cumpla el principio de dedicación de sus académicos a actividades de investigación y de extensión teatral, junto con sus evidentes actividades docentes.

En el campo de la ciencia, la investigación es imprescindible y lo ha sido hace muchos años. Pero, en el terreno del arte esa evidencia no es tal, y muchas veces nos transformamos en meros *montadores de obras o realizadores de espectáculos*.

A partir probablemente del concepto grotowskiano de Laboratorio Teatral y los aportes de Peter Brook a

través de su trabajo en los años '70 y '80, se podría decir que se abre una nueva ventana al desarrollo del teatro, en el cual es inevitablemente mucho más interesante el proceso de desarrollo de un trabajo que sus resultados. No porque los resultados no interesen, muy por el contrario, sino porque es el viaje de investigación el que le otorga verdadero sentido al montaje o resultado final.

A partir de mi experiencia en la investigación de los temas y textos del llamado Teatro Clásico (o Teatro Antiguo, si se quiere), pretendo consignar aquí algunos apuntes sobre la investigación escénica que realizamos el año 2003, a partir del genio y la obra de la ilustre poetisa americana Sor Juana Inés de la Cruz, financiados por la Beca de Creación Artística Fundación Andes y por el programa de fondos concursables de la Dirección de Investigación, Centros y Programas de la Pontificia Universidad Católica de Chile (DIPUC).

Para revisar la investigación de la mejor manera posible, partiré por hablar del colectivo artístico del cual formo parte, porque ningún trabajo escénico es posible si no existe un grupo humano afiatado, respetuoso,

trabajador y sobre todo, sensible, frente a los materiales que el arte y la vida le ofrecen; luego, abordaré algunos momentos importantes y significativos en la investigación dramaturgica, que fueron precisamente aquellos en los que se produjo un cambio, un descubrimiento.

La evaluación del resultado final me parece que no es un asunto que pueda asumir yo misma. Además, quiero contarles la investigación, es decir, quiero hacer –ahora yo– un resumen de mi bitácora de viaje. De ningún modo pretendo que éste sea el único esquema de investigación posible, el más efectivo, o el más verdadero. Simplemente ha sido el necesario y el que con nuestros conocimientos hemos podido implementar, y puede servir, a modo de ejemplo, para otros que se inician en la investigación escénica.

Teatro La Calderona Construyendo los sueños de un grupo

Teatro-La-Calderona surgió como una necesidad de proponer un trabajo teatral a partir de modelos de investigación escénica permanente y

de la constante especialización y estudio de sus integrantes. Todo esto para poder llevar a escena los textos clásicos en propuestas que tengan sentido en el panorama teatral contemporáneo. El repertorio de los materiales de investigación del grupo dice relación con las posibilidades de refuncionalización de los llamados Clásicos a partir de un análisis teórico, el estudio de las fuentes originarias y las posibilidades escénicas de estas investigaciones. Importante en la definición del trabajo del grupo son las posibilidades de vinculación del teatro antiguo con la música, la danza y las artes visuales.

El año 1997 obtuvimos el apoyo del FONDART para llevar a escena el texto de María de Zayas *La traición en la amistad*, creado alrededor de 1630. La obra fue adaptada especialmente para la ocasión y se montó en un taller de investigación y puesta en escena con alumnos, ex alumnos y profesores de la Escuela de Teatro, Instituto de Música y de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y de la Escuela de Pedagogía en Arte de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. El trabajo resultante de dicha investigación fue estrenado en el Centro Cultural Montecarmelo de la Municipalidad de Providencia, en julio de 1997.

El año 1998, se trabajó en una investigación músico-teatral sobre las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el sabio, que incluyera la interpretación de dichas obras musicales, complementadas con diversos textos poéticos y teatrales del siglo XX: versos del poema *Altazor* de Vicente Huidobro y de las obras teatrales *Cristo* y *Cristóbal Colón* de Nikos Kazantzakis. Dicha investiga-

ción fue posible gracias al financiamiento de la Dirección de Investigación y Postgrado U.C. El estreno de *La trova de la rosa*, el montaje que fue producto de la investigación, fue estrenado en la Sala 1 del Teatro Universidad Católica en diciembre de 1998.

