

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-5 Editorial

INVESTIGACIÓN

- 9 - 25 **SANDRA FERREYRA**
Fantasmagoría e historia en el teatro de Ricardo Monti y Ricardo Bartís
Phantasmagoria and History in the Theatre of Ricardo Monti and Ricardo Bartís
- 26 - 45 **MALALA GONZÁLEZ**
Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta
Urban Stages: La Organización Negra and its Centripetal Trajectory
- 46 - 59 **ANASTASIA AYAZI**
Teatro del Norte: estabilización de un concepto en la dramaturgia mexicana
Theatre from the North: The Stabilization of a Concept in Mexican Dramaturgy
- 60 - 77 **MARÍA LORENA SAAVEDRA**
Teatro: Posmemoria, política y humor en *El Taller* de Nona Fernández
Theatre: Postmemory, Politics and Humor in Nona Fernández's *El Taller*
- 78 - 87 **MARÍA BELÉN CONTRERAS**
Educar en la memoria: *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre y *Clase* de Guillermo Calderón
Educating through Memory: *Los que van quedando en el camino* by Isidora Aguirre and *Clase* by Guillermo Calderón

88-105 **MANUEL LETELIER**

Remontando *El Evangelio según San Jaime*: Estrategias dramáticas y escénicas relativas a la comedia para una puesta en escena de carácter popular

Restaging *El Evangelio según San Jaime*: Comedy-Based Dramaturgical and Performance Strategies, Towards a Popular Mise en Scène

TEXTO TEATRAL

109-147 **ALEXIS MORENO**

Los Millonarios

DOCUMENTOS

148-151 **ALEXIS MORENO :: Texto de creador**

¿Qué es la patria?

152-160 **PATRICIA ARTÉS :: Crítica**

El teatro interpelado por el contexto: *Los Millonarios* de Teatro La María y la puesta en crisis del consenso

161-170 **TANIA FAÚNDEZ :: Crítica**

Los Millonarios. El retorno del conflicto mapuche y los antagonismos sociales

RESEÑAS

173-176 **JUAN ANDRÉS PIÑA**

Historia del teatro en Chile (1941-1990), por Juan Pablo Amaya

177-180 **VALERIA RADRIGÁN, ED.**

Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina, por Carolina Benavente

183-185 **Reseña curricular autores**

189-190 **Política Editorial**

191-198 **Normas Editoriales**

199 **Cupón de suscripción**

:: Editorial

Apuntes de Teatro ha llegado hoy a la publicación de su número 140. Esta cifra encarna y demuestra la vasta trayectoria de la revista, que ha documentado y analizado el quehacer teatral chileno desde 1960, y que espera seguir haciéndolo por muchos años más. Sin embargo, la complejidad de los procesos editoriales, así como las dificultades logísticas y financieras inherentes a cualquier publicación académica, han retrasado la edición de este número, que se había previsto para el segundo semestre de 2015. En parte, este atraso se debe a una serie de cambios propuestos por la Escuela de Teatro y la dirección de la revista: se decidió, luego de una serie de conversaciones, pasar a un número anual en vez de dos, con el fin de preservar la calidad de la publicación y de los artículos recibidos, en miras de la indexación de *Apuntes de Teatro* en alguno de los prestigiosos índices de publicación (Web of Science, Scopus). En nombre de la dirección de la revista y de todo su equipo editorial, aprovechamos esta instancia para expresar nuestras sinceras excusas por este retraso, que esperamos no deba repetirse en el futuro. No obstante, nos parece siempre más importante preservar la calidad de la revista por sobre cualquier otro factor. Esperamos que los artículos y documentos de esta *Apuntes de Teatro* puedan compensar tal retraso en su publicación.

Para abrir la presente edición, la sección de artículos de investigación se ha erigido como un ejemplo patente de su misión editorial: servir de espacio de reflexión y discusión en torno a las prácticas escénicas chilenas y latinoamericanas, desde distintas perspectivas disciplinares e ideológicas. Así, el texto de Sandra Ferreyra, "Fantasmagoría e historia en el teatro de Ricardo Monti y Ricardo Bartís" plantea una interesante reflexión sobre el teatro de dos de los autores argentinos más importantes, a partir del concepto benjaminiano de fantasmagoría. La autora demuestra, a través de una serie de ejemplos, finalmente hilados, cómo ambos dramaturgos revisan la historia y el pasado argentinos desde las imágenes fantasmagóricas, aprovechando además las diferentes mitologías históricas argentinas y latinoamericanas.

Siguiendo en el contexto argentino, el segundo artículo de la sección, "Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta" de Malala González, analiza la trayectoria del colectivo teatral en la escena porteña. Desde sus inicios a su consolidación, González explica las motivaciones políticas del grupo en su búsqueda por llegar a un amplio público. Para ello, la autora no solo acude a una revisión bibliográfica de fuentes ya publicadas, sino que además realiza e interpreta una serie de entrevistas a los mismos protagonistas del colectivo, generando nuevos materiales para documentar el recorrido artístico de esta compañía y para articular sus poéticas teatrales, que ha influenciado a grupos posteriores, como Fuerza Bruta, y en donde se operaban cruces entre política y artes, con una fuerte misión política-social.

El tercer artículo de investigación de *Apuntes de Teatro* 140, escrito por Anastasia Ayazi, "Teatro del Norte: estabilización de un concepto en la dramaturgia mexicana", examina detalladamente el concepto de Teatro del Norte, que según Ayazi agruparía una serie de dramaturgias del Norte de México, cuyas temáticas y estilos de escritura se diferenciarían del teatro realizado en otras regiones del país. Los autores de estas regiones expresan, a través de su escritura, sus visiones en torno a los temas más relevantes de su contexto: la violencia, el narcotráfico y la relación entre el Norte y el Sur del país.

Luego de estos tres artículos centrados en Argentina y México, los siguientes tres textos que componen la sección de investigación se enfocan esta vez en Chile, específicamente en el trabajo de Nona Fernández, Isidora Aguirre, Guillermo Calderón y Jaime Silva. En el caso del texto de Lorena Saavedra, "Teatro: posmemoria, política y humor en *El Taller* de Nona Fernández", la autora estudia la obra de la dramaturga chilena, desde la perspectiva de los estudios de la posmemoria en relación a la dictadura militar. Saavedra logra, a través de interesantes ejemplos del texto, analizar cómo la construcción dramática de Fernández, en el contexto actual, reconstruye y recompone un doloroso pasado desde los códigos del humor y de la ironía. Por otro lado, María Belén Contreras, en su artículo "Educando en la memoria: *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre y *Clase* de Guillermo Calderón" reúne las propuestas de ambos autores y las examina desde la perspectiva de la educación y su relación con la memoria y la historia. Contreras analiza, desde lo político (apoyada por definiciones de Jacques Rancière principalmente, así como de otros autores) el valor de la educación en los procesos históricos y sociales, desde contextos muy diferentes en nuestro país (del año 1969 al 2007 respectivamente), pero a su vez muy similares en términos estructurales. Finaliza esta sección centrada en la dramaturgia chilena el texto de Manuel Letelier, "Remontando *El Evangelio según San Jaime*: Estrategias dramáticas y escénicas relativas a la comedia para una puesta en escena de carácter popular", donde su autor esboza un análisis de los procedimientos escénicos ligados a la comedia en la versión de *El evangelio según San Jaime* realizado por la compañía Observatorio Popular. El artículo de Letelier rescata el legado de un importante y prolífico dramaturgo chileno, que sin embargo ha recibido poca atención desde los estudios académicos. El valor de este texto reside en el rescate de una parte del patrimonio dramático nacional, desde una mirada contemporánea y a través del montaje de una compañía actual.

Número por medio, *Apuntes de Teatro* publica, además de su tradicional sección de artículos y selección de reseñas, un texto teatral de autoría nacional que haya destacado durante la temporada en Santiago. Es entonces el turno del número 140 de *Apuntes de Teatro* de proponer una obra para esta sección, tarea siempre difícil debido a la enorme cantidad de textos interesantes y pertinentes montados cada temporada. No obstante, esta vez, y a diferencia de años anteriores, la elección, llevada a cabo por el comité editorial y la dirección de la revista, fue unánime. No por falta de opciones, sino por el nivel de esta singular obra, aclamada por la crítica especializada. Se trata del texto *Los Millonarios*, escrito y dirigido por Alexis Moreno, un teatrero de vasta trayectoria quien, luego de un receso dramático de cinco años, nos brinda quizás una de las reflexiones más agudas y crudas sobre la conflictiva relación entre el Estado chileno y el pueblo Mapuche, que se ha mantenido (y en momentos deteriorado) por ya varios años.

La fábula del texto es simple: un grupo de abogados se reúne para preparar la defensa de Erwin Calluqueo, quien ha sido acusado de asesinar a una familia winka en la Araucanía. La referencia al caso Luchsinger-McKay, que remeció la opinión pública chilena, es clara. Más allá de los lugares comunes instalados por la prensa y la opinión pública, Alexis Moreno logra, desde la comedia más descarnada, analizar al Chile actual y sus ciudadanos. Tal como plantea el autor en un breve texto que acompaña a este dossier, igual de virulento pero no menos acertado que su propia obra, hablar de este “conflicto Mapuche” es hablar también de muchos otros temas de nuestra sociedad: “considero que con esta idea la obra puede ser re-escrita hasta la saciedad, reemplazando el tema mapuche por el de la discriminación, la educación, la salud, etcétera”.

Además del texto mismo y de las interesantes reflexiones de Alexis Moreno en torno a la escritura y montaje de su propia obra, el dossier sobre *Los Millonarios* se completa con dos documentos que vienen nuevamente a iluminar aspectos en torno a la construcción dramática del texto y sus temas, desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, tenemos el documento de Tania Faúndez “*Los Millonarios. El retorno del conflicto mapuche y los antagonismos sociales*”, en que la autora se centra particularmente en el concepto de identidad en el contexto chileno, y el rol que ha jugado en los antagonismos de clase y las luchas políticas en nuestro país. Patricia Artés, destacada teatrera nacional, complementa la perspectiva de Faúndez a través de su artículo “El teatro interpelado por el contexto: *Los Millonarios* de Teatro La María y la puesta en crisis del consenso” a partir del concepto de teatro político, el que es entendido por la autora como “un sistema de producción teatral cuyo objeto específico de indagación es el poder y las relaciones de dominación”. Artés analiza también el rol del documento en el texto (y el montaje) de Moreno, al destacar el uso de discursos, artículos periodísticos u otro tipo de elementos que vienen a complementar el trabajo realizado por la ficción.

Cierran esta edición de *Apuntes de Teatro* dos reseñas de libros publicados durante el año 2014: *Historia del teatro en Chile (1941-1990)* de Andrés Piña, realizada por Juan Pablo Amaya, y *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina*, de Valeria Radrigán, cuya reseña estuvo a cargo de Carolina Benavente. El valor de la publicación de ambas obras es inestimable: por un lado, el riguroso trabajo llevado a cabo por Juan Andrés Piña, quien logra publicar el segundo (y contundente) volumen de su *Historia del teatro*, que esta vez se inicia con la fundación de los teatros universitarios y la caída de la dictadura militar; luego, el texto editado por Radrigán, que contiene tres ensayos surgidos del núcleo de investigación sobre cuerpo y transdisciplina de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso (realizados por Felipe O. Prince, Estefanía Villalobos y María José Razón), y que propone interesantes reflexiones no solo en torno al cuerpo y sus problemáticas en el contexto de las artes escénicas, sino también como *locus* transdisciplinar. Desde *Apuntes de Teatro* estamos convencidos de que ambas publicaciones constituyen un aporte para la investigación académica en torno a las artes escénicas, como lo dan a entender de modo sucinto ambas reseñas.

En medio de las arbitrariedades de las mediciones e índices académicos, de las posibles dificultades financieras y logísticas, editar la revista *Apuntes de Teatro* sigue siendo, a nuestro juicio, una labor importante –diría incluso fundamental– dentro de nuestra Escuela y nuestra Facultad

de Artes. No solo por el hecho de ser una de las pocas revistas académicas sobre teatro de vasta trayectoria que aún sobrevive en Chile, sino sobre todo por tratarse de un espacio en donde es posible desarrollar reflexiones intelectuales rigurosas sobre el quehacer teatral nacional e internacional, desde diferentes perspectivas analíticas y epistemologías. Editar *Apuntes de Teatro* implica poner en cuestión los supuestos y premisas de los Estudios Teatrales y de la Performance, así como de todas las otras disciplinas desde donde se estudian los variopintos fenómenos escénicos que se llevan a cabo en la actualidad. Por lo mismo, ningún índice ni clasificación académica debería poner en peligro esa labor. Los procesos de indexación deberían apuntar siempre hacia la excelencia de los estándares éticos, científicos e intelectuales de las revistas, no a estandarizar la producción académica según parámetros que no podrían ni deberían aplicarse en forma homogénea a las diferentes disciplinas del saber. A la larga, la misión de la dirección y edición de la revista tendría que apelar siempre por preservar, mantener y mejorar constantemente este patrimonio que es *Apuntes de Teatro*. Debemos velar siempre por la calidad y democratización en la producción de conocimiento, no la cantidad o la estandarización sin un sentido claro.

En esta, mi última editorial como directora y editora de la revista, quisiera nuevamente elogiar el trabajo sistemático de todos quienes han ocupado este cargo anteriormente y que han hecho de *Apuntes de Teatro* un espacio único y rico en el medio académico y teatral chileno. Asimismo, quisiera también agradecer el trabajo realizado por el Comité Editorial a lo largo de todo este proceso, pero sobre todo, destacar la labor de la co-editora de la revista, Constanza Alvarado, compañera asidua y rigurosa durante estos casi dos años de trabajo conjunto, quien también dejará la revista luego de la publicación de este número. En nombre de este equipo de trabajo, quiero desear todo el éxito a quienes nos releven en esta compleja pero gratificante labor que es publicar *Apuntes de Teatro*. Pero sobre todo, quisiera transmitirles la importancia que reviste dirigir esta publicación, en el contexto académico actual, y recordarles el valor patrimonial, cultural e intelectual de nuestra revista.

Andrea Pelegrí Kristić
Directora

:: ARTÍCULOS



Fantasmagoría e historia en el teatro de Ricardo Monti y Ricardo Bartís

Phantasmagoria and History in the Theatre of Ricardo Monti and Ricardo Bartís

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento
sferreyra@ungs.edu.ar

Resumen

A partir del concepto benjaminiano de fantasmagoría, el presente trabajo analiza los modos en los que la historia aparece presentada en la dramaturgia de Ricardo Monti y de Ricardo Bartís. Se trata de dos artistas que, teniendo modos de producción muy diferentes, comparten el interés por mostrar la historia como una imagen fantasmagórica que conjuga el pasado y el presente en la escena. El primero recupera particularmente los restos arquetípicos de la mitología latinoamericana; el segundo construye una temporalidad hecha de residuos de la cultura argentina. Cada uno, desde su contexto, se enfrenta a la concepción dominante en el sistema teatral argentino de la historia como progreso.

Palabras clave:

Fantasmagoría – historia – teatro argentino – Ricardo Monti – Ricardo Bartís.

Abstract

Based on the Benjaminian concept of phantasmagoria, this article analyzes how history is presented in Ricardo Monti and Ricardo Bartís's dramaturgy. These two artists, despite having different methods of production, share a similar interest in history as a phantasmagoric image that combines the past and the present on stage. While Monti recovers archetypal remains of Latin American mythology, Bartís builds a temporality made from the residues of Argentine culture. From his own context, each playwright confronts the dominant conception of history understood as progress through the Argentine theatrical system.

Keywords:

Phantasmagoria – History – Argentine Theatre – Ricardo Monti – Ricardo Bartís.

Fantasmagorías escénicas

El término fantasmagoría designa fundamentalmente una técnica asociada al desarrollo de la imagen en el siglo XIX. Esta consistía en la proyección, a partir del uso de un fantoscopio, de un desfile de fantasmas. Su creador fue el belga Étienne-Gaspard Robertson, quien se encargaba de realizar espectáculos que, para fines del siglo XVIII, eran muy populares. Margaret Cohen, enlazando esta técnica con las producciones culturales de fines de siglo XIX, destaca la manera en la que Walter Benjamin –observador agudo de las tecnologías de la imagen– utiliza este término en *El libro de los pasajes* y en los ensayos de 1935 y 1939 que constituyen las dos versiones resumidas de su proyecto inconcluso. Cohen identifica la tendencia benjaminiana que opone el sueño a la fantasmagoría como expresión de los productos de la cultura de la mercancía en el siglo XIX. Asocia esta tendencia a una teoría de la ideología que desplaza la atención de las fantasmagorías mistificadoras a las fantasmagorías críticas (iluminadoras). Las primeras se acercan a lo que el marxismo define como falsa conciencia; las segundas a una actividad crítica que se apropia de los mecanismos ilusionistas de la transposición ideológica “para fines ideológicamente perturbadores” (126), es decir, a una actividad crítica que también es traducible a los términos de una ilusión visual. Así, en el modo en que Benjamin entiende las fantasmagorías está implícito su concepto “ideológicamente perturbador” de la historia que dejará cifrado en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, concepto que Rolf Tiedemann sintetiza en su introducción al *Libro de los pasajes*.

El siglo también trasciende siempre dialécticamente “el antiguo orden social” en las fantasmagorías de su cultura. Como “símbolos del deseo”, los pasajes e interiores, las salas de exposición, los panoramas son “restos de un mundo onírico”; **sueños blochianos hacia adelante como anticipación del futuro**: “Cada época no solo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo”. Buscando así definir como promover este final de la cultura burguesa en decadencia, el pensamiento dialéctico se convirtió para Benjamin en “el órgano del despertar histórico”. (Tiedemann 305)

Esa percepción fantasmagórica de los sueños de una época, esa concepción de la historia como “restos de un mundo soñado”, resulta sumamente productiva para los estudios teatrales en la medida en que permiten conceptualizar como *fantasmagorías* una forma escénica en la que se evidencia la mirada productivo-destructiva sobre la historia que animó el centro de Europa en las primeras décadas del siglo XX.

En el teatro argentino, este modo de abordar la historia aparece en la década del setenta en la dramaturgia de Ricardo Monti. Desde el estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos* [1970] (1971)¹, su primera obra, Monti es caracterizado como un autor atípico, cuya emergencia evidentemente implica desplazamientos estéticos en el teatro argentino moderno. Para fines del presente estudio, importa señalar que en sus textos la temporalidad no responde a una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente; más bien, se

1 Presentamos entre corchetes el año del estreno de la obra y entre paréntesis el año la primera edición impresa. Cuando se trata de dramaturgia, nos parece importante hacer la distinción entre fecha de estreno y fecha de publicación.

despliega una lógica de montaje en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “relámpago luminoso”² que muestra la escena como un campo de tensiones históricas en el que lo actual se encuentra con el pasado. Para comprender esta lógica es necesario detenerse en el modo en que, en las obras, determinados acontecimientos, personajes u objetos son arrancados del continuum de la historia y adquieren un significado, que no poseían originalmente, en un presente dramático que no se muestra como una línea histórica sino como una configuración fantasmagórica.

Para observar esto, tomaremos el caso de *Marathon* [1980] (1981): en una maratón de baile, ubicada en la década de 1930, un grupo de participantes compite por un premio que desconoce pero que anhela profundamente. Las parejas danzan bajo la mirada vigilante de los personajes del Animador y del Guardaespaldas; ganará la que resista hasta el final. En ese clima sofocante, algunos personajes entran y salen de estados de ensoñación que en el texto dramático son llamados *mitos*. Se trata de breves escenas en las que se combinan fundamentalmente fragmentos del discurso de la historia, de la literatura, de la cultura. El pasado americano, nombrado en el texto como *el teatro de los hechos*, se hace visible en esas cinco escenas-mitos, desde el descubrimiento del continente hasta las dictaduras del siglo XX, pasando por el significativo mito revolucionario. En esta obra, la historia de América se desarticula en los mitos americanos del progreso para exhibir su condición fantasmagórica: así, el mito de la conquista, el mito industrializador, el mito fascista, el mito revolucionario se muestran en tanto promesas inalcanzables, premios cuyo verdadero valor se desconoce y que, sin embargo, continúan siendo el motor de la acción. Como muy bien señala el animador al momento de presentar el *Mito I*, nuestros héroes “han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros” (Monti 103). Los cuerpos de los bailarines se disuelven en las fantasmagorías que pesan fuertemente en el imaginario mítico del progreso americano. Los Mitos de *Marathon* son *memoria involuntaria* que exhibe los sucesos históricos como restos mnémicos que la conciencia subjetiva no alcanza a procesar.

Por otro lado, casi veinte años después del estreno de *Marathon*, el actor y director Ricardo Bartís, a la cabeza del *Sportivo teatral*, presenta *Postales argentinas* [1988] (1990), un espectáculo de producción colectiva que tiene al ensayo como eje de proceso creativo³.

El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por

-
- 2 En su estudio sobre Benjamin y el *Proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss explica la particular concepción de la historia que subyace al proyecto benjaminiano, atendiendo especialmente a la recurrencia de la imagen del relámpago como idea de un presente iluminado desde el pasado. Esto implicaba abandonar el principio historiográfico de mostrar las cosas “como realmente fueron” en el camino continuo hacia el progreso, y apuntar, en cambio, a rescatar los objetos históricos de ese continuum para mostrarlos como precursores del presente más allá de lo distantes o extraños que sean. Las exposiciones, la prostituta, el coleccionista, los pasajes parisinos importan en tanto “están dialécticamente ‘construidos’ como ‘objetos históricos’, mónadas políticamente cargadas, ‘arrancadas’ del continuum histórico y ‘actualizadas en el presente’ (242-252).
 - 3 Ricardo Bartís es uno de los directores de teatro argentino más destacado de los últimos veinticinco años. Sus espectáculos constituyen siempre apuestas fuertes, que tienen al cuerpo actoral como eje, al ensayo como espacio creativo y al texto como una suerte de resto que queda de esa experiencia. Ha estrenado *Postales Argentinas* (1998), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), *Muñeca* (1994), *El corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *Donde más duele* (2003): los textos de estos espectáculos se encuentran publicados en el volumen *Cancha con niebla* (2003). Con posterioridad a esta publicación ha estrenado *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008), *El box* (2010), *La máquina idiota* (2013).

el mecanismo de despliegue que el ensayo propone. . . . Lo que se rescata [en la fijación escrita de esa experiencia] es la intensidad de algunos momentos. No se desarrolla la legalidad de las circunstancias ni de lo previo al ensayo, se introduce el momento en su plenitud, en su nivel más alto. En los ensayos de Postales ya quedaba claro que había que atacar la idea de obra, que lo performático, lo volátil, la pura ocasión era un valor por encima de la idea de texto. (Bartís 67)

Bartís recupera en *Postales argentinas* (ya desde el título) la idea de descomponer la historia argentina en imágenes que aprehendan sus objetos más significativos por afuera de la lógica causal que sostiene el relato del progreso. La obra transcurre en 2043, en un Buenos Aires post-apocalíptico, y relata la pasión de Héctor Girardi por la escritura poética. Lo que se muestra en escena es su búsqueda entre los restos de la civilización argentina (diarios, el discurso de la madre, el paisaje devastado) de imágenes que sirvan de inspiración a su poesía para cumplir así el anhelo poético del padre. En efecto, estas imágenes son fantasmagóricas en tanto muestran, en el cuerpo y en el discurso del hijo, los restos de la modernidad soñada por el padre. Si prestamos atención, la actividad poética de Girardi no es otra cosa que la transmutación de las imágenes del deseo del padre (fetiches poéticos), celosamente guardadas en el cuerpo de la madre, en las imágenes decadentes de su propio deseo (ruinas poéticas), que él irá acumulando en el cuerpo de su novia, Pamela Watson.