El año 2001, nos abocamos a la investigación y montaje de *Las troyanas*, versión de Jean Paul Sartre, basada en la obra clásica de Eurípides. Para dicho trabajo, se congregó un grupo de actores de diversas formaciones teatrales, así como también colaboraron teatristas españoles en el entrenamiento actoral y el diseño de maquillaje y artistas visuales para la creación de la iluminación, el vestuario, la escenografía y el diseño de material de difusión del trabajo. La adaptación teatral y el montaje llamado *Esperemos el viento* fue estrenado en el Teatro El Rosal (un edificio semi demolido en el centro de Santiago) en diciembre de 2001.

A partir de 1998, el grupo a través de algunos de sus integrantes y el Conjunto Estudio MúsicaAntigua, se han unido en una investigación permanente de las posibilidades de interacción escénica del Teatro Clásico y la Música Antigua. Bajo este supuesto, han presentado numerosos programas músico-teatrales en diversos escenarios como el Centro de Extensión P.U.C., el Centro Cultural Montecarmelo, el Centre Catalá, el Palacio de la Moneda, el Festival de Música Antigua de Córdoba, Argentina, entre otros. Entre los programas presentados se puede mencionar **TORNOS HUMANOS Y DIVINOS: Poesía y música del Barroco Hispanoamericano (1999-2000)**; **DULCE VIOLENCIA: Música y textos del Barroco Colonial (2000-2004)**; **SCHERZI**

MUSICALI: Claudio Monteverdi y sus contemporáneos (2002) y **SUSPIROS DE VIOLA: Música para viola da gamba y poesía chilena del siglo XX (2003-2004)**.

El año 2003, el trabajo se centraría en la investigación sobre la figura de Sor Juana Inés de la Cruz. Dicho trabajo fue presentado en el Teatro Universidad Católica en septiembre de 2003, y en Almería, España, en el marco de las XXI Jornadas de Siglo de Oro.

Durante el año 2004, el grupo se encuentra elaborando el montaje de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, bajo la dirección de la española Yolanda Mancebo Salvador. Este trabajo se presentará en diciembre de 2004 en la Sala 5 de la Escuela de Teatro Universidad Católica, financiado por la Escuela de Teatro U.C., Fondos MECESUP.

Para el año 2005, estrenaremos *Celestina*, versión de José María Ruano de la Haza, sobre la obra de Fernando de Rojas, en el Teatro Universidad Católica, bajo mi dirección.

Actualmente, Teatro La Calderona está integrada por Sara Pantoja (actriz), Daniel Gallo (actor), Gina Allende (músico), Verónica Barraza y Alex Tupper (artistas visuales) y por mí, que realizo labores de actriz o de directora, de acuerdo al proyecto. Para los montajes nuevos como *El castigo sin venganza* y *Celestina*, se han incorporado actores como Alberto Vega, Antonio Chuaqui, Roberto Fariás, Alvaro Viguera, Valentina Mühr (alumna de la Escuela de Teatro P.U.C.); la directora Yolanda Mancebo (España), diseñadores como Jorge "chino" González, Ramón López; compositores y músicos como Carlos Espinoza y Camilo Brandi.

El objetivo es poder constituir una

compañía de repertorio que pueda ofrecer funciones de varios espectáculos simultáneamente y que tenga una capacidad de itinerancia que le permita representar dentro y fuera de Chile con facilidad.

En la constitución y afianzamiento del grupo ha sido muy importante poder definir con claridad los roles y compromisos que cada uno de nosotros asume respecto de la compañía. Porque para hacer teatro, no sólo es importante tener un desempeño lo más impecable posible en el escenario sino que son muchas las cosas de las que debemos preocuparnos para poder llegar a subirnos a actuar: de partida, conseguir los recursos y postular a los proyectos; luego, coordinar los espacios de trabajo, conformar el equipo técnico, conseguir sala para representar o posibilidades de gira, hacer y reparar permanentemente el vestuario (que no es tan sencillo, especialmente en el caso de Sor Juana); hacer las fotos, videos y producir el material de publicidad; y por supuesto, aprovechar cada mo-



Allegoría de la vanidad (supuesto retrato de la Calderona), anónimo, siglo XVII. Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, Madrid.

mento, cada ensayo para seguir progresando en el conocimiento de los temas que nos han reunido.

Pero ustedes se preguntarán, supongo, por qué La Calderona. Pues no es por Calderón de la Barca: sería pretencioso. Nos llamamos así por una de las actrices más importantes del Siglo de Oro Español, una colorina divertida y exuberante, que fue nada menos que una de las queridas del propio rey Felipe IV (con quien tuvo un hijo llamado Juan José de Austria, reconocido por su padre) y que se llamaba María Calderón, conocida como La Calderona.