No solo en la forma particular que adquiere su teatro, sino también en la reflexión que Ricardo Bartís desarrolla en torno a su práctica, está presente la idea de que el resto de realidad que le queda a la escena es el que proviene de acontecimientos fantasmagóricos “rescatados” de continuum histórico.

Siempre he pensado que el teatro, la actuación y la dirección no se eligen, sino más bien se padecen. El teatro es una pasión por la que uno es tomado, uno no lo elige por vocación. Se actúa por obligación, por necesidad. Se impone. Pero la niebla también convoca fantasmas: los propios, los ajenos, los de los actores, los de los actores que uno ha visto, los de las obras de teatro que uno ha visto y que lo han conmovido, las situaciones teatrales que uno ha visto y en las que ha reconocido lo teatral. Y siempre la impresión de que la niebla impide ver para atrás. (9)

En este sentido, Bartís profundiza zonas de transición entre dimensiones de experiencia que escapan a la construcción temporal de la narración escénica tradicional, es decir, aquella que, sostenida en la causalidad histórica, llena de acontecimientos un tiempo homogéneo y vacío. Por eso podemos decir que ofrecer elementos de conexión entre temporalidades extremas es una condición fundamental de su teatro que retoma un aspecto clave del pensamiento de la modernidad: la crítica al mito del progreso.

Con el estreno de *Postales argentinas*, la escena de fines de los ochenta recupera una concepción que se instala con fuerza a partir de la emergencia de la dramaturgia de Ricardo Monti: el teatro no trata solo de develar las injusticias detrás de las convenciones que rigen el comportamiento social de los hombres sino también de formular en la escena las fantasmagorías con las que ese comportamiento se sostiene; tomar las producciones culturales caducas y mostrarlas como lo que son: restos de un mundo soñado. Si Monti logra representar entre los años setenta y ochenta “esa aspiración siempre del ser humano de ir tras un sueño que

puede ser una fantasmagoría⁴; en los noventa Bartís afronta con lucidez la tarea de mostrar en los residuos de un futuro argentino soñado en el pasado, el presente fantasmagórico de la década del noventa.

Ricardo Monti: fantasmagoría y resto

En *Marathon*, el personaje del Animador se presenta como potencia creadora de una escena en la que convergen el pasado histórico y el pasado cultural latinoamericano. Como adelantamos, mediante una operación de rememoración, la obra recupera los mitos de Latinoamérica en su carácter de restos de sueños arquetípicos, y los actualiza para el presente quitándoles su aspiración a la eternidad⁵. La escena montiana vincula imágenes nuevas del deseo de progreso (relatadas por los bailarines) con las imágenes de ese deseo mismo petrificadas en los mitos. Así, la conquista, el modelo agroexportador, la industrialización, el fascismo y la revolución saltan al presente de los bailarines como lo que siempre fueron: ilusorias imágenes oníricas.

Veamos, por ejemplo, como se presenta el Mito I que da inicio a la serie. Tanto por algunos elementos que aparecen en la indicación didascálica como por otros que se evidencian en el parlamento de presentación del Animador, los mitos de la maratón son asimilables a *experiencias fantasmagóricas*.

[La música ha cesado bruscamente. Una pálida luminosidad cubre lentamente el lugar. En la pista, Vespucci, los restantes bailarines y el Guardaespaldas se hallan tendidos en los lugares donde los sorprendió el apagón. Solo el animador permanece erguido frente al micrófono, sonriente y misterioso.]

ANIMADOR. (*susurra íntimo por el micrófono.*) Adelante, señores, pasen al teatro de los hechos. Rodeen con sus cuerpos la dorada pista de nuestro circo universal. No dejen huecos libres. Que un halo de calor animal envuelva a nuestros héroes y disuelva el frío que los ha tumbado. Porque han bailado mucho, hasta quedar en sus huesos, hasta disolver sus cuerpos en la muerte y en la memoria de los otros. Adelante, señores. Agradecidos de estar con nosotros esta noche de agosto de 1535. (Monti 103)

En una “pálida luminosidad”, que se asemeja a una proyección, los personajes históricos evocados por el “Animador/ fantasmagorista”, envueltos en “el calor animal” del público, emergen de

4 Frase con la que Ricardo Monti sintetiza la propuesta de *Marathon*, en entrevista realizada en 2010 por la autora, a propósito del estreno de esta obra con dirección de Villanueva Cosse (en Ferreyra 87-95).

5 *El viejo criado*, de Roberto Cossa, se estrena el mismo año que *Marathon*, Luis Ordaz publica estas dos obras en un mismo volumen al año siguiente. Para el historiador, se trata de ejemplos de una tendencia que utiliza la metáfora como enmascaramiento de las referencias a la realidad inmediata. En la obra de Cossa “confluyen y se intercalan dos mundos igualmente evasivos y falsos. Uno es el compuesto por Carlitos e Ivonne, que llegan enancados en la mitología del tango”, el otro es el mundo “compuesto por Alsina, un *intelectualoide* colmado de citas que, en definitiva no le preocupan” y Balmaceda, “antiguo boxeador que debe haber sido muy mal golpeado y por ello su embotamiento y su infantilidad”. En la obra de Monti, por su parte, “se observan tres planos bien diferenciados en los que se envuelve la acción escénica: 1º) la realidad en un tiempo y en un espacio preciso; 2º) las ensoñaciones humanas de esa realidad y 3º) el Mito, que emerge con su misma simbología” (Ordaz 1-10). El historiador y crítico no analiza el modo en el que esos planos se vinculan en una y otra obra. Si lo hubiera hecho, quizá habría advertido que Cossa en efecto propone un desarrollo metafórico que oculta la denuncia de la realidad inmediata creando un universo paralelo que es su reflejo deformante, pero Monti, en cambio, propone los Mitos como la conjunción del pasado y el presente y no como una mera simbolización.

sus tumbas y de la memoria como restos de un mundo soñado que permanecen en el presente onírico/espectacular de la escena. En este sentido debe entenderse el modo en el que los *Mitos* se incorporan a la maratón: como la representación escénica de contenidos del pasado colectivo que se fusionan con contenidos del pasado individual de los bailarines. En el “sueño” de Vespucci, el albañil tuberculoso que anhela recuperar su casa hipotecada, se proyecta la “presencia sensible” del navegante español sífilítico cuya única conexión con la vida se corresponde con el deseo de aquel: alcanzar tierra, *su casa*. Puede decirse que en el presente de la maratón la historia americana cobra sentido en tanto se entrecruza con la “historia interior” que subyace a las historias de los bailarines; así, en ellos se aglutinan los restos mortuorios de la Latinoamérica soñada por el conquistador, por el terrateniente, por el industrial, por el revolucionario, por el fascista. De esta manera, en los *Mitos*, la historia americana (sin eludir su contacto con la historia mundial) se vuelve significativa para el presente en las estaciones de su decadencia. Como reza el leimotiv del animador: “Si esto no fuera ridículo, sería una tragedia” (93).

Los mitos son también, como señala Jorge Monteleone en su análisis de esta obra, figuras arquetípicas que aparecen en las rasgaduras de lo individual.

En *Marathon* el mismo personaje que baila por su casita encarna la figura del conquistador arquetípico, arrasado por la enfermedad, en busca de su morada, la tierra que habrá de conquistar; el mismo violento y mezquino guardaespaldas es el fascista arquetípico que asegura: “El sufragio universal, más que una ficción es una conspiración contra el orden social”. El espectador de *Marathon* presencia en continuidad un hecho circunstancial y un mito, no porque estén confundidos sino porque el ser del individuo y el ser de la sociedad están enlazados en la obra de Monti. Al respecto, la síntesis lograda en *Marathon* es fruto de una creciente tendencia a lo arquetípico iniciada desde la primera obra. (70)

Sin embargo, Monti propone ir hacia las figuras arquetípicas de la historia americana no para ver su relación causal con el presente, sino para mostrar, como diría Benjamin, su *facies hippocratica*, es decir, “todo lo que esta tiene de atemporal, doloroso y fallido”⁶ (Benjamin, *El origen* 209). En este sentido, la relación que el teatro de Monti establece con el arquetipo no es simbólica sino alegórica. Lo que llega al sueño del inmigrante tuberculoso es el despojo, el casi cadáver de un conquistador español; lo que llega al sueño del revolucionario es “la luz” perdida de las revoluciones de la independencia; lo que llega al sueño del terrateniente es la imagen barrosa y sanguinolenta de un matadero; lo que llega al sueño del industrial es un *music hall* fantasmal; lo que llega al sueño del guardaespaldas es el cementerio. En efecto, las rasgaduras del individuo a las que hace referencia Monteleone no muestran el arquetipo sino su ruina. Ese es el tipo de correspondencias que la escena insinúa, por ejemplo, entre el albañil italiano y el navegante español, pues ambos son los restos de un sueño colectivo cristalizado en la figura arquetípica del conquistador. *Marathon* es un ejemplo de cómo Monti pasa el cepillo a contrapelo de la

6 Retomamos aquí la distinción que Benjamin hace de la alegoría respecto del símbolo en su libro *Origen del Trauerspiel alemán* que, como señala Miguel Vedda, se entiende tomando como punto de partida la categoría de tiempo (36-42). En este punto, el concepto de historia benjaminiano une dos frentes contra los que evidentemente su pensamiento se alza: el culto clasicista de lo bello, que tiene su expresión en el símbolo, y la concepción temporal como causalidad, base de la idea de la historia como progreso.

transmisión histórica de la cultura. Contra el efecto reaccionario de la historia entendida como “el pozo formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la conciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica” (Benjamin, “Tesis” 100-101), Monti recupera imágenes en las que fragmentos históricos y culturales del pasado discontinúan el presente. Esas imágenes hacen que “una determinada época salte del curso homogéneo de la historia, y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida” (190). De algún modo, las escenas-mitos expresan una densidad tempo-espacial que se asemeja bastante a lo que Benjamin llama “tiempo-ahora”, un presente que se entiende a sí mismo como un pasado que retorna (188). Ese retorno, para Monti, solo puede tener una forma fantasmagórica. En este sentido deben ser entendidos “los premios” que los bailarines esperan: en ellos se entretienen la experiencia pasada de los mitos y la experiencia presente de los bailarines: en *la casa* se entretienen el presente de Vespucci y el mito de la conquista; en *la utopía*, el presente de Tom Mix y el mito revolucionario; en *la carne*, el presente del Hombre y el mito agroexportador; en *la máquina*, el presente de NN y el mito industrializador; y, en *el orden*, el presente del Guardaespaldas y el mito fascista. Se trata de fantasmagorías que expresan la verdadera experiencia de América, de la Historia de América con mayúsculas, que para Monti se revela en los momentos de su decadencia. Monti remite a esos elementos del pasado americano porque los considera de especial relevancia política para su propio tiempo –estamos hablando de 1980–. No obstante, lo hace en una forma en la que “no es que el pasado arroje luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación” (Benjamin en Buck-Morss 319).

Fantasmagoría y residuo

Con *Postales argentinas* el Sportivo teatral de Buenos Aires, aprovechando el impulso renovador que el movimiento *under* le da al teatro porteño, se propone desarrollar un lenguaje que tome distancia de los modos de producción que caracterizan la actividad teatral porteña. El propio Bartís sitúa la obra y explica sus condiciones de producción apelando a las particularidades del teatro porteño en las décadas del setenta y el ochenta; particularidades que para él tienen que ver, por un lado, con

la manifestación de un tipo de teatro que aparecía como traducción de un pensamiento “progresista” cuya modalidad didáctica y enunciativa era la del pensamiento de la izquierda tradicional en la Argentina, y además recibía influencias de las tradiciones europeas y americanas (en el caso del teatro independiente y el teatro de arte). Estas supuestas vanguardias o manifestaciones progresistas instalaron, en el plano de la cultura teatral, un costumbrismo rioplatense en el que se traducían, sublimados, algunos de los conflictos que planteaba la realidad desde la mirada de la clase media, en la que había mucha mesa de bar, mucho pensamiento melancólico y siempre una salida esperanzada. (18)

Por otro lado, Bartís reconoce en la década del ochenta un cambio en la forma de posicionarse frente a las tradiciones que se ponen de manifiesto en la experiencia del “teatro off”, categoría

con la que se denomina una teatralidad “más efímera basada en el cuerpo del actor y en la producción de hechos, porque verifica que hay un público que los captura con inmediatez y devuelve una confirmación de interés sobre eso” (18). Esas experiencias desembocan en diversas formas de experimentación, aun en espectáculos más convencionales, preocupadas “por la aparición de lenguajes no convencionales y de formas narrativas diferentes” (18). En ese contexto se destaca *Postales argentinas*, en la medida en que logra transformar el tiempo de la narración tradicional en acontecimiento.

Eso lo produce el mecanismo de la actuación, o mejor, la puesta en escena basada en la actuación. También se cuestiona la relación con la textualidad, no porque se niegue el trabajo sobre un texto, sino porque se verifica la posibilidad de la producción de un texto propio que se transforma en texto dramático y de puesta. (19)

Aun con la centralidad que le otorga a los cuerpos actorales respecto del texto dramático, y a pesar de su actitud despectiva hacia la escritura, Bartís produce una dramaturgia en la que se condensan de manera muy nítida los principios que la rigen en tanto proyecto escritural. Los textos editados son mucho más que el resultado de un trabajo de dirección; tienen un espesor que nos obliga a pensarlos en tanto formas dramáticas que permanecen más allá de la escena y que, de hecho, condicionan la mirada que uno puede tener sobre los espectáculos desde el presente. Que sean textos que señalan en cada uno de los elementos que los componen la ausencia del cuerpo, que carezcan de la actuación que les ha dado origen, que exhiban el quiebre de la palabra y el cuerpo como la imposibilidad de representación, hace todavía más necesario acercarse a ellos para observar lo que los define en tanto dramaturgia, más allá de ser el resultado de un proceso de producción particular.

De todas formas, Bartís se resiste más a ser catalogado como “autor” que a ser catalogado como “escritor”. Rechaza la idea de escribir un texto *a priori* e independiente de la actuación. Por eso, su dramaturgia es una escritura que recoge los segmentos discursivos que surgen de los avatares de los cuerpos; en este sentido, sus textos son construcciones fantasmagóricas en las que se depositan las ruinas abandonadas de la actuación: mantener las iniciales de los nombres de los actores en las didascalias, fijar en los parlamentos de los personajes las elipsis entre los fragmentos de textos literarios, sociales e históricos cuya unidad de sentido está dada por la interacción con el cuerpo del actor.

Si, como afirma Osvaldo Pellettieri, *Postales argentinas* se constituye en modelo del cuestionamiento a la modernidad teatral, en un *teatro de resistencia* a esa modernidad (487), una de los cuestionamientos más evidentes será su desdén por la escritura previa. Del mismo modo, también resulta antimoderno el interés por fijar en la permanencia textual el cuerpo del actor (en las iniciales de los nombres) en tanto materia poética signada por la fugacidad. La dramaturgia Bartisiana evoca la actuación como la *materia* ausente en los textos en oposición a la *idea* entendida como la presencia trascendente en los textos. Por eso, uno de los modos de acercarse al desafío que el proyecto artístico de Bartís trae al sistema teatral argentino es preguntarse qué principios organizan esa escritura de lo materialmente ausente. Porque, en definitiva, lo que enfrenta Bartís desde su resistencia a los textos es *la forma reflexiva* de narrar la experiencia que domina el teatro de texto en Buenos Aires; y en esa resistencia asume lo que considera el gran

problema del arte contemporáneo: “No aceptar el modelo idealista de la belleza y de la obra terminada” (Bartís 223). Al teatro que representa sobre la estructura causal del relato, Bartís opone el acontecimiento que se produce como fundación de un territorio poético, afirmación que remite a Alan Badiou, pero sobre todo a la conexión de mundos, a la zona de cruces que el propio Bartís define, fantasmagóricamente, como una “cancha con niebla” (8).

A lo mejor es un elemento de la condición humana que el teatro formula, porque el teatro intenta por momento producir niveles de energía que permitan conectar mundos que de otra manera nos son ajenos, inconexos. El teatro, sumatoria de escenas que se ignoran, que se hacen señas entre sí, que se desconocen. El intento a través de los procedimientos teatrales de crear una malla, una ligazón que no es el sentido, que no es la narración tradicional, sino la construcción poética que genera una verdad proveedora de formas: el lenguaje. (9)

Por su parte, Óscar Cornago, partiendo de la “teátrica pagana” definida por Lyotard, ve en el teatro de Bartís la construcción de “un acontecimiento físico y real que saca a la luz los funcionamientos representacionales que sostienen los mecanismos de poder” (71). El crítico español descubre en la producción del director argentino un proyecto estético que coincide con el planteamiento no representacional de Lyotard, en tanto convierte “a la actuación en un acontecimiento no reducible a su sentido representacional” (70), es decir, no asimilable a una construcción que responde a unos determinados intereses políticos. Para nosotros, el teatro de Bartís, en tanto acontecimiento, no se enfrenta solo a lo representacional sino también a “lo vivencial”, entendiendo por esto la experiencia conscientemente asimilada y, por lo tanto, opuesta a la genuina experiencia. El punto de partida de este modo de entender estas dos modalidades de la experiencia Walter Benjamin lo encuentra en el diálogo que Marcel Proust entabla con Henri Bergson. Si Bergson restringe la “verdadera experiencia”, aquella que se construye no sobre hechos aislados sino sobre datos acumulados que confluyen en la memoria muchas veces de manera inconsciente, a la esfera del poeta, Proust redoblará la apuesta al diferenciar en su obra más conocida, *En busca del tiempo perdido*, la *memoria involuntaria* de la *memoria voluntaria*, como dos modos distintos de organización de la experiencia. La última se encuentra subordinada a la inteligencia y trae al presente bajo la forma del recuerdo una imagen que no contiene nada de lo trascurrido; la primera, en cambio, funciona automáticamente, trayendo al presente, de manera azarosa, aquello que la inteligencia no pudo asimilar como memoria voluntaria. Para Proust, dice Benjamin, el pasado se encuentra “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir o no lo encontramos nunca” (Baudelaire 189). Benjamin neutraliza el carácter eminentemente privado que Proust le asigna a la “verdadera experiencia”: “Donde reina la experiencia en sentido estricto aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo” (190). Y es aquí donde Bartís escapa a la categorización de posmoderno. En la base de su teatro está la noción de verdadera experiencia, y eso se traduce tanto en lo escénico como en lo textual o, todavía mejor, en la conjunción de ambos.

Los textos que componen la dramaturgia de Bartís están plagados de hiatos que condensan escrituralmente el momento en el que “la actuación se impone como flujo asociativo que multiplica las posibilidades de percepción del que especta. . . ” (Bartís 177) y, por ende, las situaciones que

allí se despliegan resisten la identificación con un concepto. Ese flujo asociativo, que para Bartís está en la base del acontecimiento poético, se activa, como la *memoria involuntaria* de Proust en el acto de probar la magdalena, en el cuerpo de los actores: el texto es uno de los resultados de esa activación en la que "ciertas marcas del actor, que son biográficas, empiezan a impregnar casi materialmente el trabajo" (176). El texto es el residuo lingüístico de esa impregnación de la experiencia genuina de los actores en la situación escénica. Los textos Bartísianos, entonces, no son productos de la conciencia (es decir, de la memoria voluntaria) sino del "flujo de asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino [que] es permiso poético dinámico que se empezará a producir" (179), es decir que son memoria involuntaria. En este sentido, no se trata de textos que confirman niveles de experiencia, sino de textos que registran la experiencia genuina almacenada en los cuerpos. Se entiende que en Bartís, como en Monti, la experiencia no remite a la dominada por el orden racional y que ha sido convertida en una base de datos de "lo vivido"; más bien, su experiencia apunta a la memoria entendida como medio para que el presente se adueñe de aspectos del pasado que no se agotan en el registro consciente: "En el recuerdo voluntario lo recordado se convierte en pasado; en el involuntario en presente" (Weber 494). El carácter que Bartís le otorga a los ensayos se parece bastante al valor cultural que tienen en Benjamin los días festivos, el valor de ser momentos en los que las aspiraciones de una comunidad se incorporan a la experiencia de los sujetos. Bartís descubre que los ensayos van en contra del proceso de alienación en el que "'las aspiraciones interiores del hombre' cobran un 'carácter privado. . . irremediable'" (Weber 499). Descubre que lo que sucede en el ensayo es parecido a lo que ocurre en la vida, cuando se apela a la memoria para organizar la existencia en un "ser" cuando en realidad se trata de un "estar".

Y uno sabe profundamente que eso es falso, que uno no fue nada, que uno tiene [la] sensación poética de haber estado en algunas situaciones, no de haber sido. Y este es un elemento muy fuerte dentro de nuestra estética: la idea de aprender a estar, de entrenarnos en estar, no en ser sino en estar, con gran nivel de conciencia del artificio sin ser coreográficos, sin apelar a la muletilla de la forma. (Bartís 180)

En este sentido hay que comprender el lugar que Bartís le da a los ensayos y al flujo asociativo que en ellos genera la improvisación.

Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena, sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores. (177)

El tiempo y el espacio narrado en el cuerpo de los actores que improvisan son los componentes de una experiencia auténtica que no viene de una idea sino de lo que Bartís llama "flujo asocia-

tivo”, el cual no tiene nada que ver con la conciencia. Los textos que quedan como registro de ese acontecimiento son la expresión escrita de esa dinámica en la que “lo recordado” se hace presente. Por eso, no habrá que buscar en ellos identidad, totalidad o causalidad; puesto que se trata de la materialización de una verdadera experiencia y no de la representación de una vivencia, prima en ellos la negación, la fragmentación y la discontinuidad.

Por lo que venimos diciendo, habrá que prestar atención entonces al modo en que entran a jugar en las categorizaciones del teatro de Bartís, esos fragmentos de un “teatro perdido” que la escritura recupera y hace ingresar, muy a su pesar, en la historia de la dramaturgia argentina. Cuando adquieren el estatuto de escritos, los textos de Bartís entran inmediatamente en relación con la dramaturgia anterior y posterior más allá del singular proceso de composición de sus espectáculos o, mejor, a causa de ese proceso. El propio Bartís señala el problema que trae aparejado leer un texto que surge de ese modo de producción y reflexionar sobre él.

He vuelto a leer *Postales argentinas* después de quince años para, se supone, reflexionar sobre este “texto”.

Apenas comencé, recordé los gestos precisos e intensos de Pompeyo Audivert y María José Gabin, el sonido triste y conmovedor del bandoneón de Carlos Viggiano. Pura actuación, pura intensidad teatral. Fuimos felices haciendo ese espectáculo, pese a que hablábamos de la muerte de la Argentina. Texto y actuación anticipatorios. El habla, los gestos, como un conjunto de pedazos, desechos, basura, residuos de la memoria. Lugares, gestos, frases de una pavorosa ingenuidad. No llegué al final. Me quedaron, sin embargo, las imágenes, Audivert con Gabin en brazos, la despedida, el bandoneón gimiendo, “Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas” . (37)

Partiendo de una posición irónica respecto del lugar del texto en el teatro, Bartís elige señalar la relación de este con la actuación en la forma de una evocación: el habla (el texto) y los gestos (la actuación) hacen de la obra “un conjunto de pedazos, desechos, basura, residuos de la memoria” (37): imágenes que son una condensación de esos fragmentos mortuorios adheridos al cuerpo, a los objetos y a la palabra liberados en la escena. La despedida, el final de *Postales argentinas* que Bartís no llega a leer (porque no necesita leerlo), es la configuración fragmentaria de cuerpo (Audivert con Gabin en brazos), objeto (el bandoneón gimiendo) y palabra (“Buenos Aires la Reina del Plata, adiós cosas muertas”). No hace falta hilar muy fino para encontrar en el relato de Bartís resonancias proustianas: la *memoria involuntaria* rescata en una imagen, la de “la despedida”, los fragmentos, los residuos en los que queda depositada la verdadera experiencia. En el caso de la obra que Bartís está releendo, es la experiencia argentina que solo puede hacerse visible en el presente como *postales* de una lejanía. Eso que Bartís presenta como el “ahora” de lo que “ha sido”, esa manera de buscar la experiencia en los residuos de la memoria es lo que queda fijado en su dramaturgia como fragmentos discursivos de una experiencia y es, también, uno de los aspectos centrales desde los que nos interesa vincular su producción textual con la dramaturgia montiana.

Como Monti, Bartís busca en sus obras la conjunción del pasado y el presente en aquellas imágenes en las que se deposita la memoria involuntaria, es decir, en los residuos de la existencia humana que la conciencia subjetiva arroja a un costado; para decirlo con Benjamin, a los pies del ángel de la historia. Desde lugares diferentes, la escritura en Monti, la actuación en Bartís, buscan

en el teatro lo mismo: la percepción de la vida desde lo fragmentario, lo efímero, lo discontinuo. *Postales argentinas* [1988] (1991, 2003), *Hamlet o la guerra de los teatros* [1991] (2003), *Muñeca* [1994] (2003), *El corte* [1996] (2003), *El pecado que no se puede nombrar* [1998] (2003) son obras hechas de residuos de la producción cultural argentina, y es esa naturaleza residual la que sobresale en la dramaturgia Bartísiana. Los textos de Bartís, como los mitos de *Marathon* o las representaciones de los locos de *Una pasión sudamericana* [1989] (1994), son fantasmagorías que, en este caso, expresan la transfiguración de los deseos pasados en imágenes residuales que todavía operan en el presente. Una mirada superficial alcanza para confirmar que tanto la dramaturgia de Bartís como la de Monti se resisten a entregar “una porción tras otra de la herencia de la humanidad”, a dejar esa herencia “en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual” (Benjamin, “Experiencia y pobreza” 173). Básicamente, se niegan a renunciar a ese deseo no realizado que permanece latente en el mundo de “las cosas muertas”, por lo que ese mundo de una manera u otra aparece recuperado en sus obras.

En este sentido, las obras que Bartís produce a lo largo de los años noventa quebrantan la ausencia de deseo disfrazada de “ir para adelante” que constituye la experiencia neoliberal. Si a mediados de la década se hace evidente para el director la existencia de “un corte que alteró todo para mal”, a partir del cual “el miedo a tomar contacto con lo que somos” (150) es lo que empieza a dar forma al imaginario y al lenguaje argentinos, si es el miedo y no el deseo lo que funciona como motor de la dinámica social, su escena tendrá que hacerse cargo de eso. La acción de *El corte*, entonces, se sitúa en una típica carnicería argentina: allí dos carniceros se disputan la paternidad del niño que tienen a su cargo. Vuelven recurrentemente al recuerdo de un campamento que compartieron en la localidad turística de San Antonio de Areco⁷, pasado en el que ambos creen haber tenido relaciones sexuales con la madre del niño y haberlo gestado. El diálogo de los personajes, en torno a ese “mito del origen”, oscila entre el deseo y el miedo, entre la carne y el corte. Entre esos polos hay pura confusión, pedazos discontinuos de historia, literatura y tradición argentinas (entre ellas la tradición hispanista del lenguaje y de la tauromaquia) desde los que se trata de reconstruir una experiencia. La obra señala el presente como el corte con esa experiencia que se reitera una y otra vez en una escena mítica cada vez más fragmentaria y confusa. Los recuerdos del campamento (San Antonio de Areco, el náutico, la carpa) son pedazos territoriales de una tradición en la que, desde la imagen de la carnicería, resulta imposible identificarse.

Del mismo modo, por si quedara alguna duda de qué se entiende por historia en el teatro Bartísiano, el final de *El pecado que no se puede nombrar*, obra producida a partir de las novelas de Roberto Arlt *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*, deja en claro cuál es la lógica que vincula pasado, presente y futuro.

M. Perder un sueño es como perder una fortuna, que digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo, hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado

7 La localidad de San Antonio de Areco se encuentra situada en la provincia de Buenos Aires, a orillas del río Luján. Además de ser un lugar de esparcimiento de las clases populares, es considerada la cuna de la tradición argentina, pues allí se encuentra la estancia de Ricardo Güiraldes, autor de la novela rural *Don Segundo Sombra*.

decirse: "Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana". Esa es la verdad, mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos. (Bartís 219)

"Cada época sueña la siguiente", dice una de las tantas citas que Benjamin utiliza como epígrafes en "París, capital del siglo XIX" (*El París de Baudelaire* 47). Desde el abandono, M sueña, como Erdosain, el regreso de Elsa. Desde el fracaso, como los personajes de la narrativa de Arlt, el grupo de *El pecado que no se puede nombrar* sueña que *mañana* hará lo que no puede hacer *ahora*. Son los residuos de esa actividad los que le interesan como materia poética y política a Bartís, esas fantasmagorías que hablan de cómo el pasado soñó nuestro presente y de cómo el presente necesita de una catástrofe que haga cuajar en él las posibilidades del pasado ("aunque haya que quemarlos vivos a todos"). En efecto, si para finales de los noventa el Estado argentino es la ruina del proyecto de nación que soñaron nuestros muertos, solo se puede hablar de él *verdaderamente* en tanto fantasmagoría de la modernización argentina.

En *El pecado que no se puede nombrar* Bartís va a buscar desde la actuación, núcleo de su trabajo escénico, una imagen en la que la cercanía del cuerpo de los actores se cruza con la lejanía de las novelas artlianas. Si, como afirman Liza Casullo y Ana Amado, en el teatro de Bartís "el cuerpo del actor va a ser el portante de los nuevos signos que actualicen aquel relato original, lo atraviesen y lo reescriban en el tiempo y el espacio escénico" (172), en M, G, P, entre otros, los sueños de la modernidad que Arlt les asigna al astrólogo, a Erdosain y al resto de sus personajes, se actualizan como el simulacro, como la actuación, del deseo de aquellos. Si en *El corte* el deseo aparecía en estado puro, al punto que en su misma realización se extinguía, en *El pecado que no se puede nombrar* aparece mediado por los personajes de Arlt. Así, por ejemplo, las reflexiones de M sobre las consecuencias de la violencia en los cuerpos, asimilables a la curiosidad de los carniceros de *El corte* respecto de la fragmentación de la carne viva, simulan el deseo autodestructivo de Erdosain sin hacerlo efectivo (Rodríguez 51-53). En este sentido, los personajes de Bartís actúan el deseo de los personajes artlianos en el momento preciso de su extinción: mientras el neoliberalismo decreta su muerte, la escena Bartísiana "se adueña de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (Benjamin, "Tesis" 180).

En el teatro de Ricardo Bartís, dice Horacio González (quizás el crítico más interesado en descifrar su resistencia a lo textual), el texto se torna cuerpo.

El texto es así una articulación de palabras que pierden valor espiritual, psicológico o perceptivo. Ausentes de narración se tornan cuerpos. "En el sueño hay sangre y hay un toro y un torero", dice Mabel en *El corte*. Y uno de los carniceros: "Hay momentos que tengo ganas de meter la mano en la picadora de carne. . . . Sí, para ver como se resquebraja la carne estando uno vivo, porque de nada sirve meter un trozo muerto...". Son expresiones que presentan imágenes muy cercanas a lo que sería el acto de convertirse en "cuerpo" cada línea del texto. (14)

Si cada línea del texto puede convertirse en cuerpo, si ese *imposible* existe como amenaza para el teatro, Bartís la provoca disponiendo el cuerpo de los actores en la posición de puentes tendidos hacia el horizonte del texto. González señala esa particularidad de los textos Bartísianos que hace de los actores, a un tiempo, sus designaciones y sus enemigos: "el sentimiento es que se

produjo una fisura inubicable por la cual nadie se empeña en que textos y situaciones suturen sus respectivos campos semánticos" (14). Esto se traduce en una existencia "fantasmal y funambulesca" tanto para la escritura como para la escena. González desarrolla en sus reflexiones aristas del teatro de Bartís que ayudan a comprender mejor la afirmación de que éste "persigue, por sobre todo, un *teatro de estados*" (14). En este sentido, permite ver algunos aspectos del trabajo de Bartís ocultos detrás de la centralidad de los cuerpos que se enfatiza en la caracterización del "teatro de estados", especialmente, el modo en que esos cuerpos convocan al texto desde ese fenómeno que se denomina "actuación". En el desarrollo de su idea, González se pregunta qué pasa en el teatro de estados, que entiende la actuación como "la movilización de fuerzas inasibles en lo real" (15), a partir de las cuales la representación funda a cada momento su texto, "cuando están presentes ciertos textos ostensiblemente designados como clásicos por convenciones culturales irremovibles" (15). La hipótesis de González es que ese texto "sometido a un trabajo actoral que lo perturba en su esencia textual y no lo convierte necesariamente en otro texto, lo convierte en un mito" (15). Un texto se torna mítico, dice González, cuando se coloca al límite de su disolución y desde allí habla, cuando "sigue diciendo las que en cada caso son sus últimas palabras", puesto que "las versiones no logran diluir así el eco de las obras y cargan con ellas como mitos" (15). Queda claro entonces que desde la perspectiva de este crítico, la relación entre texto y actuación acontece como mito "propiciador de actualidad escénica y actual él mismo" (15), es decir, en la relación entre texto y actuación se actualiza el elemento mítico del texto. La mirada de González sobre el teatro de Bartís profundiza un aspecto que resulta fundamental en relación con lo que venimos planteando: la relación entre actuación y dramaturgia, en una propuesta como la Bartísiana, debe pensarse en función de la apertura de una zona fantasmal que para González es la mitificación del texto en el cuerpo actoral y que para nosotros tiene que ver especialmente con el modo en que pasado y presente se enlazan en el instante de la escena. En las imágenes que componen la escena Bartísiana, esa que es el resultado de los ensayos, lo viejo, lo arcaico, lo residual (y para Bartís no hay nada más viejo, más arcaico y más residual que los textos) se entrelaza con lo nuevo, lo presente, lo actual (y para Bartís no hay nada más actual que el cuerpo) de una manera fantasmagórica; en ella lo viejo se perpetua en lo nuevo como la huella de la verdadera experiencia.

Desde esta perspectiva, podemos decir que *Postales argentinas* se muestra como la descomposición discursiva del mito del progreso argentino, su transformación en fósil de la historia: en la sumatoria de palabras ajenas, en la recuperación de fragmentos de la memoria literaria, de los periódicos, de discursos políticos y filosóficos, la actuación encuentra un discurso que lejos de ceñirse al "progreso", lo descompone en una evocación en la que el pasado y el presente se tocan. ¿Cuáles son los puntos en los que pasado y presente convergen en la obra de Bartís? Los fósiles de la historia y la cultura argentina que el director busca, entregado a la misma tarea que los arqueólogos de *Postales argentinas*, en esos depósitos residuales de *verdadera experiencia* que son los textos, los objetos y sobre todo en los cuerpos de los actores. Lo mismo ocurre con *El corte* y *El pecado que no se puede nombrar*. Son obras construidas a partir del cruce de elementos decadentes de la cultura argentina, por eso, no pueden ser entendidas solo como una transhistorización de figuras culturales que "como si fueran matrices arquetípicas de la cultura nacional, atraviesan los tiempos y son representativas para Bartís de todos los momentos de la historia argentina o por lo menos de los que les interesa conectar" (Dubatti en Bartís 186).

Las figuras que Bartís pone en escena no son los elementos invariables de la cultura sino, por el contrario, aquellos elementos en los que la historia ha dejado registro de su transitoriedad: *la casa, la utopía, la carne, la máquina, el orden*, elementos que organizaban semánticamente los mitos de la *Marathon* de Monti y que aparecen otra vez en el teatro de Bartís como la descomposición de la cultura argentina moderna. Por eso, no podemos decir que en la escena Bartisiana el pasado sea una metáfora del presente, la relación que su teatro propone para las coordenadas temporales no es de sustitución sino de contigüidad. El presente se toca con el pasado en sus ruinas, las ruinas de esos sueños que están todavía adheridos a los cuerpos, a los textos y a los objetos (como están adheridas a la ciudad las estructuras ruinosas del proyecto modernizador, por ejemplo, las terminales ferroviarias) y que la actuación logra liberar. Queda claro que lo que a Bartís le interesa recuperar en los noventa son, entre otras cosas, los residuos de una transmisión cultural decadente.

A. Ahora voy a cortar yo. Ahora yo voy a comprobar que con este oficio que abrazo con tanta pasión me forjaré un porvenir venturoso. Corto carne. Si pudiera poner una bomba y hacer volar todo el barrio en pedazos, en pedazos: cuadril, lomo, nalga, peceto, me sentiría feliz viéndolos volar por el aire mutilados, dando alaridos, despedazos. Quiero adoptar como guía a Oberón, el jinete nocturno que bajo sus negras alas desplegadas hace olvidar tanto la belleza como el horror del pasado. (152)

Este parlamento de *El corte* es claramente el resultado de un montaje. El lugar común del progresismo argentino que hace de la carne uno de los mitos nacionales por excelencia, se combina con una figura mitológica (Oberón), recurrente en la literatura universal, que se caracteriza por traer consigo una cisura temporal. Mientras la carne condensa la persistencia decadente del pasado, la continuidad fecunda de *El Matadero*, Oberón es el corte, es decir, la muerte de esa continuidad: "el jinete nocturno que bajo sus negras alas desplegadas hace olvidar tanto la belleza como el horror del pasado" (152). Se trata de un parlamento en el que los extremos de la permanencia y la transitoriedad de la cultura se entrecruzan. Esto se opone al eterno retorno a los orígenes (ese día en un camping de Areco, a orillas del río, en una carpa) que propone el diálogo de los carniceros. Como señala Bartís, "[El corte] es algo semejante a una corrida de toros, donde tal vez no quede otra posibilidad que la de matar o morir. . . . Hay un pasado idealizado y un corte, y después de ese corte, la carnicería. . ." (150). En este sentido, *El corte* es claramente un intento de poner la mirada en la tensión que se da entre entender el pasado como lo que perdura o entender el pasado como lo que se degrada. Quizá sea esta tensión la que se proyecta en las relaciones que el teatro de Bartís establece entre el cuerpo y la palabra. Si hay algo de lo que este autor desconfía es de la permanencia del sentido en la palabra y, por eso, sus textos atentan contra esa permanencia.

Paradójicamente, la relación de desconfianza que Bartís mantiene con la escritura dramática se traduce en una nueva forma de composición discursiva sostenida fundamentalmente por la cita de textos literarios, dramáticos, políticos, sociales y culturales. Los parlamentos de los personajes Bartisianos son la combinación de citas que, como en Monti, no serán solo fragmentos textuales sino también rasgos de estilo, procedimientos, tópicos, entre otros; es decir, componentes que pueden ser reconocidos como "lo ya dicho".

Conclusión

Como en las memorias proustianas, en las obras de Monti la historia se escribe hacia atrás, no en el movimiento causal del pasado hacia el presente sino en el movimiento dialéctico del presente hacia el pasado. En este sentido, podemos decir que para Monti, como para Benjamin, la verdad contenida en el pasado no es estática, exterior a la historia, sino inmanente, y por eso mediatizada por un presente que cambia continuamente. El dramaturgo se comporta como el historiador que “dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra época “anterior muy determinada ha entrado su propia época” (Benjamin, “Tesis” 191).

En la producción de Bartís los textos ocupan el lugar de “una colección de fragmentos y residuos defectuosos” (Bartís 42) que queda cuando el puro presente de la actuación, su voluntad de existencia se agota. Por eso, tienen el valor de ser anticipaciones momentáneas de una utopía incumplida, sueños de modernidad transfigurados en objetos caducos. El mismo Bartís señala esta particularidad de su teatro: cuando se le pregunta por el sentido de la conferencia que funciona como situación-marco en *Postales Argentinas*, Bartís dice que esta “remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata” en el presente: “Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente” (Bartís 64). También en este otro sentido, los textos de Bartís pueden pensarse como un “teatro perdido”: como un registro fragmentario de “lo-que-no-ha-sido”, de lo que perdió nuestro país en el constante camino hacia el progreso, es decir, lo que se deposita al borde del camino como montañas de residuos.

Tanto en la dramaturgia de Bartís como en la de Monti, el recuerdo permanece como memoria involuntaria hasta que un objeto, una situación u otra persona motivan la aparición de una imagen en la que, en efecto, el pasado se hace presente. En las obras de estos autores esas imágenes citan el pasado en lo que este tiene de actual y de riesgoso en su transitoriedad: ¿Qué es la historia tal y como la piensan estos artistas sino “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”? (Benjamin, “Tesis” 180).

Hablar de *fantasmagorías escénicas* en la escena argentina moderna es encontrar en el fin del mundo y en las postrimerías del siglo XX la mirada productivo-destructiva sobre la historia que animó el pensamiento benjaminiano. De forma escénica evidencian, en el teatro de los noventa, al igual que en el teatro de Ricardo Monti, que la materialidad de la historia no constituye una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente sino una lógica constelar en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “relámpago” que muestra al objeto histórico como un campo de tensiones entre lo previo y lo posterior.

Obras citadas

- Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la Historia”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1998. 175-191. Impreso.
- . “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1998. 164-173. Impreso.
- . *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.

- . *El origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2012. Impreso.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa, 1989. Impreso.
- Casullo, Liza y Amado, Ana. "Entre fábulas y conspiraciones. Texto y traición en Ricardo Bartís". Osvaldo Pellettieri, comp. *Reflexiones sobre el Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2004. 169-176. Impreso.
- Cohen, Margaret. "La fantasmagoría de Walter Benjamin". Comp. Alejandra Uslenghi. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Cornago, Óscar. "Teátrica Pagana: diálogos de Jean-Francois Lyotard con la escena". Comp. Osvaldo Pellettieri. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. 63-74. Impreso.
- Ferreyra, Sandra. "El sueño de los fascistas en América como un cementerio". Entrevista a Ricardo Monti. *Ruleta China*. Ed. Eugenia Guevara. Neuquén: Ediciones con doble Z, 2012. 87-95. Impreso.
- González, Horacio. "Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís". *Teatro XXI* 12 (2001): 13-14. Impreso.
- Monteleone, Jorge. "El teatro de Ricardo Monti". *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 2 (1987): 63-74. Impreso.
- Ordaz, Luis. "Ricardo Monti y el juego de los símbolos". *El teatro argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1981. 7-10. Impreso.
- Monti, Ricardo. "Marathon". *Teatro* 3. Buenos Aires: Corregidor, 2008. 89-161. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. "El teatro de Resistencia. El caso de *Postales argentinas*". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, V. Buenos Aires: Galerna, 2001. 487-498. Impreso.
- Tiedemann, Rolf. "Dialéctica en reposo. Una introducción al *Libro de los pasajes*". Comp. Alejandra Uslenghi. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 283-321. Impreso.
- Weber, Thomas. "Experiencia". Eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 479-525. Impreso.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 15 de marzo de 2015

Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta

Urban Stages: La Organización Negra and its Centripetal Trajectory

Malala González

Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina

malalagonzalez22@gmail.com

Resumen

El artículo aborda la trayectoria centrípeta del colectivo teatral La Organización Negra (1984-1992), la cual se inició en los márgenes del campo teatral y culminó con el ingreso del grupo en una sala teatral del circuito oficial. Durante este lapso nos proponemos indagar los diferentes modos de producción, circulación y consumo que tuvieron sus prácticas, según cada etapa atravesada. Es decir, observar los aspectos procedimentales que –en pos de fortalecer y generar una poética propia– fueron mantenidos (o no), aun cuando los espacios de acción hubieran sido modificados. Con ello buscamos analizar los cruces entre arte, política y ciudad según cada momento. De esta manera, el presente trabajo tendrá por objeto dejar registro de su labor teatral, pero también establecer articulaciones con poéticas contemporáneas.