Afiche de la obra **Sor Juana Inés de la Cruz**. Diseñador: Nán Muñoz. Teatro Universidad Católica, Agosto, 2003.

Todo el teatro que hacemos nace de sueños

Hace al menos cinco años surgió en mí la idea de encarar una investigación a partir de la obra de uno de los escritores latinoamericanos más importantes de todos los tiempos: Sor Juana Inés de la Cruz.

El año 1997 trabajábamos con un grupo liderado por Rocio Mendoza, en el montaje de una comedia espa-

ñola del siglo XVII, compuesta en los alrededores de 1630 por una dramaturga: María de Zayas. Toda una novedad en esos momentos en que recién se comenzaba a difundir la obra de las mujeres escritoras y, en nuestro país, muy pocos sabían que junto a Lope, Tirso y Calderón hubo célebres poetisas dramáticas. A partir de ese momento, me pareció alucinante poder incorporar a los programas de historia del teatro los textos de las autoras, no por una reivindicación de género, sino porque produjeron obras de gran interés, logradas comedias, bellos autosacramentales, y sobre todo porque en sus textos los personajes femeninos adquieren características particulares con respecto a las creadas por sus contemporáneos masculinos: estas obras están pobladas de mujeres más audaces, menos culpógenas y a veces aparecen rarezas excepcionales como el personaje de Fenisa, la antagonista de *La traición en la amistad*, una mujer que defiende la libertad sexual a toda costa y su derecho de amar a varios hombres.

En este panorama, inevitablemente me iba a topar con Sor Juana. Y el interés por ella es doble: es mujer y vivió en Latinoamérica, escritora en una floreciente Nueva España, en un momento en que la Inquisición funcionaba con brutalidad y evidentemente no tendría una buena opinión de una mujer escritora y monja.

Ocurrió que Sor Juana se me aparecía en los más diversos sitios. Más de la mitad de mis alumnos de verso en las tres escuelas donde he impartido el curso, proponían sus sonetos amorosos o filosóficos para su trabajo de monólogo; en el trabajo que realizo con Estudio MusicAntigua siempre estuvo Sor Juana presente

para hablar del amor profano y para describir las emociones y contradicciones del amor –casi erótico– por Cristo en el siglo XVII en América. Y cuando todos estos hechos, que se potenciaban unos a otros, se hicieron evidentes, pensé que había que montar a Sor Juana, pero no la de *Los empeños de una casa* ni de *Divino Narciso*, sino toda Sor Juana, la biográfica, la mítica y la de sus personajes.

Era evidentemente una tarea pretenciosa y desde muchos puntos de vista inabarcable, pues son demasiadas las investigaciones y especulaciones sobre su genio y obra, y lógicamente había que proponer un

punto de vista de interés.

Pero todo tiene siempre que ver con las personas, y el proyecto Sor Juana era lo suficientemente difícil como para no perdonar un equipo poco comprometido, aporreado o difícil en cualquier término.

La gente idónea ya existía a mi lado hace algún tiempo. La actriz Sara Pantoja, la música Gina Allende y yo completábamos el trío de mujeres. Pero pensamos en sumar a la investigación desde sus orígenes una cuarta integrante, una artista visual, Verónica Barraza, como las otras, profesora de nuestra Facultad de Artes.

La convocatoria a trabajar sobre Sor Juana fue veloz. Y comenzamos

a investigar rápidamente, sin más recursos que las ideas, las ganas y la fascinación por la figura de la Décima Musa.

Una de las cosas que más nos potenciaba era el sentir que, guardando las proporciones, Sor Juana representaba un ideal de mujer al que nosotras aspirábamos, la mujer intelectual, la sensible, la apasionada, la cotidiana, una mujer creadora, pero –paradójicamente si consideramos su condición de religiosa– una mujer en el mundo, que bien puede hacer disquisiciones filosóficas y teológicas brillantes, bien alucinarse en la preparación de una receta de cocina de su autoría; que puede dominar el latín a la perfección, pero admirarse ante las culturas originarias americanas de sus *indios arborarios*.