Palabras clave:

La Organización Negra – trayectoria grupal – estética/poética – espacio público – circuito teatral oficial.

Abstract

In this article, we intend to address some aspects of the centripetal trajectory of the theatre group La Organización Negra (1984-1992), which began in the margins of the theatrical field and culminated with the group's admission into a space belonging to the official theatrical circuit. We intend to investigate the different modes of production, circulation and consumption of their practices. In other words, we observe the procedural aspects that—in pursuit of strengthening and generating their own poetics—were kept (or not) even when the spaces of action have been modified; and we analyze the intersections between art, politics, and the city. Thus, this study aims to record La Organización Negra's theatrical work, but also to establish its connections with contemporary poetics.

Keywords:

La Organización Negra – Theatre Group Trajectories – Aesthetics/Poetics – Public Space – Official Theatrical Circuits.

Introducción

La Organización Negra –en adelante LON– (1984-1992) fue un grupo teatral argentino que se gestó dentro del Conservatorio Nacional de Arte Dramático en diciembre de 1983, apenas recuperada la democracia. Sus performances fueron realizadas a lo largo de ocho años consecutivos. Durante este lapso nos interesa focalizar dos momentos puntuales de su trayectoria: los inicios grupales dentro del espacio público y la llegada a una sala teatral convencional, que terminó en la disgregación grupal. Este recorrido centripeto –definido a partir de un posicionamiento inicial en la periferia y reubicándose, luego, en el centro del campo teatral de Buenos Aires– tuvo variables diferentes, es decir, modos de producción, circulación y consumo de sus obras que fueron siendo modificados según el paso del tiempo. Registrar parte de la praxis teatral realizada por este grupo –antecesor de otras compañías teatrales contemporáneas, tales como De la Guardia o Fuerza Bruta– nos permite plantear algunos cruces entre el arte y la política manifiestos y su oscilación entre la vanguardia y el espectáculo.

Si bien será el registro de un grupo ya disuelto en la actualidad, cabe señalar que su labor de intervención urbana aún permanece en el imaginario artístico local como referente de prácticas teatrales contemporáneas. Será objetivo de las siguientes líneas dar cuenta de ello, aunque sintéticamente, para pensar la ciudad actual y las formas de apropiación o no que tenemos sobre ella.

1. Los inicios grupales entre el Conservatorio Nacional y la calle

1.1. La gestación grupal dentro la institución artística

A mediados de 1983, el panorama socio-político de la Argentina vislumbraba el final inminente de la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976. Comenzó así un proceso de transición de la dictadura institucional de las Fuerzas Armadas a la democracia, que trajo consigo un período de democratización por colapso (Ansaldi 29)¹, en el que hubo “un clima de época marcado por la reconfiguración de identidades. . . [y] una suma de factores de distinta naturaleza. . . produciendo la paradójica situación de una sociedad que elabora su salida de una dictadura. . . a una sociedad globalizada” (Minelli 15). Este desenlace dictatorial fue posible, entre otros aspectos, por el inminente llamado a elecciones presidenciales. A partir del logro de esta instancia democrática de cambio en el régimen político –de gran aceptación por parte de los ciudadanos–, en julio de ese año se llevaron a cabo dichas elecciones y el 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia Raúl Alfonsín.

Esta apertura política trajo consigo un momento de cambios políticos, sociales, culturales y económicos. Se restituyó el aparato estatal constitucional y representante de sus ciudadanos, es decir, apareció otro régimen político de gobierno que instaló un proceso de nuevos modos de sociabilidad, de fortalecimiento de las instituciones públicas, y entre esos hábitos modificados aconteció la posibilidad de manifestarse artísticamente de un modo más espontáneo y menos

1 Ansaldi emplea el término siguiendo a O’Donnell para explicar que la apertura democrática se desencadenó a partir del colapso y descomposición de las Juntas Militares a partir de 1982.

riesgoso que en el período precedente. La euforia, el entusiasmo y la efervescencia por desarrollar nuevas posibilidades de expresión signaron aquella conquista social y política, generando alegría en la ciudadanía y un clima de fiesta que floreció durante los primeros años de la transición. Es decir, después de varios años de represión, autoritarismo, terror y censura –instauradas por el gobierno militar de facto–, los espacios de sociabilidad, la libertad de expresión, el libre tránsito por la calle, las manifestaciones artísticas, la justicia por los Derechos Humanos, entre muchos otros baluartes, comenzaron a recuperarse.

Corrían esos primeros años de transición democrática, cuando en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático hubo un llamado a elecciones para cubrir los cargos del Centro de Estudiantes. A partir de ello, algunos alumnos del primer año de Actuación se reunieron bajo un mismo propósito y conformaron una lista: la lista Negra –posteriormente renombrada La “Organización” Negra–. Ellos plantearon una plataforma alocada, anti-partidaria e irónica. Manuel Hermelo, uno de aquellos estudiantes integrantes del grupo, recuerda que “éramos pocos los que no compartíamos las ideas de los otros. Entonces dijimos, armemos una lista: *La Negra*. . . . Así apareció el nombre. *Se viene La Negra*, y nadie sabía lo que era” (Entrevista a Manuel). Primero fueron unos carteles con el dibujo de un punto negro seguido de aquella leyenda que decía: “Se viene La Negra”, luego otros que tenían el dibujo de un pequeño bote incendiado que decía: “Bote La Negra”. Sin dar a conocer quiénes eran los alumnos integrantes, empezaron a instalarse entre los demás estudiantes como una opción colectiva posible, por fuera de los cánones de las agrupaciones tradicionales². Al respecto, Fernando Dopazo, otro estudiante integrante de LON, recuerda:

El Partido Obrero pensaba por nosotros, Franja Morada pensaba por nosotros, La Federación Comunista pensaba por todos, todos querían pensar por nosotros. En términos de representación, la política quiere pensar por nosotros. Entonces nosotros lo que hicimos fue [armar] un gran programa, y sacamos un montón de votos. ¡Este es el comienzo! (Entrevista)

Sin responder a un partido político preexistente, sino accionando bajo un perfil bastante nihilista y provocador –que escapaba a cierta política o candidatura más convencional y proponiendo hacer pensar al otro descolocándolo de los lugares comunes o acostumbrados–, LON comenzó a hacerse oír por los pasillos de la institución. Marcados por una fuerte impronta de carácter anárquico-punk, estos jóvenes fueron una alternativa posible para aquellos otros estudiantes que no se identificaban con alguno de los partidos políticos conocidos. Así, a partir de esta práctica político-artística se produjo el germen de la agrupación.

Si bien tenían algunos objetivos en común con otras listas candidatas –tales como autonomía y cogobierno del Centro de Estudiantes, ampliación del edificio, incremento presupuestario, formación de un elenco estable, cátedras paralelas–, ellos se diferenciaban de aquellas listas mediante cierto espíritu lúdico, irónico y provocador. Así, LON proponían, entre otras cosas,

. . . enad(es) [Escuelas Nacionales de Arte Dramático] en todas las cabezas de partido del país/ comedor escolar gratis/ asistencia bucodental en el establecimiento/ guardapolvo gris en las

² Vale mencionar que parte de ese anonimato colectivo inicial fue continuado durante toda su trayectoria, porque más allá de algunos programas de mano donde figuraban sus nombres, la denominación grupal era la que los identificaba como tal.

teóricas/ desparasitación de todos los gatos de la enad, sin excepción/ enanos de jardín sobre Aráoz/ agua caliente, jabón y esponjas en los baños/ galpón para utilería/ consola de luces en la Constantin/ colección revista “libre” en biblioteca/ más fotos antiguas más/ ascensor hasta la terraza/ pelopincho en ídem/ más campeonatos de jámbol/etc. (AAVV 6)

Esta instancia de conformación grupal permite observar la primera articulación entre arte y política manifiesta: fueron hijos del ejercicio democrático, gestado en función de profesar el derecho de volver a tener urnas, voz y voto, y de poder elegir a sus representantes. Su libertad y participación en la candidatura fue posible gracias a la recuperación y apropiación de estas acciones de derechos civiles –abolidos durante los siete años de dictadura militar–. Esta transformación del aparato político gubernamental había instalado, como dijimos, cierto clima *epocal* de alegría y esperanza ciudadana; en el que la vida política trascendió y se desplegó por diferentes esferas sociales. En este sentido, las elecciones del centro estudiantil fueron un claro ejemplo de esta posibilidad de acción y participación política dentro de un ámbito artístico.

Mientras todo esto ocurría, vale mencionar que ese mismo año, 1984, se realizó en la capital de una provincia argentina, Córdoba, el Primer Festival Latinoamericano de Teatro³. Ejemplo de la apertura democrática y de querer generar un intercambio propicio con artistas extranjeros, este evento no solo resultó significativo para los integrantes de LON –que viajaron especialmente como espectadores–, sino también para el contexto nacional atravesado a partir del diálogo provocado por la visita de diferentes grupos y compañías teatrales. Según recuerda uno de los ideólogos de dicho festival, Rafael Reyeros, el evento “fue muy importante como opción política y social: Córdoba, a nivel democrático, se adelantó y abrió las puertas a manifestaciones artísticas de Latinoamérica y el mundo. Convocamos a todos, a todo el teatro del país y a toda la gente de acá. Todos teníamos que estar” (en Ospital 54).

Si bien la programación contó con charlas, talleres, actividades y diecisiete puestas en escena⁴, el grupo destacado fue La Fura dels Baus con su espectáculo *Accions*. En efecto, la propuesta del grupo catalán resultó notoriamente diferente en relación con las demás, no solo por la intervención espacial⁵, sino también por el grado de provocación y de violencia instalados a partir de su performance en los espectadores asistentes⁶, entre los que se encontraban los integrantes de LON. Esta experiencia les demostró la posibilidad de pensar en un lenguaje teatral con otros parámetros, es decir, fuertemente vinculados con la transgresión espacial y la fricción con el espectador. La proxemia de los cuerpos entre performers y espectadores a partir de una falta de delimitación entre platea y público fueron aspectos tenidos en cuenta a futuro por LON.

3 Iniciado el 18 de octubre de 1984, dirigido por Carlos Giménez, e ideado en conjunto con Rafael Reyeros, este evento cultural contó con varias sedes para su realización –la ciudad Capital, Río Ceballos, Carlos Paz, Alta Gracia y Río Tercero– logrando convocar una gran cantidad de público y teatristas de todo el país y del exterior.

4 Entre los grupos internacionales estuvieron: Malayerba de Ecuador, el Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), La Fura dels Baus desde Barcelona, Yuyachkani de Perú, Rajatabla de Venezuela y Ellen Stewart del grupo La Mama de Estados Unidos. También participaron dos grupos nacionales con propuestas de teatro callejero: *Boca-River* del Grupo Dorrego y *Juan Moreira* del Teatro de la Libertad. Véase Seoane.

5 Realizada en el patio de una escuela estatal de nivel primario.

6 En *Accions* La Fura dels Baus jugó con la implantación de acciones e imágenes visuales muy intensas. Violencia a partir del tránsito y composición de los cuerpos desnudos de los performers que se paseaban como zombies muy cerca y entre los espectadores. No había platea delimitada, sino música estridente envolvente y un guión de acción que impactó a todos los asistentes del evento.

Así lo recuerda Manuel Hermelo, a declarar que esta influencia les resultó indispensable para pensar la propia trayectoria grupal posterior:

Ellos fueron nuestro primer disparador. Ver a La Fura fue sentir, de golpe, que el cielo de la dramaturgia se te abría y que, por lo tanto, todo podía tener relación con otros intereses genuinos que existían en la época, con otros gustos, con nuevas expresiones. De algún modo, sentíamos que no teníamos una tradición argentina de la que formar parte. Creo que esta situación está atravesada por cierto carácter que tenían los ochenta. (Entrevista)

Al volver de Córdoba, la candidatura de LON logró obtener varios votos el día de la elección. Sin embargo, su desarrollo dentro del Centro estudiantil quedó inconcluso, debido a que al año siguiente sus integrantes decidieron abandonar la formación actoral de dicha casa de estudios para ir en busca de otras expresiones no tan tradicionales. Y sin llegar a concretar aquellas ideas explícitas en su plataforma electoral, dieron paso a un nuevo espacio, el “afuera” urbano, foco convocante de su interés artístico y sobre el cual se propusieron investigar.

Voluntariamente estaban rechazando continuar en una institución de arte. Estaban eligiendo producir teatro a partir de y desde otros parámetros o registros menos formales. Para ello se replantearon otros modos de hacer contraponiéndose a la idea de espacios previamente delimitados –platea y escenario–, tal como habían visto y experimentado durante la realización de *Accions*, en Córdoba. Esto también los llevó a rechazar o desdeñar ciertas modalidades o paradigmas más convencionales de actuación. Es decir, se dieron cuenta que no querían contar una historia empleando un texto dramático previo, y que no querían abordar técnicas stanislavkianas o construir personajes y ensayarlos, sino que se encontraron frente a otra necesidad artística: ir en busca de otro tipo de teatro, de otra forma de teatralidad, más sorpresiva, más inesperada.

Aparece, entonces, un interés por generar y encontrar otros lazos de unión entre el arte y la vida cotidiana, como así también la intención de generar un *shock* en la percepción del espectador –correspondientes con aquellos principios supremos de la intención artística de las vanguardias históricas de principios de siglo–. Y esto se direccionó hacia la intervención de calles de la ciudad. Para ello investigaron los ritmos, formas habituales y cotidianas de algunos espacios públicos y planificaron acciones teatrales a realizar sobre esos espacios. Allí, el objetivo grupal consistió, según varios de sus integrantes entrevistados, en “ganarle a las vidrieras” para lograr cierto despertar en la mirada de los transeúntes distraídos, generando una instancia poético-política diferente del orden cotidiano habitual. Y manteniendo contacto con uno de los profesores que habían tenido en el Conservatorio, como fue Julian Howard, los integrantes de LON comenzaron a trazar un camino propio basado en la exploración de formas escénicas.

De algún modo el carácter democrático del período también se tradujo en esta elección espacial: salieron a la calle para despertarla de ese tiempo precedente en el que se había instalado en las calles el terror y la violencia. Salieron a expresarse teatralmente utilizando las formas propias que les brindaba este nuevo lugar urbano. Allí eligieron actuar sin platea previamente determinada, sin el cobro el de una entrada, sin escenario, sin un sistema de producción teatral capaz de contenerlos. Fueron en busca de otros espectadores, los transeúntes.

1.2. Ahora la calle: bajo un mismo objetivo grupal de “ganarle a las vidrieras”

LON realizó diferentes intervenciones de espacios públicos durante 1985. Luego de abandonar la institución artística, la acción performática se trasladó a dos márgenes respecto del *campo*⁷ teatral de Buenos Aires: el socio-geográfico y el de valoración estética. Las primeras performances urbanas de LON estuvieron cargadas de provocación y *shock* para con aquel transeúnte distraído que –sorpresivamente– las presencié en alguna esquina o vereda de la ciudad durante esos dos años.

Si bien de aquellas acciones poco registro queda, estos primeros pasos marcaron la búsqueda por un lenguaje propio a partir de generar una liminalidad entre ficción-realidad y planteando cruces difusos entre lo cotidiano y lo extracotidiano. Esto tuvo como resultado la experimentación de una forma de politicidad emergente, de hacer política con poco, de hacer arte desde otro lugar, salir a la calle no para protestar, sino para configurar formas poéticas de interpelación ciudadana. La enunciación performática de cuerpos sobre el asfalto –que no emitían palabras– marcaron otras formas de producir y consumir teatro en aquel entonces. Y fue esta periferia elegida por el grupo la que les permitió explorar otras posibilidades artísticas.

Algunas de estas performances realizadas en espacios públicos fueron: *Los congelamientos*, intervención de una esquina durante el tiempo de un semáforo, cuando algunos performers vestidos cotidianamente como los demás transeúntes, cruzaban la calle y –en un momento determinado– se detenían por unos segundos y se quedaban congelados, suspendidos en un tiempo otro, el de la ficción. Sin dar explicación de quiénes eran o porqué lo hacían, segundos después reanudaban su marcha hacia la otra vereda. Otra fue el *Vomitazo*, en el barrio de Retiro, que agregaba a aquel primer momento de detenimiento en el medio de la calle, la realización de un vómito colectivo por parte de todos los performers sobre el asfalto y sobre los parabrisas de los coches que esperaban detenidos el cambio de luz del semáforo en esa esquina elegida. Otra fue *Los fusilamientos*, también en el barrio de Retiro, que consistió en la simulación de un fusilamiento a partir del sonido de un disparo efectuado con pirotecnia. Al cruzar la calle, cuando el sonido ocurría, el grupo de performers abría sus sacos y dejaban ver sus camisas ensangrentadas para caer desplomados sobre el asfalto; sin embargo, luego de unos segundos se incorporaban y reanudaban su marcha hacia la otra vereda. Otra de ellas fue el *Chanchazo* –realizada en dos ocasiones en los barrios de Palermo y de Belgrano–, que recreó y simuló un salvataje y/o asistencia de urgencia médica por dos galerías comerciales, durante el cual varias enfermeras y enfermeros corrían entre la gente cargando y rodeando una camilla, que en vez de un paciente real contaba con un maniquí con cabeza de chancho. La última de estas intervenciones fue *La Procesión o el paseo papal*. Más extensa en tiempo de duración porque ya no se trató de intervenir solo una esquina, sino dos cuadras peatonales. Tuvo ensayos previos para calcular el recorrido/procesión de los performers comprometidos para la ocasión (aproximadamente diez). Esta acción se iniciaba con el depósito de varias bolsas de residuo sobre la peatonal Florida del microcentro porteño, en una “hora pico” minutos antes del cierre bancario. De ellas comenzaban

7 La noción de campo teatral –recurrentemente referida en este trabajo– se desprende del concepto elaborado por Pierre Bourdieu (1967), el cual nos permite estudiar al artista y a su obra dentro de un espacio social complejo y autónomo, es decir, un sistema de relaciones constituido por la articulación e interacción de diferentes agentes (los propios artistas, críticos, editores, premios, instituciones, público, etc.), los cuales accionan sobre la producción, circulación y consumo de obras, determinando su dominación, valoración y legitimación dentro del mismo.

a emerger desgarrando las bolsas, unas criaturas extrañas que abandonaban su posición fetal. Cada performer estaba caracterizado para cumplir un rol puntual dentro del esquema de acción. Había un Papa que iniciaba la marcha bendiciendo a la gente con talco y feligreses que lo seguían en esa especie de procesión urbana. Había mujeres –las lloronas–, tullidos, guardaespaldas que custodiaban al Papa, e incluso, entre estos performers, un asesino que lo acechaba. Todos los performers caminaban en forma de procesión entre los transeúntes de esa zona céntrica al ritmo de *Carmina Burana*, de Karl Orff, que sonaba en un radiograbador que cargaba otro performer haciendo *break dance*. Cuando la procesión llegaba a la intersección con la avenida Córdoba, los esperaba una camioneta para retirarse del lugar. Antes de subir a ella hacían explotar una bomba de panfletos sobre la vereda que enunciaban lo siguiente:

Querido transeúnte: Como una pared descarada, como los instantes que siguen a un terremoto sorpresivo: LA ARGENTINA SE CAE A CACHOS. Por este motivo es nuestro interés hacerte llegar estos consejos culinarios que, tal vez, te ayuden a sobrevivir en esta hecatombe que nos lleva a diosabonde. Quizás hayas notado con frecuencia al untar una tostada con manteca, que esta suele romperse con facilidad. Hay una manera simple y generalmente desconocida que impide tal fractura: pon otra tostada debajo de la tostada que tú untas y verás cómo esta se mantiene intacta, crocante, deliciosa. Estas pequeñas instrucciones para sobrevivientes te las obsequiamos gratuitamente y desinteresadamente para que tu desayuno salga más rico en medio de la hecatombe. A propósito de gustos, querido transeúnte, te podemos decir algo al oído: NO NOS GUSTAS. La negra.

Otro panfleto tenía el diseño con la imagen del Papa, cuya leyenda decía:

Querido transeúnte: PARA QUE EL OCASO DE LA ARGENTINA NO NOS AGARRE DESPREVENIDOS. A que seguro sabes hacer pizza, y puedes prescindir de las pizzerías, recreando en tu propia casa ese manjar italiano. Pero, y la FAINA, sabes como se hace...?, bueno aquí va la receta: FAINA. Ingredientes: 250 g. de harina de garbanzos-1/2 litro de agua- 2 cucharadas de aceite- Sal y pimienta: cantidad necesaria. Preparación: poner a remojar en un tazón enlozado la harina con el agua, sal, pimienta, aceite y dejar así hasta el día siguiente. Transcurrido ese tiempo, se le agrega un poco más de agua, de manera que quede suelta como una crema. En un molde de pizza aceitado colocar la preparación que deberá quedar un centímetro de espesor más o menos, rociar con bastante aceite y cocinar en horno de temperatura regular.

Esta receta te la obsequiamos desinteresada y gratuitamente para que tu pizza salga más rica en medio de la Hecatombe.

A propósito de gustos, querido transeúnte, te podemos decir algo al oído: NO NOS GUSTAS. La Negra.

En efecto, esta primera etapa de intervenciones se concretó bajo un simple objetivo de ganarle a las vidrieras. Para ello llamaron la atención de los transeúntes, generando sorpresa y *shock* dentro de su ámbito cotidiano, es decir, dentro de un espacio no esperable de teatralidad.

En relación con el contexto y campo teatral porteño de aquellos años, los espacios públicos, principalmente aquellos recreativos tales como parques o plazas, fueron también convertidos en

escenario de acción por varios grupos teatrales callejeros⁸. Sin embargo, el modo de proceder de LON fue muy distinto del de aquellos cuyas intervenciones teatrales respondían a un tipo de teatro de calle más tradicional: convocando a la gente, delimitando el espacio de acción, llamando y convocando al público, avisando de la eminente ficción por acontecer⁹. Por el contrario, LON no buscaba generar una empatía en los transeúntes ni una función lúdica ni de entretenimiento. Sus acciones estaban guiadas para suscitarles asombro y sorpresa inesperada, generando discursos provocadores. No contaba con una narrativa aristotélica en sus performances ni buscaba incluir al público formando una ronda o delimitando el espacio escénico de los actores dentro del círculo logrado. LON concretó sus performances a partir de otra condición: tomar a la calle como espacio para modificar y modificarse en relación con sus hábitos y con la mirada acostumbrada a ver la ciudad siempre igual. Allí radicó su acción político-teatral. Si bien diferentes integrantes del grupo coinciden en tener como referente a La Fura dels Baus, algunos de ellos disienten en adjudicarse la influencia de performances de otros grupos tales como el Living Theatre¹⁰.