Nuestro trabajo se inició en septiembre de 2002, en una sala de ensayo gentilmente facilitada para nosotros por la Escuela de Teatro PUC. Martes y jueves por la tarde nos encerrábamos para proponer ejercicios, improvisar y ver qué pasaba con la música, el actor y su texto. Nos perdimos como locas, sobre todo cuando la Vera Barraza nos mostró el video en que aparecía el primer resumen escénico de la investigación. Entramos en crisis, pero una crisis casi divertida, porque no significó más que un replanteamiento de los modos de trabajo. Así, venía el momento de tomar opciones: había que conseguir recursos, designar roles en el trabajo (me refiero, dramaturgo, director, etc) y ponerse metas.

Y entramos a la etapa de proyectos; había que convencer a otros que era importante que apoyaran este trabajo, que una investigación así debía encararse en un espacio universitario y qué mejor que una Fa-

Macarena Beeza (Novicia) y Sara Pantoja (Juana de Asbajo). Estudio ESES. Agneta. 2003





Gina Allende (Viola da Gamba) en *Sor Juana Inés de la Cruz*. Teatro Universidad Católica. Septiembre, 2003.



Calle en San José Nepantla, ciudad de México. Febrero, 2003.



Universidad del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz. Febrero, 2003.

cultad de Artes, siendo Sor Juana una artista integral, prioritariamente escritora, pero también amante de la música y la pintura.

Todo este trabajo se ha rodeado de las personas idóneas, y cuando el proyecto estaba en su primer borrador, Ignacio Villegas, Jefe de Investigación de la Facultad de Artes P.U.C. gentil y desinteresadamente nos hizo de *abogado del diablo* corrigiéndonos, sugiriendo y proponiéndonos los mejores términos para que nuestra propuesta resultase ganadora.

Y así fue.

Fundación Andes primero y la Dirección de Investigación y Posgrado de la P.U.C. después, creyeron en nuestra idea. Podríamos de ahora en adelante implementar el primer Laboratorio de Creación Interdisciplinario de nuestra Facultad.

Y con las buenas noticias nos fuimos a unas fascinantes vacaciones, que a mí me llevaron a México para conocer el lugar donde nació Sor Juana, San José de Nepantla, pueblecillo minúsculo del Distrito Federal,

donde entre volcanes nació la tectónica Juana de Asbaje en 1648, aunque ella jurara fue el 51 en un acto de femenina vanidad.

Y del Nepantla mágico pasé a recorrer San Jerónimo, el convento en el que vivió más de 30 años, y que fue realmente el testigo de sus noches de estudio, escritura, observación astronómica y desvelos de reflexión y lucubración.

Todo México se postra ante sus musas: Sor Juana y Frida Kahlo, qué envidia de chauvinismo el que me dio, si aquí nadie recuerda a sus creadoras más que cuando se encuentra con algún europeo que viaja a Chile a conocer la tierra de la Mistral o la Violeta. Con la maleta atestada de tesoros: libros y discos, y el flamante computador lleno de fotos, volví a Chile, dándome cuenta del tamaño del lío en el que nos habíamos metido, porque con todo esto auestas no tenía la menor idea por dónde empezar.

Así, dominada por un pánico –que esta vez no era el escénico sino el dramático, que es el que más fuer-

te me da- había llegado la hora de escribir algo coherente sobre lo cual deberíamos trabajar más concentradamente que el año anterior, en nuestra etapa de navegación sin rumbo.

Nada.

Para variar y como en cualquier película barata sobre escritores, la hoja en blanco.

Hasta que mágicamente recordé un material que me había traído y comencé a leer con detención dos libros: *Las tres celdas de Sor Juana* y *Las sombras de lo fingido: sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*.

El primero aportó con la idea central de cómo se contaría la historia: tres momentos en la vida de la escritora, su estancia en tres celdas, como propone el autor: la infancia, pues su nacimiento se produjo en la Alquería de Nepantla, específicamente en un sitio que le llamaban la celda; luego su paso por la corte, celda aristocrática, el traje de cortesana como cárcel del cuerpo, el mirriñaque y el corset como verdadera prisión de la

Fotografía: Macarena Baeza



Universidad del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz. Febrero, 2003.



Fotografía: Rodrigo Aranda

Macarena Baeza (Novicia) y Sara Parroja (Juana de Asbaje).
Fotografía: Rodrigo Aranda. Estudio ESEIS. Agosto, 2003.

cortesana, y finalmente su más largo encarcelamiento, su vida como religiosa profesada de la orden de San Jerónimo, enclaustrada, pero –paradójicamente– libre para poder dedicarse a sus quehaceres intelectuales.

Con esta estructura podríamos abordar a esta triple Sor Juana, triple como las tres artes que convergían

en el proyecto y como las tres personas que estaríamos en el escenario.

Y la construcción del relato dramático pasó porque yo descubriera en las obras completas de Sor Juana, desde sus cartas hasta su poesía y obviamente su teatro, los textos necesarios para esta *biografía teatralizada*.

La Respuesta a Sor Filotea de la

Cruz, obra en una excelente prosa del XVII, compuesta por Sor Juana para defenderse de los ataques de su enemigo en la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*, nos dio la base argumental desde la cual ubicar en un primer plano del relato a Sor Juana en un presente que corresponde a 1691 aproximadamente, en que Juana de Asbaje, monja, en el confesionario, se ve obligada a repasar una y otra vez, su inigualable existencia, a recorrer uno a uno los hitos de su vida desde su niñez hasta ese momento.

El otro plano del relato lo construirían todos los personajes que, en una suerte de Gran Teatro del Mundo, surgen en la memoria de esta sor Juana adulta: la niña vestida de hombre, que sueña con llegar a ciudad de México para estudiar y cursar la Universidad, la cortesana que provoca la admiración por su belleza y sabiduría al mismo tiempo, la monja joven que se procura todas las posibilidades de acercamiento al fenómeno del conocimiento, siendo siempre observada por una sombra oscura, la de su

Fotografía: Rodrigo Aranda



Macarena Baeza (Novicia) en *Sor Juana Inés de la Cruz*. Teatro Universidad Católica. Septiembre, 2003.

Fotografía: Rodrigo Aranda



Sara Parroja (Juana de Asbaje) en *Sor Juana Inés de la Cruz*. Teatro Universidad Católica. Septiembre, 2003.



Macarena Baeza (Novicia) y Gina Attende (Viole da Gariba) en *Sor Juana Inés de la Cruz*. Teatro Universidad Católica. Septiembre, 2003.

confesor, el padre Núñez de Miranda, quien le recuerda la existencia de la Inquisición y que, pese a la fama, es sólo una monja, una más entre las muchas que llenan los conventos novohispanos.

A partir de esta base, pude acceder al segundo material bibliográfico, que me abrió otra ventana para el conocimiento de Sor Juana: una tesis doctoral de Jean Michel Wissmer, de

la Universidad de Ginebra, en un maravilloso estudio que parte de la base del concepto de sacrificio aparente. Todo el funcionamiento conventual mexicano está cruzado por la idea del sacrificio. Sor Juana, aterrada ante la posibilidad del dolor corporal, se inventa un *sacrificio aparente*: la dedicación a las letras *que no sé determinar si por premio o castigo me dio el cielo*. Este es su sacrificio personal, es

su acto de contrición, su modo de hacer penitencia. Ella se dedica a lo que aborrece, evidentemente en el contexto de un barroco como el mexicano en que toda la estética del sacrificio adquiere connotaciones claramente eróticas.

Es también una acción teatral: Sor Juana se inventa una ritualidad sacrificial que le permite, por un lado librarse de sus obligaciones como monja, y por otro, travestir (palabra que le era familiar) su necesidad de estudio bajo la máscara de un sacrificio fingido.

Sor Juana es una gran fingidora, toda su vida fue un fingimiento, incluso su famosa y muy citada renuncia final, sería también una actuación: ella habría firmado con su sangre, llamándose *la peor del mundo*, habría regalado su biblioteca y se habría deshecho de su astrolabio y sus múltiples objetos científicos, en un acto consciente de huir del mundo que la acosaba, para poder dedicarse en la quietud y el silencio, a seguir con su afán intelectual, como lo probarían algunos textos recientemente encontrados por los estudiosos, fechados después de esta renuncia.