De todos modos, y más allá de las influencias tenidas en cuenta o no por el grupo, es posible articular el proceder inicial de LON con otros conceptos que articulan el arte y la ciudad. Por ejemplo, podríamos hablar de aquellas primeras performances como obras de “arte contextual” (Pérez Royo 15) donde el espacio elegido (urbano en este caso) se volvió determinante para la realización de la performance, pensada para ser realizada allí y no en otro lugar, y en donde las coordenadas urbanas, sociales y políticas habrían sido alteradas a partir de la irrupción de la instancia ficcional y poética instalada. Asimismo, estas mismas performances urbanas pueden ser leídas bajo la noción de *arte público* (Duque) por haber sido un arte realizado en el espacio público, y por haber pensado en su hacer a la propia ciudad como escenario, ya no como mero elemento espacial o contenedor sino como espacio de acción, de diálogo y de transformación política. El detener cuerpos en el espacio de tránsito, plantear otros ritmos del cotidiano habitual, generar imágenes de violencia sobre el asfalto, provocar a los automovilistas vomitando su parabrisa, proponer un salvataje de urgencia ficticia, son prácticas estético-políticas que permiten ser pensadas en clave de arte de *especificidad espacial* (Blanco *et al*). Específicamente, se trataría de prácticas donde la ciudad como soporte fue tematizada, generando imágenes de conflicto ya no consecuentes con la alegría y fiesta democráticas, sino con el terror instalado en sus calles en el tiempo precedente dictatorial. Este acto de descolocar al transeúnte de su *continuum* habitual, de romper con la mirada acostumbrada y de generar preguntas sobre lo que hacían, fue correlativo con lo realizado dentro del Conservatorio, cuando los demás estudiantes se preguntaban quiénes eran La Negra y cuán alocadas resultaban las ideas que proponían. Es decir, en el espacio público también instalaron la pregunta de “¿quiénes eran?” y “¿por qué y para qué hacían lo que hacían?”, en una correspondencia con sus prácticas iniciales.

8 Entre los que cabe mencionar se encuentran: Teatro de la Libertad, Grupo Dorrego, Los Kelonios, Diablolmundo, entre otros. Todos aquellos organizados en los que se llamó MOTEPO –Movimiento de Teatro Popular–, movimiento que logró tener una fuerte participación durante toda la transición democrática.

9 Para ampliar esta comparación entre el teatro callejero tradicional y la performance urbana como dos modalidades escénicas urbanas véase “Teatro callejero...” de María Laura González. González tomó, entre otros, conceptos elaborados por Cruciani y Falletti, Mas, Carreira y Vargas, Dacal y Álvarez-Ossorio. Véase las obras citadas para detalle.

10 Me refiero a que algunos de sus integrantes reconocen y otros no el haber leído una publicación de VVAA “Teatro 70” donde se enunciaban algunos manifiestos del grupo estadounidense y sus formas de accionar performáticamente sobre el espacio público, interrumpiendo el tiempo de un semáforo.

En esta primera etapa, los modos de producción con los que contaban para intervenir las calles fueron autogestivos. A los vestuarios cotidianos o prestados, le sumaron elementos de pirotecnia, y luego materiales descartables que emplearon para *La Procesión*. La circulación de sus performances estuvo ligada al orden cotidiano de esos espacios urbanos elegidos, sin anticipación o alerta previa de su acontecer teatral. Por lo tanto, el consumo de estas prácticas iniciales estuvo dirigido a los transeúntes desprevenidos que pasaban por casualidad por esa esquina o vereda.

2. Otras intervenciones y performances posteriores en diversos espacios de la ciudad

Luego de su acción en las calles, el grupo continuó interviniendo otros espacios. Enunciaremos muy brevemente en qué consistió el trabajo realizado durante aquellos años para detenernos, luego, en el último momento de su trayectoria grupal.

Entre 1986 y 1987, LON llega a intervenir un espacio semipúblico, la discoteca Cemento, a partir de su espectáculo *UORC- Teatro de operaciones*. Ese espacio periférico al circuito teatral convencional, fue parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático¹¹. Estos espacios –sótanos, locales, bares– resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes¹² que fueron capaces de generar un panorama heterogéneo en la ciudad, compuesto de múltiples *micropoéticas* teatrales (Dubatti). En Cemento, LON logró consagrarse como un grupo vanguardista en relación con las nuevas tendencias teatrales que comenzaban a aparecer y a poblar la cartelera porteña de aquellos años. Aún cuando fueran varios los grupos que transitaban esos mismos espacios periféricos durante las noches porteñas, estos se diferenciaban de LON por emplear otro tipo de técnicas, ligadas al humor, a la improvisación, al clown, a la poesía, mediante otros formatos de *sketch* o *variété*.

Fue la crítica periodística la que le asignó a LON esa reubicación dentro del campo teatral. A partir de su permanencia en cartel y éxito de convocatoria, fueron varios los periodistas que intrigados por lo que ocurría en Cemento semanalmente fueron a vivir la experiencia en primera persona. Desde ese momento, la crítica se percató de la existencia de LON (hasta entonces inadvertida) tratando de analizar y conceptualizar si lo que hacían era teatro o no. Tanto la provocación sobre el espectador, como la no delimitación del espacio escénico y la platea, junto con la falta de palabras que proponían las imágenes corporales construidas, fueron elementos procedimentales resaltados para notar lo novedoso que tenía esta propuesta escénica. Una de aquellas críticas decía:

El espectáculo de *La Organización Negra*, suerte de “tren fantasma para adultos”, incorpora la violencia no solo como contenido, sino como forma que apunta a desacomodar a percepción

¹¹ Nos referimos, entre otros al Parakultural, Centro Cultural Ricardo Rojas, Bar Einstein, Taller y Medio Mundo Variété.

¹² En material teatral, nos referimos al Clú del Claun, Las Bay-biscuit, el Teatro Malo (de Vivi Tellas), Las Gambas al ajillo, Los Melli, Los Macocos, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, La Banda de la Risa, el Teatrito y La Cuadrilla, entre tantos otros surgidos dentro de estos espacios. Y en materia musical, podríamos mencionar a Los redonditos de Ricota, Sumo, Soda Stereo, Los Twist, entre otros.

del espectador. Sin palabras, pero ajustándose a un preciso texto dramático, los actores avanzan sobre el público, amenazándolo, forzando una redistribución de espacios en la que todos resultan comprometidos en lo que sucede. La fábula propone un universo gobernado por una represión robótica, máquinas implacables que torturan a sus antagonistas y engendran nuevos habitantes de ese sistema gobernado por la tecnología. La representación del mundo propuesta por *La Organización Negra* no contempla la piedad y su “teatro de operaciones” recrea la angustia de la vida cotidiana proyectándola en un porvenir de historieta posmoderna. (Castro, en Castro y Warley)

En efecto, en *UORC* los performers no hablaban pero sí tenían un guión de acciones. Corrían entre la gente (parada, sin platea) y luchaban entre sí según los momentos de acción. Recreaban una atmósfera posnuclear en la que la supervivencia de sus cuerpos se enunciaba como la única materialidad escénica necesaria. Eran obreros, zombies, soldados y aliens. Ellos construían imágenes ligadas a una representación de la violencia y al riesgo corporal mediante un collage de secuencias corporales que se volvía capaz de otorgar múltiples sensaciones en el público. Estimular al otro, hacerlo pensar, sacarlo de los lugares comunes fueron características que –trascendiendo la práctica política inicial– se trasladaron a la práctica teatral acuñada puertas adentro de la pista de baile de la discoteca.

Inicialmente, en *UORC* los modos de producción fueron similares a los de la primera etapa, salvo cuando comenzaron a repetir las funciones. Para ello necesitaron que la gran cantidad de materiales descartables –que destruían en escena– fueran repuestos función tras función. En esta etapa aparece la música de Gaby Kerpel como un sistema signifiante fundamental dentro del texto espectacular construido por LON. Allí, el ritmo de los sonidos estridentes marcaba el tempo de las acciones de cada escena recreada.

Respecto de la circulación que tuvo como obra, a partir de recomendación del *boca en boca de los asistentes*, *UORC* comenzó a hacerse conocida dentro del ambiente, incluso a partir de las críticas que fueron apareciendo. Por el tipo de espacio elegido, se podría decir que la convocatoria de público estuvo compartida entre *habitués* teatrales y asiduos de rock, ya que en varias funciones el espectáculo funcionó a modo de “teloneros” o soporte de bandas musicales que tocaban más entrada la noche en dicha discoteca.

Entre 1987 y 1989, LON intervino edificios públicos y hasta el emblemático monumento de la ciudad de Buenos Aires, el Obelisco. Luego de la legitimación otorgada por la crítica local respecto de *UORC*, el grupo fue convocado para participar en dos programaciones institucionales: el Programa Cultural en Universidades (Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires), a fines de 1987; y el Festival Nuevas Tendencias II (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires) durante 1988. En el primero repitieron –para los jóvenes estudiantes de dicha Facultad– la performance *UORC*; y en el segundo realizaron *La Tirolesa*, en el patio de dicho centro cultural. Con ambas invitaciones el grupo estableció un nuevo vínculo político institucional y cobró un caché por acceder a presentarse en ambas programaciones, dependiente, en última instancia, de fondos públicos municipales. De esta manera, los modos de producción fueron modificados respecto de la etapa anterior. Cada una de estas programaciones les permitió contar con diversos medios de difusión (avisos en las carteleras de los periódicos locales, panfletos, volantes y afiches). Así se tendieron nuevas articulaciones entre las prácticas del grupo y lo político, dejando atrás ese rechazo institucional provocado con el abandono del Conservatorio. Por aquellos años, LON

logró un mayor reconocimiento teatral, no solo institucional sino también artístico, dado por varios artistas locales y por la gestación de un público seguidor de sus prácticas.

Algo de lo experimentado a nivel espacio aéreo en *La Tirolesa* fue retomado en diciembre de 1989 cuando obtuvieron la llave del monumento Obelisco, de sesenta metros de altura. En esta ocasión, fue la propia Municipalidad la que se interesó por auspiciar y organizar la intervención urbana, destinada para ser disfrutada en familia en vísperas navideñas. Los periódicos locales se encargaron de hacer notas, entrevistas y menciones que dieron visibilidad a la actividad, desde algunos días antes. A gran altura los cuerpos danzantes y acrobáticos se desplazaban por la ladera del monumento, configurando una postal inédita e inolvidable de la ciudad para los treinta mil espectadores asistentes.

Esta performance paradigmática en la trayectoria grupal fue una conquista del espacio público en su máximo exponente. Haber llegado a la cima más alta de los espacios públicos como un evento programado para toda la familia trajo aparejadas otras formas de consumo del arte, en tanto producto cultural de una sociedad del espectáculo (Debord). En esta ocasión, el grupo se volvió parte de una política cultural pública apoyada y subvencionada no solo por la municipalidad sino también por tres empresas aseguradoras de riesgo de trabajo, consecuencia del riesgo que provocaba accionar en las alturas entre el monumento y una torre de andamio construida en la plaza aledaña. Artísticamente, LON otorgó cierta plasticidad a la rigidez del monumento, transitándolo y trepándolo en sus laderas, mediante arneses que permitieron desafiar la gravedad.

Luego de esta intervención monumental, LON fue convocada a dos festivales internacionales, en Brasil y México, para repetir la experiencia en otras fachadas urbanas. Así, entre 1990 y 1991 realizó dos versiones *for export* de *La Tirolesa/Obelisco*, una en una fachada del Banco de Boston en el D.F. (México) y otra en una antigua estación ferroviaria en la ciudad de San Pablo (Brasil).

3. Última etapa grupal: el ingreso a una sala teatral convencional y su posterior disolución

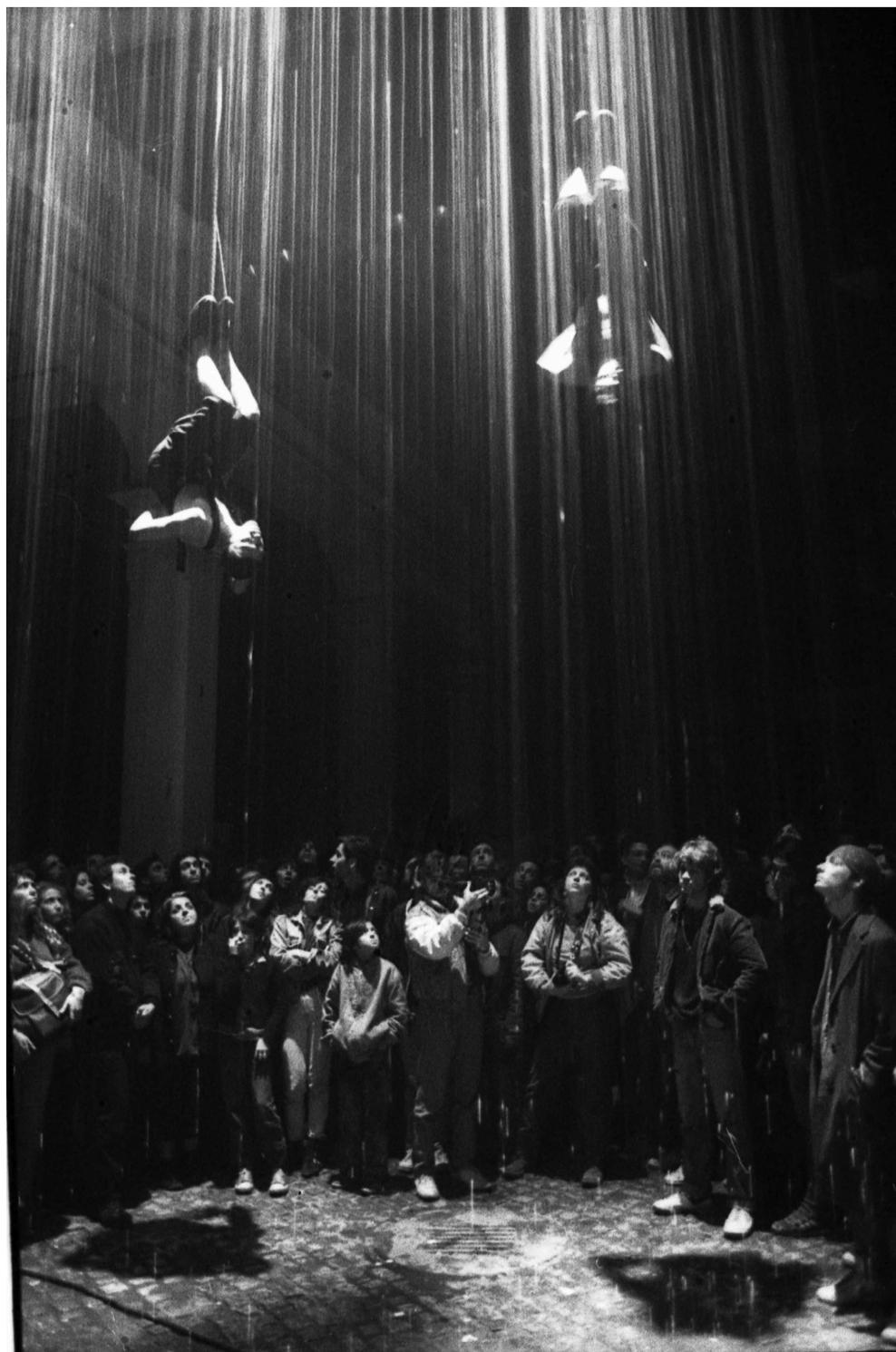
3.1. *Almas examinadas* y la posibilidad de afrontar nuevos desafíos

A la vuelta de sus giras por Latinoamérica, el director de programación del Teatro Municipal General San Martín convocó a LON para realizar un espectáculo en una de sus salas. Allí realizan el díptico de obras *Almas examinadas*, comprendido por *Argumento* y *Almas*.

La primera parte, *Argumento*¹³, estaba ligada a experimentar y tematizar la fragilidad y la abstracción, basada en la exposición de la epidermis de los cuerpos de los performers o “modelos vivos”¹⁴. Había en ella una fuerte alusión a lo rudimentario y lo despojado que se desplegaba escénicamente a partir de dieciocho cuadros conformados por ocho performers desnudos. En estas imágenes, la iluminación –a partir de contrastes y sombras– resultó un factor fundamental para generar el patrón plástico visual de cada cuadro. La acción se iniciaba con el desplazamiento de los performers que solo vestían zapatillas negras, mientras algunas cámaras de video los

13 Estrenada por separado el año anterior, en 1991, bajo el nombre de *Argumentum Ornithologicum*, dentro del marco de La Movida 5 y del Festival Nuevas Tendencias Escénicas organizado por el CELCIT en el Centro Cultural Recoleta (Pacheco 26).

14 Denominación que preferían usar, y sobre la cual venían trabajando desde UORC, incluso explicándola en programas de mano anteriores.



La Tirolesa. La Organización Negra, 1988. Centro Cultural Recoleta. Fotografía: Adrián Rocha Novoa.

buscaban por el espacio para registrarlos en unas pantallas de televisores que completaban la escena. La escasa escenografía se completaba con algunos libros. Desde esa desnudez se componían las imágenes/escenas o, en denominación de Carlos Pacheco, “esquemas corporales” (27), al estar fragmentados por apagones recurrentes.

Estos cuerpos cargados de una gestualidad facial mínima, no diferenciados, no individualizados, se amontonaban, se abrazaban, se superponían, se separaban para crear las imágenes colectivas de una masa humana. Hablaban de la alienación, de la desesperación, de estar juntos o separados al borde del precipicio, de estar en una situación límite entre la vida y la muerte, hasta finalmente llegar a colocarse el ropaje cultural, como aquello que los limitaba y diferenciaba (Mazas 4). Por su parte, Trastoy y Zayas de Lima, explicaban que

Desde el comienzo los objetos se relacionaban dialógicamente con el cuerpo de los actores y los libros que permitían la lectura de un cuento de Borges se incendiaban al final del espectáculo entre las manos de los performers. Los cuerpos se exhibían escultóricamente reunidos, desnudos, patéticamente calzados en zapatillas deportivas, ocultando a veces sus genitales con terribles imágenes de castración. Finalmente los performers se vestían para poder realizar la lectura, marcando un pasaje de lo primitivo y lo elemental hacia lo intelectual y hacia los códigos sociales (¿de la prehistoria a la historia?). (77-78)

Mientras que la segunda parte, *Almas* –inspirada en *Memorias de un neurópata* de Sigmund Freud– planteaba otras líneas de acción: “un sueño con bomberos sueña en escena el sueño de un alma afiebrada sobre una manada” (Programa de *Almas*). Allí LON se aproximó hacia la recreación de un mundo onírico e interior en el hombre, preguntándose si era posible que exista aquel que conoce lo desconocido (Mazas 4). Para ello, mostraban el sueño surrealista de un joven bombero, como “una pesadilla, descrita en un estilo muy naif” (Pacheco 27-28). Este personaje soñaba su propia persecución por parte de unos hombres uniformados que llegaban para someterlo e irrumpir su descanso y alterarlo.

La música –envolvente de sirenas, sonidos de disparos y armas de fuego– y la escenografía –un reloj gigante, una cama que hacía desaparecer personas, carpas en el suelo que se inflaban de repente, un robot parecido a un pequeño faro, velas que se encendían solas, entre otros elementos de utilería– generaron sobre el espacio escénico una atmósfera bastante enrarecida, a medida que el relato avanzaba¹⁵. Según declaraban los propios integrantes de LON, en ese momento necesitaban que nuevas cosas los sedujeran, ya que durante mucho tiempo se habían definido por trabajar en espacios no teatrales. Según se señalaba en el programa de mano, tenían que demostrar que se podían adaptar y hacer teatro sea cual fuere el lugar destinado¹⁶. Así estrenaron el 2 de junio de 1992¹⁷ y prolongaron el espectáculo por dieciocho únicas funciones:

15 El relato escénico también lograba articular reminiscencias estilísticas con imágenes relativas a los mundos creados por Lewis Carroll, Fritz Lang o Salvador Dalí, las cuales resultaron visualmente muy atractivas.

16 Nos preguntamos: ¿a quiénes tenían que demostrarle esa capacidad de adaptación? ¿A los agentes y críticos del campo (Bourdieu) teatral porteño que los había legitimado como nueva tendencia y que consideraban a su hacer como “teatro”, al público que los seguía o al público habitué del teatro municipal?

17 Ficha técnica: *Almas examinadas* (díptico a partir de *Argumento* y *Almas*). Grupo La Organización Negra. Guión y dirección: Manuel Hermelo. Intérpretes: Pichón Baldinu, Alfredo Visciglio, Diqui James, Enrique Calissano, Fabio D’Aquila, Daniel Conde, José Glauco, Domingo López y Gabo Correa (actor invitado). Textos: Dr. Elefant. Escenografía: Martín Etchegoyen

Esta es la primera presentación en un escenario convencional del grupo La Organización Negra, cuya propuesta se caracteriza no solo por su singularidad respecto de cualquiera de las restantes experiencias escénicas que se presentan hoy en Buenos Aires, sino también por su personalísima utilización de un lenguaje poético convalidado tanto por la palabra cuanto por la gestualidad sobre las que se edifican estos espectáculos. (Programa de *Almas*)

Según se pudo relevar en varias críticas del espectáculo, para aquellos espectadores que ya conocían la poética de LON, esta segunda parte les generó una gran decepción, al preguntarse en dónde estaba el espíritu de La Negra en esta nueva versión puertas adentro de un teatro convencional. A partir de esta inquietud, observaremos algunos cambios y continuidades mantenidos en relación con la trayectoria grupal que en este trabajo venimos analizando.