Sor Juana se nos aparecía ahora como un personaje mucho más seductor aún. No sabíamos qué cosas eran verdaderas, cuáles fingidas, cuáles míticas y cuáles históricas. Y quisimos jugar con todas ellas, con que sus propios sueños se pudiesen transformar en realidad en nuestro *Teatro del Mundo*; así, la niña se viste de hombre, la cortesana puede vivir en plenitud su historia amorosa, la monja se encuentra con su propia imagen, y de la renuncia brota su acto poético favorito: su poema *Primero sueño* lesto, por favor, no es una verdad histórica. Es netamente especu-

Fotografía: Rodrigo Arnedo



Sara Pantoja (Madre) en *Sor Juana Inés de la Cruz*. Teatro Universidad Católica. Septiembre, 2003.

lación dramaturgica, teatro, mentira pactada), lo único que escribió por gusto... ese papelillo que llaman El sueño.

En el teatro del mundo, en ese pequeño retabullo de guiñol que quisimos crear, surgen la madre (los pa-

sos firmes de Sara Pantoja), la virreina (una gruesa dama desnuda, con letras de Sor Juana incrustadas en su cuerpo, que la Vero Barraza y Alex Tupper crearon) y por supuesto las Tres Juanas, que luego fueron cuatro; ya que a las tres del mundo evocado debemos obligatoriamente sumar la del presente en el confesionario, la que habla en la prosa a Sor Filotea, la que nos dice que finalmente lo único que importa realmente es po-

der cumplir la meta de vida que uno se ha trazado para sí mismo.

Y si esta meta es el conocimiento, ese es un camino áspero, duro, sin tregua, porque todo lo que amamos es lo que más nos duele, porque hacer realidad los sueños, mis queridos alumnos; es una tarea difícil, pero maravillosa.

Y para cerrar, cito a Sor Juana, que es mi musa inspiradora, mi guía:

*En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?
¿En qué te ofendo cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?
Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas?
Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,
Teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.*

Fotografía: Rodrigo Arnedo



Sor Juana Inés de la Cruz. Teatro Universidad Católica. Agosto, 2003.

Cuarto Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea

Carola Oyarzún L.

Profesora Facultad de Letras Universidad Católica de Chile

Detrás de todo festival hay una necesidad de generar espacios de diálogo y de encuentro; alrededor de estos objetivos y sus efectos, intentaremos revisar el 4º Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea realizado en Santiago entre el 26 de agosto y el 10 de septiembre de 2004.

Desde su creación en el año 2000, iniciativa del Goethe-Institut, Centro Cultural de España e Instituto Chileno-Francés, este festival ha tenido como centro la búsqueda de obras dramáticas europeas de última generación, para presentarlas bajo la forma de *trabajo en progreso* o semi montaje, a cargo de director/a y elenco chilenos.

Esta conjunción de obra extranjera y puesta en escena nacional pone en juego no solo la relación siempre compleja entre el texto y la representación, sino que en este caso, también sensibilidades muy distintas: la ajena y la nuestra. Justamente, ahí radica el atractivo de esta experiencia.

Dentro de este esquema, somos invitados a conocer diferentes tipos de escritura y sus correspondientes interpretaciones. La novedad de los textos europeos y el trabajo escénico que realizan connotados directores, directoras y artistas chilenos, generan un ambiente de expectación que

va en aumento ante cada estreno, el que generalmente cuenta, además, con la visita del autor o autora y otros invitados al festival, como es el caso de dramaturgistas, críticos y traductores provenientes de los países participantes.

De esta forma, el festival se organiza como una instancia artístico-cultural donde confluyen los distintos agentes de la creación teatral, experiencia altamente privilegiada y que demuestra tener una amplia recepción del público asistente. Son pocas las ocasiones en las que director/a, elencos, y espectadores pueden dialogar con el autor y especialistas de distintos campos del teatro, lo que significa establecer un rico intercambio, que en definitiva, es una de las grandes metas cumplidas del festival.

Este clima global de nuevas obras y autores, de propuestas, análisis, crítica y debate es el que cautiva a quienes siguen el desarrollo de este encuentro. Por eso, más que dar cuenta de los ocho semi montajes correspondientes a las obras seleccionadas de los distintos países que participaron en el curso de este 4º festival –Alemania, España, Francia, y Suiza y Gran Bretaña como países invitados– nos parece necesario dar cuenta del pulso de este evento teatral y lo que fueron sus principales hitos.

Impacto de la dramaturgia de mujeres

Es del todo reconocido que la participación de las mujeres en el mundo del teatro ha sido históricamente marginada por distintos factores y que su entrada en la escritura dramática es un fenómeno muy reciente. Este festival ha coincidido en elegir importantes nombres de mujeres, y al respecto, habría que recordar que la ganadora del premio Nobel de Literatura 2004, la austriaca Elfriede Jelinek, estuvo entre las obras seleccionadas en las lecturas dramatizadas del festival anterior, clara señal del espíritu que inspira este evento desde sus orígenes; recoger los nuevos rumbos de la dramaturgia europea.