3.2. Cambios y continuidades estéticas afrontados en este espectáculo según la trayectoria anterior

En esta última instancia de producción grupal observamos algunos contrapuntos, continuidades y rupturas respecto de la labor anterior. Nuestra hipótesis de lectura de esta etapa final es que cuando los modos de producción –que incluyeron el acceso del espectáculo a una sala teatral convencional– se modificaron respecto de lo anterior, la estética grupal no pudo continuar siendo la misma o quedar aislada de estas alteraciones. Por lo que, necesariamente, el espectáculo en su conjunto no logró ser correspondido con aquellos objetivos iniciales planteados sobre el espacio urbano, ni con aquellas formas de politicidad expresadas. Es decir, indefectiblemente, los modos y condiciones de producción, circulación y consumo de *Almas examinadas* se mostraron muy diferentes de las propuestas precedentes del grupo.

a) Sobre los cambios afrontados

- Delimitación platea/escenario: en primer lugar, podemos decir que el cambio estético más notorio que el grupo tuvo que afrontar al aceptar ser parte de una programación institucional, fue la utilización de una sala teatral convencional, esto es, la delimitación entre platea y escenario. Este consistía en un anfiteatro semicircular con escenario elevado rodeado por una gradería capaz de albergar a unos quinientos sesenta y seis espectadores¹⁸. Para los propios integrantes del grupo esto significó tener que pensar en una propuesta donde el público estuviera sentado durante toda la función, alejado de aquella proximidad perseguida durante ocho años y distanciado, por consiguiente, del escenario en cuestión. Es decir, ya no estarían corriendo o persiguiendo a los performers, ni mirando la escena arriba de sus cabezas por el espacio aéreo, ni sorprendidos de la acción inesperada durante el breve tiempo de un semáforo. Debían ser motivados a concurrir a dicha sala y tener que pagar una entrada por el espectáculo. En otras palabras, ser parte de un aparato teatral oficial implicó otros modos de producción¹⁹ muy diferentes de lo experimentado previamente.

y La Organización Negra. Diseño de producción: Liliana Ginitman. Asesoramiento sonoro: Willy Campins. Música: Gaby Kerpel. Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires.

¹⁸ Así se estructura la planta escénica de la sala Casacuberta de dicho teatro.

¹⁹ Vale aclarar que además de los sueldos, el grupo tuvo a su disposición todos los servicios/procedimientos propios del teatro

- Utilización de palabra hablada: ahora, en ambas partes, los cuerpos emitían vocablos reconocibles y el sonido ambiental también reproducía frases literarias. Leer un fragmento del cuento de Borges o que los performers se relacionaran entre sí hablando, fue una innovación estética. En este sentido, se produce otro cambio contundente. Lejos quedaba la ausencia de la palabra trabajada en los performers en las etapas anteriores. Asumir la necesidad de contar una idea o una historia implicó apelar a la utilización de un contenido/recurso puesto sobre la escena. Esto se articula también con que en ambas partes hubo un texto origen, el de Borges y el Freud, sobre el cual trabajaron. Evidentemente, esto generó un contrapunto con los motores iniciales de “ganarle a las vidrieras”, donde experimentar y transgredir formas cotidianas había sido clave. Si en ese momento la ciudad era la que les hacía preguntas como texto y como escenario a la vez, en *Almas examinadas* la ciudad ya no intervenía en el discurso de LON ni era su escenario, sino que permanecía alejada, como el simple exterior de la sala teatral donde tenían lugar ambas obras.
- Abordaje de una estructura narrativa con diferenciación de roles: observamos que al emplear una estructura narrativa, en la segunda parte, *Almas*, apareció la diferenciación de un rol singular, el del personaje protagónico/soñador. Esto no se había dado en las intervenciones previas, por lo general era todo el grupo, presentado como tal colectivamente, el que accionaba sin distinción de los roles asumidos –los cuales también eran intercambiables–. Es más, aun cuando hubiese habido algún Papa (como *La procesión*) o algunos roles más diferenciados (como también tuvo *UORC*) ellos no explicitaban quién era el performer a cargo.
- Aproximación a una transposición: no solo el empleo y armado de una estructura narrativa, sino los textos orígenes con los que se vincularon y explicitaron luego como hipotextos de ambas partes también fueron contrapuntos mantenidos respecto de la trayectoria anterior.
- No utilización del espacio aéreo: aquel elemento trabajado en dos de las producciones anteriores no fue tenido en cuenta para esta ocasión. Todas las escenas, de ambas partes, fueron realizadas sobre el escenario de la sala.

b) Sobre las continuidades estéticas mantenidas

- La palabra presente en los programas de mano: si bien dijimos que hubo un cambio en relación con la palabra, este elemento se relaciona, a su vez, con una continuidad mantenida que fueron los programas de mano de LON. A lo largo de toda la trayectoria, principalmente a partir de *UORC*, el grupo ubicó sus palabras en estos materiales escritos que –a manera de carta de presentación– permitían aclarar, expresar sus ideas, a modo de glosario, manifiestos o fixture de su trayectoria. De diferentes tamaños y extensión –algunos habían sido de varias páginas (como el de *UORC*), otro una gigantografía (como el de la *Tirolesa/Obelisco* aludiendo a la escala monumental trabajada)– estos paratextos habían cargado con las palabras que la

escena no presentaba o esclarecía. Aquí, en las dos partes de *Almas examinadas*, la palabra aparecía en ambos soportes: el escénico y el paratextual.

- Nuevos públicos asistentes: resulta interesante observar algunas líneas de recepción que fueron recuperadas en las crónicas de la época, donde el público habitué del teatro Municipal de Buenos Aires –que había mantenido cierta distancia con la trayectoria previa de LON al estar ligados a otro tipo de espacios o ámbitos no convencionales– sí se habría sorprendido por la transgresión de la primera parte. Es decir, con este ingreso en el circuito teatral oficial LON obtuvo un nuevo público que accedió a ver su propuesta. Ciertamente, dicho ingreso hizo que el grupo concretara un mayor reconocimiento dentro del campo teatral de la ciudad y se legitimara con una gira internacional por varios festivales internacionales²⁰. De todos modos, la mayor parte del público asistente habrían sido seguidores de LON que –sorprendidos con la propuesta– fueron autoconvocados para ver de qué se trataba, y que luego no aprobaron la propuesta.
- Focalización en un teatro de imagen: LON continuó realizando con este díptico *Almas examinadas* (*Argumento* y *Almas*) un minucioso sistema lumínico y sonoro capaz de seguir provocando y desconcertando al espectador, ahora más pasivo físicamente por estar sentado en una platea. Provocar desde la emergencia de cierta inquietud respecto de lo que estaba mirando fue un puntapié que quisieron retomar y aprovechar. Principalmente en la primera parte, *Argumento*, se observa que trabajaron la gestualidad corporal y la provocación a partir de la desnudez en las imágenes. Sin embargo, el impacto no fue tan contundente como se esperaba, por lo que dio como resultado algo poco aceptado y bastante criticado por el público en general.
- Composición grupal: si bien el grupo había sufrido cambios internos en su composición de integrantes, para este espectáculo se mantuvo la formación de la *Tirolesa/Obelisco* con el agregado de actores invitados.

En suma, es posible considerar que con *Almas Examinadas* LON afrontó el desafío de crear nuevas formas, las cuales, en gran medida, se mostraron contrarias a la propuesta teatral que cinco años antes los había colocado como vanguardistas de la escena local. Este ingreso en una sala convencional significó, entonces, el final de un ciclo. No apelaron a continuar en una misma línea de experimentación capaz de retomar aquellos elementos escénicos con los que habían generado un reconocimiento y una estética teatral propia de índole provocadora, transgresora, urbana, fuertemente corporal y de impacto visual. Se arriesgaron a generar otra búsqueda: un espectáculo, en términos de representación, de realidad situada arriba de un escenario, alejada a la vida cotidiana y de la calle como escenario, empleando convenciones de recepción más tradicionales. En ese intento, el público no los acompañó porque los que los conocían esperaban otra cosa, la adrenalina y el impacto de sus performances anteriores. Tampoco se contentaron

20 Vale mencionar el de Hamburgo –en agosto de 1992–, Nantes y Sevilla, en octubre de ese mismo año para cerrar junto a La Fura dels Baus en la Expo '92.

con estar sentados en una butaca, porque entendía que algo de lo realizado previamente se había perdido o diluido en este espectáculo.

Esta discusión estética no fue ajena a la conformación grupal, por lo que terminó con su disgregación. Luego fueron otros grupos los que sí retomaron aquellas líneas previamente trabajadas en ambas versiones de *La Tirolesa* como en *UORC*, tales como el andinismo y teatro de acción en alturas, que lograron redefinir y profundizar un nuevo capítulo para esta vertiente teatral de acción e imágenes aérea.

4. Apuntes finales sobre la trayectoria de LON y su derivación grupal en otras poéticas contemporáneas

Por lo hasta aquí expuesto, pudimos observar cómo la historia de La Organización Negra tuvo un movimiento centrípeto: se trasladó desde la periferia del campo teatral porteño –a partir de la intervención de calles, dejando atrás la institución artística–, para avanzar hacia una legitimación y reconocimiento en dicho campo –a partir de los diferentes acercamiento a políticas públicas institucionales– hasta, finalmente, desembocar y reubicarse en la centralidad del campo, generando su ingreso en el circuito teatral oficial.

Luego de establecer un recorrido por sus diferentes trabajos performáticos y al detenernos en su último espectáculo, *Almas examinadas*, observamos cierto intento fallido por adaptarse a otras coordenadas de producción, circulación y consumo de sus obras del circuito oficial. Esto se debió, principalmente, a no haber retomado aquellos elementos escénicos a partir de los cuales habían generado una poética propia. Podemos decir que, con este último paso grupal, LON asistió a otro tipo de mercado teatral local que reunía otras coordenadas de recepción más convencionales, las que no lograron ser superadas o rearticuladas por las características con las que venían trabajando.

De la intervención de espacios públicos periféricos, sorprendiendo a los transeúntes mediante el *shock* desprevenido de sus acciones urbanas iniciales, pasaron a tener espectadores teatrales acostumbrados a asistir a un teatro delimitado entre platea y escenario, y en donde la ciudad –como dijimos– ya no fue un elemento fundamental sobre el cual accionar. A partir de este contrapunto de sus comportamientos y formas estilísticas dado entre estos dos momentos de su trayectoria –inicios y desenlace grupal– nos resuenan los conceptos elaborados por Raymond Williams en torno a las diferentes tensiones y relaciones que involucra una producción o proceso cultural, entre formas y códigos *emergentes*, *dominantes* y *residuales* (122). Vale decir que los inicios de LON fueron claramente *emergentes*, como una nueva forma teatral que comenzaba a aparecer dentro del campo artístico de la ciudad en aquella transición democrática. Luego, con su consolidación y legitimación como grupo dentro de esta escena local, alcanzaron cierta forma o ubicación *dominante* que –gracias a diversos factores, entre ellos la crítica que los avaló y el público que lograron convocar, entre otros aspectos– les facilitó y vehiculizó la convocatoria a las diferentes programaciones institucionales culturales anteriormente mencionadas. Más tarde, pareciera que su producción se volvió de algún modo *residual*, es decir, al no lograr permanecer en ese lugar central y diluyéndose como grupo, su línea estética fue continuada y retomada por el trabajo espacial y aéreo de otros grupos sucesores.

Resulta significativo observar que después de la disolución de LON, algunos de sus integrantes²¹ se reagruparon en otra formación artística y desde allí apelaron a profundizar la exploración del lenguaje teatral aéreo y espacial. Nos referimos a De La Guarda (en adelante DLG) que, desde 1992 logró reformular la propuesta teatral aérea, generando una continuidad estética respecto de los orígenes de LON. DLG alcanzó una legitimación dentro del campo durante toda la década siguiente y se mantuvo como forma dominante en esta especialidad teatral hasta, aproximadamente, el año 2005. Su reconocimiento como exponente de este tipo de teatro fue alcanzado tanto a nivel nacional²² como internacional. De esta manera, DLG logró convertirse en una marca o sello teatral, llevando sus espectáculos a diferentes continentes y cubriendo varios escenarios con elencos simultáneos. Así, no solo retomaron las técnicas aéreas sino que también apostaron nuevamente a la no delimitación entre platea y público, que se volvió un atractivo fundamental para lograr tal éxito mundial. Cabe señalar, sin embargo, que en esta refuncionalización de las técnicas no fueron retomados aquellos conflictos sociales y culturales o la violencia representada de las imágenes de LON, sino que DLG apostó a potenciar otro discurso, dirigido a expandir la capacidad lúdica de sus espectadores participantes (Trastoy y Zayas de Lima 80). Tras la separación de DLG se crearon otras dos formaciones: Fuerza Bruta (en adelante FB) y Ojalá²³. Ambos grupos se mantienen hasta la actualidad y están bajo la dirección de quienes fueron integrantes de LON.

En resumen, y para finalizar este recorrido de trayectoria y trayectorias derivadas, cabe señalar que FB también logró retomar algunos aspectos de las intervenciones urbanas plasmada por LON en sus inicios. Nos referimos a los festejos del Bicentenario Nacional (Buenos Aires, mayo de 2010), donde FB tuvo a su cargo la realización de un mega desfile artístico histórico de dieciocho carrozas alegóricas a la conmemoración de los 200 años de la Revolución de Mayo, que se trasladaron por diferentes calles del microcentro de Buenos Aires. Estas carrozas lograron resemantizar un mismo espacio urbano intervenido por LON veintinueve años antes, al pasar desfilando por los pies del emblemático monumento Obelisco. Dos contextos sociopolíticos distintos, dos maneras de intervenir performáticamente la misma porción de la ciudad.

Aun cuando aquellos inicios de LON hubieran sido consecuentes con ese estallido de participación ciudadana que marcó la transición democrática, y hubieran marcado la conquista del espacio público –aquel monumento en vísperas navideñas–, aun cuando la intervención de FB hubiese sido parte de los festejos oficiales conmemorativos en tiempos de globalización y saturación de publicidad dentro del espacio público, fue la misma ciudad la que albergó estas prácticas. Como escenario de acción, con dos décadas pasadas entre sí, la ciudad habilita reunir a la gente alrededor de una experiencia participativa, artística, ciudadana, política. Porque allí radica su capacidad de resemantizarse en diferentes momentos socio-políticos y de superponer su tiempo cotidiano con los extra-cotidianos planteados por las formas estéticas interventoras. Todo es parte de la conformación y fluctuación misma que permite la ciudad. De algún modo

21 Nos referimos principalmente a Pichón Baldirín y a Diqui James.

22 A nivel nacional, cabe señalar que De La Guarda logró intervenir otro espacio abierto, público, como fue el velódromo de la ciudad e incluso llegó a construir espacios escénicos propicios para desarrollar su estética, como fue la sala Villa-villa del Centro Cultural Recoleta, el mismo edificio público donde años atrás habían realizado *La Tirolesa* (1988).

23 Pichón Baldirín y Diqui James se separan y arman estas dos formaciones, respectivamente.

este recorrido por escenarios urbanos efímeros apuntó a dejar registro de estas prácticas que alguna vez sucedieron en Buenos Aires y que, constituyendo postales inéditas de la ciudad como escenario, se guardan en la memoria de su historia cultural.

Obras Citadas

- AAVV. *Revista/Plataforma política de La Negra*. Buenos Aires: Conservatorio Nacional de Arte Dramático, 1984. Impreso.
- Álvarez- Ossorio, Carlos. "El lugar del teatro". *ADE Teatro* 116 (2007): 59-62. Impreso.
- Ansaldi, Waldo. "Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno postdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay". *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Coord. Alfredo Pucciarelli. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 23-61. Impreso.
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, eds. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. Poulillon, J. et al. México: Siglo XXI, 1967. 135-182. Impreso.
- Carreira, André y Antonio Vargas. "Teatro en la calle como performance invasora". *En torno a la convención y la novedad*. Ed. Óscar Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, 2009. 87-92. Impreso.
- Castro, Alberto y Jorge Warley, "Un teatro de posguerra". *Página 12*, suplemento *Culturas*. 15 Nov. 1987. Impreso
- Cruciani, Fabrizio y Clelia Falletti. *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. México: Gaceta, 1992. Impreso.
- Dacal, Enrique. *Teatro de la libertad: teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2006. Impreso.
- Dubatti, Jorge, coord. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 2008. Impreso.
- Duque, Félix. *Arte público y Espacio político*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Impreso.
- Entrevista a Manuel Hermelo. Realizada por la autora. 10 May. 2008.
- Entrevista a Fernando Dopazo. Realizada por la autora. 9 Oct. 2008.
- González, María Laura. "Teatro callejero y Performance urbana: dos maneras coyunturales de hacer Arte Público en democracia". En *Arte Público y Espacios Políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas. II Seminario Internacional de Arte Público en Latinoamérica*. Belo Horizonte: C/Arte., 2011. 453-462. Impreso.
- . "UORC de La Organización Negra: la enunciación de la experiencia según tres autores". *Telón de fondo* 14 (2011). Recurso electrónico. 20 Mar. 2013.
- . "Relatos artísticos latentes". *Afuera. Estudios de crítica cultural* 9 (2010). Recurso electrónico. 20. Mar. 2013.
- . "Formas de explorar lo cotidiano: astillando la realidad". *Afuera. Estudios de crítica cultural* 3 (2007). Recurso electrónico. 20 Mar. 2013.
- Mas, Pascal. *La calle del teatro. Claves para entender el teatro de calle actual*. Hondarribia: Hiru, 2006. Impreso.

- Mazas, Luis. "La verdad, entre enfoques ingenuos y delirantes". *Clarín*, suplemento *Espectáculos*. 6 Jun. 1992: 4. Impreso.
- Minelli, María Alejandra. *Con el aura del margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba: Alción Editora/ Universidad Nacional de Córdoba, 2006. Impreso.
- Muzi, Carolina. "Hijos del aire". *Clarín*. 5 Ago. 2001. Sec. *Viva*: 28. Impreso.
- Ospital, Laura. "Fue la hostia". *La Central* 10 (2009): 54-57. Recurso electrónico. 2 Mar. 2013.
- Pacheco, Carlos. "Riesgos examinados". *Teatro* (1992): 26-28. Impreso.
- Pérez Royo, Victoria, ed. "Danza en contexto. Una introducción". *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Universidad Salamanca, 2008. 13-65. Impreso.
- Programa. *Almas examinadas*, de La Organización Negra. Teatro General San Martín, Centro de Documentación. Buenos Aires, 1992. Impreso.
- Seoane, Ana. "Festivales teatrales de Argentina". *Territorio teatral* 7 (2011). Web. 21 Dic. 2012.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2015

Teatro del Norte: estabilización de un concepto en la dramaturgia mexicana

Theatre from the North: The Stabilization of a Concept in Mexican Dramaturgy

Anastasia Ayazi

Pontificia Universidad Católica de Chile

aayazi@uc.cl

Resumen

El presente artículo aborda críticamente el concepto de Teatro del Norte (de México). A través de una recopilación de propuestas formuladas por autores y críticos, se revisa la génesis de esta agrupación de dramaturgos fronterizos que, a comienzos de los '90, conforman una unidad de estilos, temáticas e intenciones. Tales escrituras surgen de la necesidad de distanciarse del teatro central de feño y de la inquietud de crear un teatro desde las periferias norteñas que refleje sus problemáticas e identidades. Se examina, entonces, el rol crucial que ha tenido este movimiento auto gestionado para denunciar los problemas de violencia y narcotráfico que aquejan al país. Asimismo, se entrega una propuesta para aunar las distintas posturas y entregar un modelo que permita la identificación de las obras del norte.

Palabras clave:

Teatro mexicano – Teatro del Norte – frontera y violencia – teatro de denuncia mexicano.

Abstract

This article critically analyzes the concept of Theatre from the North (from Mexico). The origin of this group is reviewed based on the writings by several playwrights and critics. These Northern Mexico authors, in terms of styles, subjects and intentions form a unit in the early nineties. Such writing arises from the necessity to distance themselves from Mexico City theatre, and from a concern to create a theatre from the Northern peripheries that reflects their own problems and identities. Thus, this article examines the fundamental role that this independent self-managed movement has played to blow the whistle on the violence and drug trafficking issues that are devastating the country. It also proposes how to unite the different positions and creates a model that identifies theatre from the North.

Keywords:

Mexican Theater – Theatre from the North – Borderland and Violence – Mexican Theater of Denunciation.

Recopilación de reflexiones críticas y teóricas sobre el Teatro del Norte

Definir el Teatro del Norte de México no es una tarea sencilla. Principalmente, porque no existe ningún tipo de manifiesto ni se reconoce a ningún tipo de asociación oficial de dramaturgos y teatristas que los contenga. No se trata de un movimiento organizado y previamente planificado con ciertos objetivos culturales en la mira. Por el contrario, lo que identificamos como Teatro del Norte se establece como movimiento al constatar –en un principio en la academia– la existencia de ciertas características y preocupaciones compartidas en las obras dramáticas de autores del norte de México. Rocío Galicia, en el libro *Dramaturgia en contexto I*, dice al respecto

... lo que se advierte es que en la dramaturgia del norte hay varias cabezas visibles de dramaturgos que durante años han luchado por el teatro de una región. ... El conocimiento del corpus de obras que se han generado en esta porción del territorio nacional, permitieron desarrollar el concepto. Se trata de una abstracción académica que considera el vínculo estrecho entre entorno y escritura teatral. (28)

En esta línea de reflexión, el dramaturgo e investigador Enrique Mijares –a quien se le atribuye el término Teatro del Norte– define a esta agrupación como un “archipiélago de circunstancias que han coincidido en el tiempo y en el espacio extendido de la zona norte. . . ” (en Galicia 252). En este sentido, el Teatro del Norte se constituye como la unión de múltiples voces particulares con estilos, temáticas, preocupaciones, intencionalidades, tiempo y espacio similares, aunque “sin la conciencia de formar necesariamente redes que los aglutinen” (Galicia 30). Es la agrupación de varias islas, varias individualidades que conforman unidad. Mijares agrega que “a partir de las investigaciones, de los estudios, de los análisis que se han hecho del fenómeno, se empieza a cohesionar el trabajo que cada dramaturgo llevaba a cabo de manera personal en su localidad fronteriza de origen o de adopción” (en Galicia 252).

La expresión “teatro” o “dramaturgia del norte”, así como la concepción de este grupo como conjunto y los estudios que suscitan, aparece en los años noventa. Y si bien en un comienzo muchos creadores manifestaban su desacuerdo respecto al término y a la agrupación,

... hoy ya no es posible negar la existencia de un movimiento que cuenta con autores sólidos que poseen obras que tienen características temáticas y estructurales relacionadas entre sí. Estas similitudes son resultado de la atención al entorno y de ninguna manera son una moda o el deseo de adhesión a un movimiento que tiene una fuerza que va en ascenso, como puede deducirse a partir de los espacios ganados tanto en el ámbito editorial como en la escena nacional. (Galicia 33)

Esta dramaturgia surge a partir de la necesidad de crear y producir teatro desde las periferias, oponiéndose al teatro del centro hegemónico, es decir, al que se produce en Ciudad de México. Según Armando Partida, este posicionamiento inicial ha provocado que múltiples voces descontentas o incómodas con este término, como directores y dramaturgos del centro de México, afirmen que este tipo de teatro no existe, ya que “solo hay dos dramaturgias: la buena y la mala” (Partida 14). Sin embargo, los creadores, dramaturgos, directores, actores y teatristas de la franja norte consideran que sí existe, e intentan posicionarse desde su lugar periférico con

sus propias preocupaciones, modos y estructuras, llegando cada día a llenar más espacios en congresos, muestras teatrales, concursos, investigaciones, etc. De este modo, la dramaturgia del norte aparece como un modo de resistir a la marginación que padece el arte cuando es producido en zonas periféricas a los centros de poder del país.

Delimitar lo que se entiende por Teatro del Norte y quiénes serían parte de él tampoco es fácil. Para definir bien qué se entiende por “norte” cuando se habla de la dramaturgia de esa zona, se tomarán los cortes geográficos considerados por Galicia: “se entiende por zona norte el radio comprendido en la porción de tierra que abarca los estados de: Baja California, Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León, Sonora y Tamaulipas, los cuales comparten rasgos culturales” (38). Además, agrega el estado de Durango –como aparece en la cita recién mencionada- y Sinaloa, a pesar de que estos no limitan al norte en la frontera como los otros mencionados. El primero por ser el “centro de operaciones” de Enrique Mijares, uno de los más destacados e importantes pertenecientes al grupo, tanto por su producción dramática, que le ha valido premios internacionales y reconocimiento al movimiento, como por su labor en la investigación, publicación, consolidación y difusión del trabajo de los dramaturgos del norte. Y el segundo por presentar una vasta creación dramática y teatral correspondiente al Teatro del Norte, como la de Óscar Liera, dramaturgo sinaloense que, como se verá más adelante, fue una figura fundamental para la consolidación del movimiento.

Tal circunstancia sirve para ubicar una atmósfera térmica norteña y la relación con la historia o cultura patrimonial regional. Se puede discutir que esta delimitación corresponde a una abstracción geográfica-política que no tiene que ver con el teatro, pero en un nivel más profundo observaremos que los aspectos geográficos e históricos forman parte de algunas líneas temáticas de esta dramaturgia. (39)

Sin embargo, Galicia advierte que “la pertenencia al movimiento tampoco está asegurada por el nacimiento o el ejercicio de los creadores en una zona geográfica” (28).

De este modo, delimitar se torna complicado. Por un lado refiere un lugar geográfico determinado, pero por otro, esto no parece totalmente definitivo a la hora de fijar la pertenencia al Teatro del Norte. El dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, defensor y promotor acérrimo del Teatro del Norte, dice que este tipo de teatro es aquel que “se escribe allá en el borde o el que se evoca acá en el sur” (Rascón Banda, *El teatro de la frontera norte* 16), y distingue a tres grupos de dramaturgos pertenecientes al movimiento: aquellos que viven en el norte y escriben desde allí, “con una temática, personajes, lenguaje y acentos locales” (16); otros que provienen del norte pero que viven y escriben en el Distrito Federal, “a donde trajeron su equipaje de sueños, historias, voces y fantasmas” (16) –el mismo Rascón Banda pertenece a este segundo tipo de dramaturgos-; y por último, aquellos que radican en los estados del norte y escriben desde allí, “pero que viven en torres de marfil, porque su temática, sus personajes, y su lenguaje no tienen nada que ver con su región” (16). De esta manera, la pertenencia al movimiento radicaría en, por un lado, el origen del autor, y por otro, las temáticas y modos correspondientes al norte. Sin embargo, esto no parece aplicar a todas las definiciones de Teatro del Norte, ya que deja afuera las producciones que comparten las características del norte pero que no son de dramaturgos considerados del norte –si es que esto es posible. El dramaturgo Daniel Serrano se plantea estas

interrogantes al reflexionar sobre la última categoría de dramaturgos esbozada por Víctor Hugo Rascón Banda, y se pregunta dónde pertenece un dramaturgo oriundo de –por ejemplo- Sonora, que no está interesado en escribir sobre la región. “Algunos dirán que no es sonorenses porque lo que habla por el artista es su obra” (Daniel Serrano, *La dramaturgia ¿joven... del norte?* 26). Sin embargo, agrega que “serán los temas los que ubiquen al dramaturgo. Finalmente, es muy difícil que alguien se interese en un tema que no atañe a su lugar de origen o su lugar de residencia. Finalmente, qué importa. Finalmente, el buen teatro está allí, sea de donde sea” (26). Es decir, el Teatro del Norte se define por su temática: “es el tema el que define la posición geográfica del dramaturgo” (26).

De esta manera, el asunto del norte sería la condición más importante para pertenecer al movimiento. Pero ¿a qué refieren las ‘temáticas del norte’? Uno de los aspectos más importantes de este teatro es su carácter abiertamente social. Esto se intuía en el sentido de constituir una dramaturgia que en su fundamento busca abrir espacios desde la periferia para hacerse un lugar en el teatro nacional, donde la mayor parte es ocupada por las dramaturgias del centro. Sin embargo, esto no surge de la necesidad de contrariar simplemente para ser rupturista u original. Muy por el contrario, esta iniciativa nace desde la misma necesidad de textos teatrales que se acercaran más a la realidad del norte, muy particular y diferente a la del centro, especialmente en los aspectos culturales, geográficos, sociales, políticos y económicos. “La historia de nuestro teatro la teníamos que hacer nosotros mismos” (Talavera 21). Hasta este entonces, la historia del teatro mexicano estaba escrita desde y para el centro del país. La producción teatral se encerraba en el D.F., de manera que las temáticas e inquietudes tanto sociales como artísticas y estéticas de las periferias se veían soslayadas. “El valor de nuestra dramaturgia tenía que emerger de su autenticidad, de su compromiso con la realidad cercana” (21). En este sentido, Manuel Talavera, dramaturgo chihuahuense, afirma que los dramaturgos del norte “no solo oyeron las voces de su entorno contando viejas historias, sino también la historia viva, la del desarraigado, del subempleado, de campesinos e indígenas, de la contradictoria sociedad urbana” (21).

Antes de profundizar en las temáticas y características específicas de la dramaturgia del norte –dentro de las cuales resaltan el rescate y celebración de la cultura del norte, sus personajes y mitos, y una marcada tendencia a proponerse un rol social activo y de denuncia–, es necesario mencionar las circunstancias que dieron paso a la unión de los dramaturgos norteños tras constatar una estética y propósitos similares, antecedente previo a la conformación de este movimiento artístico e intelectual. De este modo, el principal factor para la producción del norte fue, como ya se mencionó, la necesidad de los jóvenes creadores teatrales del norte de conformar piezas teatrales que respondieran a sus contextos y que además se dirigieran al público del norte. De este modo, los dramaturgos, actores y directores comienzan a formar compañías, colectivos, grupos y talleres teatrales dirigidos a la comunidad en los distintos estados del norte. A partir de estas experiencias, los jóvenes deciden hacer del teatro una profesión, provocando que dramaturgos y directores de esa zona acudieran al centro para recibir educación en un área que no estaba desarrollada en sus lugares de origen (Galicia 42).

Debido a esto último, aparecen distintos dramaturgos que inician el retorno a sus tierras del norte para desarrollar allí lo aprendido en el centro. “[Q]uienes se habían ido, regresan a establecerse en los estados septentrionales, de preferencia en sus lugares de origen, para ejercer su ministerio escénico entre, con y para los suyos” (Mijares 19). Un importante retorno es el

de Óscar Liera, figura considerada como detonante para el desarrollo de la dramaturgia de la zona. Liera impacta e inspira a los creadores del norte, al encarnar la figura del dramaturgo que se educa en el centro pero vuelve a su lugar de origen para escribir sobre los temas y lugares de su propia comunidad¹.

Liera fue efectivamente uno de los primeros creadores en abordar en sus obras asuntos locales, su sensibilidad aunada al conocimiento que tenía de su público, así como su contundencia en el manejo de los recursos escénicos, dieron como resultado un fuerte impacto en el teatro nacional, pues mereció el reconocimiento de la crítica y generó interés en otros creadores por explorar su propio contexto. (Galicia 43)

Liera es considerado el primer dramaturgo del norte en plantear esta disyuntiva, convirtiéndose en un ejemplo para los demás dramaturgos que lo siguieron². Esto pone en boga la reconsideración de la cultura patrimonial como centro de la dramaturgia del norte. “La autoconciencia de la cultura patrimonial regional propició sobremanera el desenvolvimiento de la escritura dramática, así como lo ha permitido su difusión” (Partida 14).

A este desarrollo simultáneo –aunque no consciente– en las creaciones dramáticas en distintas regiones del norte, con temáticas enfocadas en la cultura patrimonial y de carácter social, se le suman diversos eventos que hicieron dialogar a estos dramaturgos, exponiendo, promoviendo y difundiendo sus trabajos para lograr finalmente conformar un movimiento unificado. En el norte comienzan a realizarse reuniones, muestras, convenciones, entre otros eventos, demostrando que parte de la misma iniciativa de separarse del teatro del centro era también prescindir de su aprobación para validarse a sí mismo. El primero fue la Muestra de Teatro Regional del Noroeste de 1984 en Culiacán, Sinaloa, “cuyos postulados suscitaron el compromiso de brindar una teatralidad reconocible, ligada a los públicos locales, al hablar de su realidad, preocupaciones, aspiraciones, regocijos y sufrimientos” (Partida 14). A esto se suma la publicación que hace Enrique Mijares de tres obras de teatro (*Desventurados*, *Talón del Diablo* y *Las perlas de la virgen*) de Jesús González Dávila, figura formadora de varios de los más consagrados dramaturgos del norte en sus talleres de dramaturgia. Esta publicación, más otras posteriores, resultan “de gran importancia en la consolidación de cualquier movimiento dramático” (Galicia 45). A estas publicaciones se suman las realizadas por Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo, en forma de antologías de Teatro del Norte, textos que incluían obras de Hernán Galindo, Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Manuel Talavera y Medardo Treviño, todos ellos figuras representativas del movimiento y su estética. Además, se expande esta área de estudio

-
- 1 El dramaturgo de Tamaulipas Medardo Treviño dice sobre Óscar Liera en la entrevista realizada por Rocío Galicia en *Dramaturgia en contexto I* –fragmento citado también por Galicia en la introducción de este libro–: “Yo admiro mucho el trabajo de Óscar Liera, porque supo regresar a su tierra, trabajar por ella, hacer todo un esfuerzo con su grupo. No es aferrarse al terreno por ser aferrados, sino porque hay muchas cosas que contar y muchas cosas que decir” (399).
 - 2 Según algunos teóricos y dramaturgos, la obra *Los Desarraigados* de Humberto Robles, datada en los años cincuenta, “es el primer intento de reflexión sobre dos comunidades” (Rascón Banda 16). Sin embargo, hay quienes no comparten esta opinión, afirmando que si bien toca temáticas del norte, no correspondería a Teatro del Norte. “A la luz de nuestros tiempos, *Los desarraigados* resulta un texto costumbrista que corresponde al teatro de esos años, cuyo mérito sin embargo es plantear la situación de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos. Puede aceptarse como la primera aproximación al tema, pero desde mi perspectiva no constituye el inicio del movimiento dramático del norte” (Galicia 31).

y se llevan a cabo coloquios que incluyen las producciones realizadas al otro lado de la frontera, reafirmando el pensamiento de que la cultura de la zona norte se define desde su posición cercana a la frontera y, por lo mismo, se diferencia absolutamente del Distrito Federal. Así, en 1997, se celebran los coloquios binacionales *Frontera Norte/South Border*, los que constituyen un gesto poderoso de independencia académica respecto al centro. Por último, otro punto importante para el reconocimiento de este teatro fueron los premios Tirso de Molina, entregados primero a Hugo Salcedo por *El viaje de los cantores*, y luego a Enrique Mijares por *Enfermos de esperanza*. Estos premios potenciaron la mirada que la academia ya venía expresando sobre el movimiento. Al mismo tiempo, aumentaron el renombre y la autoridad de este grupo como una corriente consolidada en México, así como también extendieron su presencia más allá de los márgenes del país.

Sin embargo, lo más importante para la consolidación del movimiento es la creación dramática que sigue hasta hoy agregando títulos. La realización de congresos, estudios y diversos actos de difusión –publicaciones, muestras– quedan en segundo plano cuando se considera que el sustento mayor que el Teatro del Norte tiene para definirse a sí mismo como un conglomerado es la cantidad y calidad de las obras literarias, con su estética y estructuras particulares de las creaciones de la zona³.

Considero que lo fundamental fue y sigue siendo el trabajo y las propuestas escénicas que cada dramaturgo ha llevado a cabo en su región, lo cual ha determinado la génesis del movimiento, pues sin su práctica teatral, sin los pasos que se han dado para la formación de agrupaciones y sin un público, el surgimiento de la dramaturgia norteña sería impensable. (Galicia 47)

Dado que la principal motivación de los dramaturgos de la zona era crear un teatro que les fuera familiar y actual según sus propios temas y preocupaciones, tanto a ellos como a los realizadores y al público, es importante considerar que el Teatro del Norte se sustenta en las obras dramáticas que nacieron frente a la falta absoluta de piezas teatrales que los representarían. Los dramaturgos de la zona se presentan como laboriosos y diligentes artesanos que, urdiendo personajes, dialectos, paisajes, temáticas y estéticas locales, han construido la base y el desarrollo del Teatro del Norte. “Ante el desierto editorial, los autores empezaron a escribir sobre lo que conocían, lo que les era cercano; ahí está el corazón de esta dramaturgia. Esta condición trajo consigo el acercamiento del público, lo cual ha retroalimentado al teatro regional” (48).

Para desglosar las temáticas tratadas por el Teatro del Norte, es necesario comprender a cabalidad el rol social que estas dramaturgias se plantean desde sus cimientos. Rascón Banda dice al respecto: “El teatro de la frontera llena el vacío que dejan nuestras leyes y nuestros

3 Respecto a las estéticas de este tipo de teatro, Armando Partida afirma que “Si bien es cierto que en una primera instancia esto no trajo consigo una forma de escribir distinta a la de la capital del país, sí puede hablarse de temas del todo específicos a la representación de conductas y hábitos particulares, de formas de ser específicos, de formas del habla, de formas de ser, de problemas ontológicos, únicamente presentes en la realidad local. . . . Sin embargo, muy pronto, casi de inmediato, esta escritura mostró su independencia formal” (14). Un ejemplo de esto es la “estética del desierto” de Ángel Norzagaray, que se define por la aceptación de la geografía del entorno y su influencia tanto en los personajes como en los actores y puestas en escena. Es una “estética de la economía” que busca cuidar de la energía e hidratación corporal debido a la conciencia de los “golpes de calor” del desierto mexicano que afecta al cuerpo del personaje y del actor. “El trabajo consiste en cómo lograr contar una historia con este tipo de movimiento. . . . Todo tiene que estar centrado en pocos elementos y en el ahorro, el ahorro de energía básicamente para no morirte” (Norzagaray 30).

gobernantes y está hoy más vivo y vigoroso que antes, creando puentes y abriendo caminos de comprensión a través del desierto” (12). La tarea que el Teatro del Norte se propone es un compromiso con sus habitantes, con sus espectadores. Es un teatro que busca la denuncia y la redención de un espacio fronterizo caracterizado como una especie de “tierra de nadie”, donde la vulnerabilidad de sus pobladores se encuentra en constante amenaza. “Esta tierra de paso, este mundo flotante ha inventado sus propias reglas de convivencia, más allá de leyes, más allá de políticas de estado” (16). De esta manera, el arte se presenta como emblema de resistencia y el lenguaje teatral se convierte en una herramienta elemental para poder lograrlo: “El teatro, la más completa de las artes, única por su inmediatez y su efecto perturbador y por su eficacia de comunicación directa, ha sido el arte que como un espejo de la realidad convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto. La frontera es conflicto y acción” (16).

Por lo tanto, las temáticas (re)presentadas en las dramaturgias del norte nunca se alejan (demasiado) del espacio fronterizo ni de los conflictos allí ocurridos. De manera directa o tangencial, los temas tratados en el Teatro del Norte son denuncias y exigencias frente a los problemas acontecidos en el espacio fronterizo, tales como las migraciones, el narcotráfico, los asesinatos impunes, los abusos y la pobreza. Asimismo, se representa también la idiosincrasia del norte, es decir, sus dialectos, su historia, sus figuras míticas y cultura. Rocío Galicia agrupa lo que se acaba de mencionar en tres líneas temáticas: la frontera, la denuncia de lo que acontece en el entorno y la cultura patrimonial regional. Esta división sirve como referente para intentar describir las distintas temáticas, con el único fin de esclarecer las obras del Teatro del Norte y no para determinar de manera definitiva o taxativa, ya que dichas líneas temáticas se encuentran relacionadas entre sí y es imposible separarlas del todo o no encontrarlas simultáneamente en las obras.

La temática de la frontera resulta un tanto complicada cuando se consideran las múltiples discusiones, lecturas e interpretaciones que ha tenido el “fenómeno fronterizo” en diversas áreas y disciplinas⁴. Sin embargo, para lograr una caracterización enfocada específicamente en el Teatro del Norte, es necesario dejar de lado tales discusiones y dirigir la atención a las mismas definiciones y consideraciones que los dramaturgos tienen de ella, aun cuando ellos mismos puedan referir a la histórica y difícil tarea de definir la frontera. Al respecto, la dramaturga Elba Cortez afirma: “Sí, vivimos en el norte y además escribimos teatro; la frontera resulta un material del que no podemos sustraernos; nos salta en la cara; baila seductoramente ante nuestros ojos desnudando sus encantos; nos hechiza con sus historias mientras espera un descuido para clavar sus afilados dientes” (24). En este sentido, la temática directa relacionada con la frontera

4 En México, a finales de los años setenta, comienza a surgir la temática de la frontera como materia de análisis en distintas disciplinas. Surge así el concepto de cultura transfronteriza, “argumentando que, en el norte de México y el sur de Estados Unidos, existía una cultura homogénea que compartía historia, lenguaje, hábitos, alimentos, vestimenta, etc.” (Conde 167), llegando así a la citada definición hecha por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* de Tijuana como “laboratorio de la posmodernidad” al referir a aquella, junto con Nueva York, como ciudades cosmopolitas, híbridas y multiculturales. Sin embargo, a medida que avanzan los estudios sobre el tema, surge una contracorriente que se opone a la percepción de la frontera como una zona “trans”, ya que, en palabras de Heriberto Yépez, uno de los críticos culturales mexicano más conocido por sus investigaciones sobre el tema y representante de esta segunda corriente de pensamiento, “El fronterizo —especialmente del lado mexicano— comenzó a ser definido y autodefinirse como híbrido, queriéndose aludir con esto a su ambivalencia o cruce de código a otro, en una bipolaridad ya de por sí sospechosa, reductiva, cuyo propósito ideológico subrepticio podría no ser más que consolidar la existencia de la dualidad incuestionable de lo mexicano/norteamericano, diluyendo la multiplicidad que cada una de esas identidades, finalmente, abstrae” (11).

es la de la migración. “Día a día vemos que traspasar esa frontera se corona para muchos con la muerte, que, cruzando ese umbral, nuestro color de piel sí importa, que el ser mexicano se vuelve sinónimo de servidumbre, de persona de segunda mano” (24).

En el Teatro del Norte, las obras sobre migración ocupan una extensa porción de la totalidad de las creaciones. Esto se explica por las circunstancias mismas de migración que vive la frontera a diario. Sería imposible para un teatro que se centra en la denuncia, pasar por alto un fenómeno tan importante para la zona, especialmente “con toda la carga de violencia, criminalidad y corrupción que a diario enfrentan quienes en la zona de tránsito padecen los estragos y las desilusiones del cada vez más inasible sueño americano y la imprescindible pesadilla de pasar al ‘otro lado’ que lo acompaña” (Mijares 19). De esta manera, las obras que tratan la migración intentan reflejar a los migrantes indocumentados –no solo mexicanos, sino de todo Latinoamérica– en su empeño por cruzar una frontera cada vez más fortificada y militarizada, con tal de mejorar sus estilos de vida y, como menciona Mijares, conseguir el “sueño americano”. Esto es fundamental, menos por los intentos –en las obras generalmente acompañados de fracaso– de cruzar la frontera que por la realidad que representa la zona fronteriza, un lugar que se convierte en aposento de los miles de migrantes de todo el continente que llegan para probar suerte. Esto, sin lugar a dudas, determina la idiosincrasia de la zona norte. Así, el tema de la frontera se caracteriza por mostrar la cruel cara de la migración ilegal:

Así es la extensa geografía de la frontera norte, donde los forasteros que llegan ya no llegan para establecerse como los que fundaron pueblos y ciudades, no es fiebre de oro ni fiebre de algodón lo que los llama, sino un sueño. Mexicanos, salvadoreños, guatemaltecos, nicaragüenses... De nuestra frontera el mundo conoce un rostro doloroso: ilegales asesinados por rancheros texanos, indocumentados muertos por insolación en el desierto de Arizona, mojados que se ahogaron en el río Bravo. . . (Talavera 21)

En este sentido, los textos sobre frontera tocan diversos temas que tienen como detonante este lugar fronterizo y los sucesos que solo ahí podrían ocurrir. “Los dramaturgos que abordan la frontera en sus textos nos sitúan ante diversos temas que implican conceptos asociados con la maquila, identidad, indocumentados, enfrentamiento cultural, antros, contraste económico, migración, contrabando, narcotráfico, prostitución” (Galicia 53). Con esta temática en mente, se ha considerado como las obras más importantes *El viaje de los cantores* y *Sinfonía en una botella* de Hugo Salcedo, *Hotel Frontera* de Sandra Mendoza, *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray, *La ruta de las abejas* y *El cazador de gringos* de Daniel Serrano, *Border santo* y *Expreso Norte* de Virginia Hernández, y *Sepultados* de Medardo Treviño⁵.

La temática de denuncia sobre lo que acontece en el entorno responde a la necesidad explícita de tocar temas cotidianos y cumplir un rol social con la comunidad, considerando con especial atención que lo denominado como “acontecer en el entorno” fronterizo tiene un carácter sobre todo abrumador. Como dice Armando Partida, estos son “tópicos que conforman una vida cotidiana propia tan distinta culturalmente a la de las demás regiones del país” (14).