En su cuarta versión, el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea contó para los semimontajes con tres textos escritos por mujeres, más una cuarta obra elegida entre las lecturas dramatizadas; ello es un signo de que la experimentación y la fuerza creadora actual reside en gran parte en esta escritura. En las obras *Anhelos de corazón* de Caryl Churchill (Gran Bretaña), *Inocencia* de Dea Loher (Alemania), *Groenlandia* de Pauline Salles (Francia) y *Mañana* de Marianne Freidig (Suiza), se observan como marcas específicas, el trata-

miento fragmentado y subjetivo del tiempo, la concepción de superficies textuales manifestadas en la superposición de voces, espacios e historias, y la visión cuestionada de la mujer y sus roles en el contexto de la postmodernidad.

Cabe señalar que *Anhelo de corazón* de Caryl Churchill e *Inocencia*, de Dea Loher fueron las obras más valoradas del festival. La primera ha permitido conocer a una de las dramaturgas más distinguidas de Inglaterra, cuyo sello trasgresor es par-

ticularmente visible en la forma repetitiva de estructurar el drama familiar de *Anhelo de corazón*. Al igual que una grabadora que avanza y retrocede, la acción llega al delirio bajo el pretexto de la espera de la hija luego de un viaje largo; las escenas vuelven una y otra vez al mismo punto de partida, ante la perplejidad y fascinación del público. De difícil concreción escénica por el ritmo y la coordinación exigida por la repetición, la directora Paulina García supo explorar el poder del humor y así exacerbar las

tensiones, para ocultar la feroz crisis colectiva planteada en la obra.

Por su parte, *Inocencia* ilustra con claridad el concepto de superficies textuales al cual Dea Loher adhiere, un desafío a la noción de acción dramática continua y coherente. En vez, surgen trozos de historias de diferentes personajes que si algo comparten, es la situación de emergencia en que se encuentran: inmigrantes, suicidas, cesantes, ciegos y desahuciados, entre otros. La dirección de Luis Ureta construyó un universo escénico

Fotografía José Luis Bastos



Inocencia (Alemania) de Dea Loher. Dirección: Luis Ureta IV Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2004.



Las neurosis sexuales de nuestros padres (Suiza) de Lukas Bärfuss. Dirección: Alexandra Von Hummel IV Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2004.

Fotografía José Luis Bastos

Fotografía José Luis Bastos



Anhelo de corazón (Reino Unido) de Caryl Churchill. Dirección: Paulina García. IV Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, 2004.

rico en desplazamientos, niveles espaciales y signos visuales. La visita de Dea Loher fue motivo para charlas, talleres y encuentros, donde compartió con gran generosidad e inteligencia los atractivos principios de su escritura.

La puesta en escena del texto monólogo *Groenlandia* de Pauline Salles y la lectura dramatizada de *Mañana* de Mariane Freidig fueron otros acercamientos a la experimentación textual emergente de las mujeres, un mundo que sin lugar a dudas, se abre para ocupar un lugar preferencial del teatro hoy. Estas autoras dieron cuenta de la creación

dramática de mujeres en Francia y en Suiza, y coincidieron en señalar que tanto contenidos como formas de su trabajo dramático han expandido los límites de lo que es posible mostrar y decir en el escenario. Ello significa enriquecer la cultura teatral.

Visitas notables y actividades afines

Como se ha señalado, este festival tuvo una serie de invitados entre dramaturgos, dramaturgas, críticos, dramaturgistas y traductores, cuyo aporte fue manifiesto en las variadas actividades que se pudieron realizar: importantes encuentros de dramaturgos extranjeros y chilenos, talleres de dramaturgia, taller de crítica, mesa redonda sobre la crítica y reuniones con estudiantes de escuelas de teatro y de letras.

Entre estas ilustres visitas, Michel Vinaver significó conocer a un escritor y teórico (*Écritures dramatiques*) cuya reflexión profunda acerca de la creación dramática dejó huellas. Participó en debates acerca del rol del dramaturgo, defendió el texto y habló del espectador, como a quien hay que cuidar y no provocar. La puesta en escena de King y la lectura de La petición de empleo, mostraron el talento de Vinaver para referirse a áridos temas como el trabajo y la empresa, a través de formas dramáticas que experimentan con la concepción de personaje y la comunicación verbal.

Michael Billington, crítico del diario londinense *The Guardian*, autor de varios libros (*The life and work of Harold Pinter* y *Tom Stoppard, the playwright*), irradió sabiduría para analizar las distintas tendencias del teatro en Inglaterra, entre las que destacó la creatividad del teatro de mu-

jes, el desarrollo del teatro social y político y el teatro multicultural. En el taller a su cargo sobre la crítica de teatro, se refirió a aspectos cruciales como el rol del crítico, la recepción crítica del espectáculo, la relación amor-odio entre artistas y críticos, y los errores de la crítica periodística, entre otros temas. El gran interés que este taller produjo se debe, en parte, al vacío de este tipo de intercambios en esta área en nuestro medio, por lo que su visión de la crítica —definida como el talento para reorganizar las distintas y contradictorias sensaciones producidas por la puesta en escena— fue una verdadera clase magistral.

Desde otro ángulo, el dramaturgo español Iñigo Ramírez de Haro reactivó el diálogo entre dramaturgos, artistas y público. No solo por la naturaleza provocadora de su texto *Extinción*, sino también por su posición como creador: audaz y polémico. Sus intervenciones dejaron abierta la discusión acerca del alcance del humor negro y el absurdo como herramientas dramáticas.

Como preparación al festival se realizó, durante julio y agosto de 2004, un taller de dramaturgia liderado por Benjamín Galemirí y Marco A. De la Parra, cuyo eje principal fue el análisis de los textos seleccionados. Esto significa que el extenso material conformado por las obras de los semi montajes y las lecturas dramatizadas, fue el referente para el entrenamiento analítico y escritural de los asistentes, en general, jóvenes dramaturgos. Este trabajo de los textos es, sin duda, una forma de apropiación que dará los resultados futuros para el desarrollo del teatro chileno. Del taller también surge la confrontación con los semi montajes, puesto que haber leído la

obra antes cambia radicalmente la recepción de ella a la hora de verla en escena.

Otra actividad de gran protagonismo dentro del festival, fueron las lecturas dramatizadas a cargo de directores, actores y actrices, las que convocaron a un público deseoso de conocer los textos en su estado original como puede ser a través de la lectura. Esta instancia significó difundir un número de textos adicional, efectuar un atractivo ejercicio textual y establecer otro tipo de relación con ellos, de mayor atención a la palabra.

En síntesis, este festival produjo una experiencia marcada por un diálogo artístico-cultural donde la recepción de las obras no significó adoptar pasivamente lo extranjero sino complementarlo con una mirada propia. Nosotros conocimos las dramaturgias de última generación y los visitantes, a su vez, aprendieron de nuestra aproximación al fenómeno escénico y del impacto de las obras europeas en el medio chileno.

Como en toda muestra teatral, hay aciertos, gustos y rechazos. Solo habría que recordar las palabras de Jorge Díaz, *traemos un texto escrito de casa y el escenario lo hace saltar por los aires*.¹

El 4º Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, por lo mismo, generó evaluaciones y balances. Para la gran mayoría, fue una fiesta plena: la efervescencia en sus dos semanas de duración, el interés sostenido por asistir a los semi montajes y a todas las demás actividades del festival lo dejó ampliamente demostrado. ■

1. Jorge Díaz, 1995, *Perplejidades de un ciego*. Discurso de agradecimiento premio José Nuez Martín 1994. Taller de Letras 22, PUC: 203-206.

CONCHA Y TORO

Universidad Católica de Chile



56020008540130



CHILETABACOS

apuntes

- 99 **Cartas de Jenny** de Gustavo Meza
- 100 **Este domingo** de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda
- 101 **Cariño malo** de Inés Margarita Stranger
- 102 **¿Quién me escondió los zapatos negros?** Creación colectiva, Teatro Aparte
- 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 pasado?** 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

TEATRO
Universidad Católica

Revista Apuntes
Pedidos y suscripciones:
Escuela de Teatro U.C.
Jaime Guzmán Errázuriz 3300
Santiago - Chile
Teléfono: (56-2) 686 50 83
Fax: (56-2) 686 52 49
Correo electrónico: pijerman@