5 Selección de Rocío Galicia en *Dramaturgia en contexto I* (50).

En este sentido, las obras de esta línea temática tratan sobre “casos de injusticia, corrupción, atropellos, disputas, devastación del medio ambiente, homicidios, etcétera” (Galicia 54). Sin embargo, resaltan las obras que tratan el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, las que suman alrededor de quince, siendo las más importantes *Lomas de Poleo* de Edeberto Pilo Galindo, *Estrellas enterradas* de Antonio Zúñiga, *Mujeres de polvo* de Humberto Robles y *Hotel Juárez* de Víctor Hugo Rascón Banda⁶.

Finalmente, sobre la línea temática de cultura patrimonial regional, sobresalen piezas teatrales que rescatan la historia de la región, así como a sus personajes míticos, leyendas, creencias e historias. Así, surgen subtemas como actores (del norte) de la revolución mexicana como Pancho Villa, Francisco Madero y Guadalupe Tovar; santos como Juan Soldado, patrono de los indocumentados mexicanos; personajes destacados de la vida cultural; y figuras emblemáticas en la construcción de los estados, como los indígenas (Galicia 58). Algunas obras representativas de esta línea son *Madero* de Adolfo Torres, *Niño y bandido* de Gabriel Contreras, *¿Herraduras al centauro?* De Enrique Mijares o *Alma de mi alma* de Elba Cortez.

Hacia una delimitación del concepto Teatro del Norte

Para sintetizar los elementos genéticos expuestos anteriormente, las características que se extraen del Teatro del Norte –según las distintas aproximaciones que los mismos autores y académicos intentan dar– se podrían resumir en cuatro, (con una principal que da paso a las otras). Estas serían: posicionamiento local, temática de violencia, función social y contexto de recepción comunitaria. Si bien los límites de lo que pareciera ser este tipo de teatro son difusos, al tiempo que existen obras que parecieran escapar de estas cuatro acotaciones, sería posible establecer este esquema como método para identificar la pertenencia y pertinencia de las obras al movimiento. En este sentido, quedan excluidos del movimiento aquellos autores que, nacidos en el norte –e incluso radicados allá– dedican su obra a temáticas más universalistas o que se asemejen al teatro producido en otras partes del país, especialmente el centro.

La primera característica –y cimiento de las otras– es el “posicionamiento local”. Esto refiere a la conciencia y decisión de tomar al norte como el lugar de enunciación desde el que se produce la obra. Lugar que se reconoce a sí mismo como problemático –en cuanto pertenece a la zona fronteriza, con todos los problemas que ello conlleva como la migración ilegal, ser el centro de operaciones para el desarrollo del narcotráfico, etcétera– y, también, como periférico respecto al centro, tanto cultural como políticamente. El norte de México siempre se vio menoscabado frente al resto del país en cuanto a su desarrollo cultural. Predominaba la imagen de vasto y árido paisaje desértico y ganadero, mientras que sus producciones artísticas o académicas quedaban en el olvido o incluso en la ignorancia. La franja “aridoamericana” –concepto que sirve para definir la zona de desarrollo del Teatro del Norte al incluir a las áreas del norte que no son fronterizas pero que sí forman parte de esta región culturalmente vituperada– representaba una especie de barbarie inhóspita y salvaje en donde el arte y la ilustración se diluían entre el

6 Otros ejemplos de obras con temática de denuncia son *Con el apagón* de Merardo Treviño, *Desierto* y *Yamaha 300* de Cutberto López, *Clarín de la noche* de Roberto Corella y *Colonia Progreso* de Luis Heráclito Sierra (en Galicia 54).

calor desértico de sus tierras prácticamente despobladas⁷. De este modo, los creadores del norte rescatan esta zona aparentemente yerma y demuestran la fertilidad de su cultura que no había encontrado antes un espacio de expresión. El “posicionamiento local” alude, entonces, a una postura política que adhiere simbólicamente al norte como su lugar de enunciación, el *locus* desde donde el sujeto extratextual que escribe, crea y produce teatro sitúa su voz en su discurso.

Este lugar se define en oposición a lo normalizado, al teatro “oficial” y “representativo” del centro de producción teatral: el DF. En este sentido, este situarse desde el norte busca reconocer y empoderar la cultura propia del lugar y construir un espacio que reconozca las particularidades de sus creaciones para valorarlas y promoverlas.

Enunciar desde el margen (genérico, lingüístico, racial) es encarnar una historia local, asumir la particularidad de una voz, confrontar con el centro que hace de ese margen un espacio, otro, ajeno, subalterno, de límite hacia afuera. Reconocer las flexiones propias pone en marcha un mecanismo donde la voz se constituye en principio desde la confrontación y la diferencia con lo que no es o no reconoce como su igual. (Scarano, *Los lugares de la voz* 128)

En definitiva, el “posicionamiento local” apunta a la resolución consciente, formal y juiciosa que tienen los teatristas del norte de posicionar el enunciado –las creaciones teatrales y sus estudios– desde y para el norte, decisión evidentemente política de resistencia frente a la concentración cultural que presenta México en su capital.

Es importante agregar que este “posicionamiento local”, si bien se plantea como *un situar simbólicamente* el enunciado en el norte –ya sea adoptando su punto de vista, sus particularidades formales y temáticas, estableciendo condiciones de reconocimiento por parte de sus habitantes y, por oposición, de los foráneos, entre otras que se ejemplificarán más adelante–, también implica un *posicionamiento real* por parte de sus ejecutores. La postura política conlleva un compromiso con la zona que involucra un vínculo real con su espacio, tanto geográfico como social, político y cultural. Es así que los dramaturgos del norte implementan un arraigo a su tierra; arraigo que no era una práctica general entre los dramaturgos que no pertenecían al DF. Aquellos representan la generación teatral que establece la permanencia en el lugar de origen como costumbre para el desarrollo de sus dramaturgias, ya que anteriormente, los dramaturgos regionales se veían forzados a migrar hacia el centro para intentar establecer, desde allí, un lugar de enunciación textual que remitiera al del origen. Desde el Teatro del Norte, el “posicionamiento local” ya no basta con ser textual, sino que reclama una fuerte ligadura con el entorno que se realiza desde la presencia y desenvolvimiento mismos del autor en el territorio. Así, el hecho de establecerse en la zona resulta tan importante como identificarse simbólicamente con él, a tal

7 El término “Aridoamérica” surge desde los estudios etnológicos de Paul Kirchhoff que lo identifica con una de las tres regiones del norte y Centroamérica donde los indígenas habitaron y desarrollaron su cultura (Aridoamérica, Oasisamérica y Mesoamérica). El área “aridoamericana” correspondería a lo que hoy es el norte de México y a algunas zonas del sur de Estados Unidos, poblada principalmente por cazadores recolectores y nómadas. El término “Aridoamérica” se ha extrapolado y utilizado por algunos teóricos para denominar la zona norte de México y su cultura. Un ejemplo de esto es Juan Mendoza, quien asume este concepto al momento de delimitar la zona donde el Teatro del Norte se lleva a cabo. “La diferencia sustancial es la forma de presentarlo, el lenguaje y su espacialidad, la frontera y el desierto. Hacer teatro en Aridoamérica se vuelve una tarea titánica. El Teatro del Norte o el fronterizo refleja sus características particulares provenientes de una forma de entender y organizar su mundo; esto es, su cultura, contenida en una estructura dramática. . .” (Mendoza 26).

punto que aceptaría a dramaturgos no oriundos del norte pero posicionados real y localmente en la región como partes de su movimiento. Un caso ejemplar es el de Hugo Salcedo, quien, como se mencionó anteriormente, es uno de los dramaturgos más importantes para el Teatro del Norte y uno de sus principales impulsores. Salcedo, originario de Jalisco, ha desarrollado gran parte de su obra literaria desde Tijuana, lugar donde hace años adoptó como hogar y centro de operaciones teatrales y académicas. El dramaturgo representa la vívida imagen del autor que se posiciona localmente en el norte, ya que localiza su enunciación desde la perspectiva norteña –al retratar la zona, sus problemáticas, su idiosincrasia–, como autor que opera desde y para Tijuana. Salcedo demuestra que para pertenecer al movimiento del norte, no importa realmente el lugar de origen del sujeto extratextual que produce las obras, sino el compromiso con la causa del Norte.

La académica argentina Laura Scarano manifiesta en cuanto a la problemática de la identidad del sujeto y la enunciación que “Por diversas vías, la constitución de una enunciación específica configura un sujeto textual que establece correspondencias con su lector implícito e instala en el texto una red de relaciones que constituyen su referente” (Scarano, Romano y Ferrari, *La voz diseminada* 12). En este sentido, el “posicionamiento local” significaría la construcción en la escritura teatral –y posteriormente en la puesta en escena– por parte de un sujeto que, situado desde el norte, configura correspondencias con el lugar norteño, sus particularidades culturales y su comunidad receptora. Es en este sentido que del “posicionamiento local” –característica más rastreable de las obras– surgen consecuentemente las otras tres características que determinan al Teatro del Norte: temática de violencia, función social y contexto de recepción comunitaria. Estas se manifiestan en el universo interno de las obras. Al posicionarse desde la perspectiva del norte, la obra dramática requerirá elementos que construyan condiciones de reconocimiento por parte del receptor de la obra. En este caso específico, el Teatro del Norte atenderá a las temáticas de violencia acontecidas en la región, dotando a las obras de una función social de denuncia e interpretación para su comunidad específica de recepción.

Los autores buscarán diversos modos de representar un mundo reconocible en sus obras, una atmósfera que rescate las particularidades de la zona. Ejemplos de esto se encuentran en obras como *Yamaha 300* de Cutberto López, donde se relatan las hazañas de quienes parecieran ser dos narcotraficantes que trabajan haciendo el intercambio de productos en mar abierto; o en la obra *El cruce* de Alejandro Román, que retrata el éxodo ilegal de los migrantes mexicanos hacia Estados Unidos. La primera obra, además de destacar por su temática violenta, resulta modélica, al recuperar un símbolo propio de la zona que no es considerado como paradigmático en la imagen usual que la comunidad externa al norte tiene de ella: el mar. La playa norteña no es considerada un símbolo clásico o totalmente representativo de la imagen que tiene la zona en el resto del país –más bien son el desierto y la sequía, insignias desgastadas que buscan representar al norte para quienes están en la lejanía. La segunda obra, por su parte, retrata a modo de denuncia las atrocidades que acontecen en la frontera, donde los migrantes se ven sometidos a un espacio violento que vulnera sus derechos y los expone a morir sin protección de un órgano gubernamental que vele por su seguridad –tanto en el lado mexicano como estadounidense.

Para ejemplificar, se analizarán brevemente aspectos de la obra *Lomas de Poleo* de Edeberto “Pilo” Galindo, donde se busca representar los tres aspectos mencionados que caracterizan al Teatro del Norte. Esta obra retrata el conflicto sobre los feminicidios ocurridos en el norte de

México. Existen aproximadamente quince obras sobre el tema, lo que indica que se podría tratar de un subgénero importante dentro de las vertientes del Teatro del Norte que buscan hacer crítica social. Lo más importante de esta obra en particular, es el retrato de los asesinatos de las mujeres en Ciudad Juárez, denunciando la condición “sacrificable” con las que estas viven, es decir, desprovistas de sus derechos y expuestas a recibir la muerte sin repercusiones considerables –esto debido a su condición femenina. En la obra, el mero hecho de ser mujeres es lo que justifica el accionar de los victimarios que se ven “tentados” a tomar la vida de los personajes por su condición de género. En los casos reales de homicidios, las mujeres de Juárez también se encuentran expuestas, porque generalmente se trata de migrantes latinas y mexicanas que van de paso a trabajar en las maquilas, solas e ilegales, faltas de identificación y contactos familiares. Así, la primera escena de la obra muestra a Güicho, el asesino de las “muertas en vida” enfrentando a una de las protagonistas junto con Mauro, otro victimario.

MAURO. ¡Aaay! ¡Mi Maticita...! ¡Vieras cómo te me antojas con ese vestidito... viéras cómo te me antojas!

MATY. ¿Qué les pasa...? ¿Qué diablos les pasa, Mauro?

MAURO. Todos los días te veo pasar, por aquí, por allá, pasas, nomás pasas, de largo... siempre de largo mi Maty... y pos... ya no te quiero mirar pasar...

GÜICHO. ¿A la güena... o a la mala vas a querer? Mi Maticita... (*Maty intenta regresar*).

GÜICHO (*Le tapa el paso*). No, no, no, chiquita... ¿A dónde vas...? ¿Eh? ¿A dónde vas, mamicita...? (90)

Los asesinos deciden sobre la vida de las mujeres basándose en los impulsos sexuales. La condición femenina se presenta como sacrificable, en el sentido de que dichos impulsos y deseos justifican la apropiación de la vida humana. En esta obra se representa la vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres en el norte por su sola condición femenina.

De este modo, la obra cumpliría con los tres aspectos necesarios para pertenecer al movimiento del norte. Por un lado, retrata la violencia que afecta el acontecer del norte, marcado por el narcotráfico, la corrupción y la desprotección con que se vive –en este caso, en la zona fronteriza de Ciudad Juárez. Las mujeres en la obra se establecen como sacrificables en el momento en que no existe por parte de los aparatos de poder soberanos una protección necesaria para detener los asesinatos. En una de las escenas, el padre de una de las muertas acude a la policía para denunciar la desaparición de su hija, a lo que el Jefe de policía responde “¿Qué no entiende...? ¿Qué chingados no entiende? ¡Así no se hacen las cosas! ¡Por eso este país está como está! ¡Porque la gente no sigue un orden!” (Galindo 108), aludiendo a que existen pasos a seguir y departamentos específicos al momento de hacer una denuncia.

PADRE (*De rodillas, con la mirada vaga, como ido*). A los cinco días encontramos a mi niña... tenía tierra y zacate en un puño... pedazos de sus uñas se quedaron en las piedras... estocada, con todos sus intestinos destrozados... tenía trece años y más de treinta puñaladas en todo el cuerpo. Le reconocí por los pies... me la destrozaron... ¡Y aquí, atrás de la técnica 48, a unos metros de la judicial! Boca abajo, la encontramos... la estaban matando... mientras este hombre me estaba diciendo que hiciera una cita... que siguiera un orden... ¿Cuál... cuál pinche orden...? (108)

La muerte es vista como un trámite burocrático. La policía, al no cumplir su rol protector, permite que el poder de los victimarios se desarrolle. Por otro lado, esto cumple también con la segunda característica que identifica al Teatro del Norte, ya que la exposición de las temáticas violentas particulares de la zona –en este caso las muertas de Ciudad Juárez–, va de la mano con la función social de la obra que busca, por una parte, criticar el sistema judicial corrupto que desprotege a sus ciudadanos, y por otra, cumplir con otorgarle un espacio de justicia, reconocimiento e inclusive duelo simbólico a las cientos de mujeres muertas y desaparecidas del norte. Por último, esta temática –tan presente y reconocible por los habitantes del norte–, junto con la recuperación del espacio, del lenguaje y dialecto de los personajes, de la historia propia del lugar, encarna la última característica otorgada al Teatro del Norte: la conciencia de la comunidad receptora. Si bien apunta a una denuncia que espera trascender los límites de la comunidad local para hacer conocido y clamar por justicia el caso de las muertas de Juárez, la obra presenta rasgos que señalan un conocimiento propio, local, que identifica a quienes tanto viven a diario la historia representada, como la ven representada en los teatros locales –ya que el Teatro del Norte busca representar a su comunidad y para su comunidad. Es así que la función delatora no busca simplemente denunciar, sino llegar, antes que nada, a la comunidad local. Así, la obra está llena de referencias que construyen un universo dramático reconocible por las mismas personas que habitan el que se busca reflejar.

Finalmente, se puede ratificar la existencia del Teatro del Norte como un movimiento consolidado que presenta características específicas y constatables, que construyen un sistema de representación arraigado en la tradición cultural mexicana. En pocas palabras, es necesario comprender que la agrupación del Teatro del Norte puede considerarse hoy en día una corriente más del teatro mexicano, impulsor determinante para las producciones teatrales en el exterior del Distrito Federal y las periferias. A partir principalmente del trabajo de los dramaturgos, y luego con la enorme cantidad de respuestas del público tanto nacional como internacional, así como también de la academia, es posible considerar al Teatro del Norte como portavoz ya no solo del teatro mexicano sino también del teatro latinoamericano en general. Esto, en el sentido de ser una muestra consolidada de dramaturgia específica de una zona latinoamericana, que en este caso es la frontera con Estados Unidos –con todas las particularidades que ello conlleva. Sería interesante pensar el modo en que el Teatro del Norte asume una temática y un rol específicos que atañe a una generalidad continental. Pareciera ser que América Latina –y con ella sus manifestaciones culturales– se identificaran cada día más con imaginarios de violencia. El Teatro del Norte sería uno de los primeros movimientos que naturalmente han asumido este aspecto en sus obras y que han consolidado un sistema artístico que busca apropiarse de dicha situación violenta, para empoderar a sus sujetos y a su entorno. En este sentido, el estudio de este movimiento resulta inevitable para comprender una arista preponderante dentro de las manifestaciones artísticas de Latinoamérica –que exporta con cada vez más fuerza una imagen basada en el narcotráfico, en la trata de personas, en el sicariato, entre otros– y su asimilación en el lenguaje teatral.

Obras citadas

- García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo S.A., 1990. Impreso.
- Conde, Rosina. "Las fronteras como experiencia creativa". *Quehacer artístico y cultural*. México: Centro Cultural Tijuana, 2011. 167-180. Impreso.
- Cortez, Elba. "Transculturación e hibridación". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 24. Impreso.
- Galicia, Rocío. *Dramaturgia en contexto I*. México: Fondo Regional Para la Cultura y las Artes del Noreste, 2007. Impreso.
- Galindo, Edeberto. "Lomas de Poleo". *Dramaturgia del norte: antología*. Ed. Enrique Mijares. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2003. 89-120. Impreso.
- Mendoza, Juan. "Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un Árbol*, de Ángel Norzagaray". *Investigación teatral revista de artes escénicas y performatividades* 2. 3 (2012): 23-52.
- Mijares, Enrique. "Los héroes y la historia nacional". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 19-21. Impreso.
- Norzagaray, Ángel. "Estética del desierto. Entrevista". *Paso de Gato revista de teatro mexicano* 14-15 (2004): 30. Impreso.
- Partida, Armando. "El norte y la dramaturgia". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 14-15. Impreso.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "El teatro de la frontera norte". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 16-17. Impreso.
- . "Hacia una estética de la frontera". *Paso de gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 12. Impreso.
- Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: Editorial Biblos, 1994. Impreso.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina, 2000. Impreso.
- Serrano, Daniel. "La dramaturgia... ¿joven... del norte?". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 26-27. Impreso.
- Talavera, Manuel. "El ser fronterizo". *Paso de Gato revista de teatro mexicana* 14-15 (2004): 22-23. Impreso.
- Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. México: Instituto de Cultura de Baja California, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 3 de abril de 2015

Teatro: Posmemoria, política y humor en *El Taller* de Nona Fernández

Theatre: Postmemory, Politics and Humor in Nona Fernández's *El Taller*

María Lorena Saavedra

Universidad de Playa Ancha, Chile

maria.saavedra@upla.cl

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar el texto de Nona Fernández la *Trilogía Bestiario*, *El Taller* (2012), desde el contexto político y teatral del Chile posdictatorial. Para ello, se enmarca el texto dramático en conceptos de memoria, posmemoria, política y humor, como tópicos recurrentes de las dramaturgias nacionales actuales. De tal modo, se postula que *El Taller*, mediante estrategias dramáticas ficcionaliza, distorsiona y rearticula una historia real para hablar desde la posmemoria de hechos acontecidos y vivenciados por una generación que nació en dictadura.

Palabras clave:

Memoria – posmemoria – política – dramaturgia chilena – *El Taller*.

Abstract

The purpose of this research is to analyze the text of Nona Fernández's *El Taller* (2012), one of the *Bestiario* Trilogy plays, within the political and theatrical context of post-dictatorship Chile. The play is based on concepts of memory, postmemory, politics and comedy, which are recurrent topics in contemporary Chilean drama. Thus the researcher argues that *El Taller* uses dramaturgical strategies to fictionalize, distort and (re)articulate a true story, working from postmemory to explore some of the events that were experienced by a generation born during the dictatorship.

Keywords:

Memory – Postmemory – Politics – Chilean Drama – *El Taller*.

"Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se le convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente."
(Sarlo 9)

El año 2013 fuimos testigos de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar chileno, acontecido el 11 de septiembre de 1973, día en el cual las fuerzas militares se apropiaron del poder de manera violenta. Este hecho tuvo como consecuencia casi diecisiete años de dictadura, en los cuales el arte —y específicamente el teatro— luchó contra las injusticias desde su trinchera, la dramaturgia y los escenarios. El país, a pesar de conmemorar estos cuarenta años bajo un gobierno de derecha, realiza diversas acciones para recordar la muerte de Salvador Allende. El cine, la música, la danza, el teatro, las artes visuales buscan en sus materialidades resaltar y revelar al público obras que evidencien este hecho. El teatro, arte que siempre ha sido espejo de la realidad social¹, se hace presente también en el marco de esta conmemoración. Es así como la cartelera capitalina es atiborrada de disímiles espectáculos teatrales que dan muestra de los complejos tiempos que se vivieron en materia político-social.

Lo sucedido en la dictadura militar se refleja en la dramaturgia a través de la presencia e incorporación de elementos político-sociales, característica que ha sido inherente en el desarrollo del teatro latinoamericano y chileno a lo largo de los años. De este modo, distintos autores han plasmado en sus obras su punto de vista, ya que es un pensamiento y una reflexión que expresa una mirada particular sobre el mundo en que viven.

El Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), en el marco de todas estas actividades, programa en cartelera la *Trilogía Bestiario*, ciclo de teatro que reúne tres textos que hacen referencia a la reconstrucción de la memoria del país a partir de la dramaturgia y su relación coyuntural con el presente político-social de Chile. Esta trilogía la componen *Grita* de Marcelo Leonart, *Medusa* de Ximena Carrera y *El Taller* de Nona Fernández.

Las tres obras presentan una mirada particular nacidas de historias íntimas que evidencian y permiten reflexionar sobre un pasado no resuelto. La memoria que plantea la dictadura chilena aparece en tres formatos dramáticos disímiles, pero todos apelando al mismo fin: los quiebres humanos a partir de historias particulares en donde la culpa, el horror y la traición aparecen como temáticas comunes de los abusos cometidos en Chile. Por otro lado, los dramaturgos pertenecen a una generación que, si bien no sufrió de manera directa violaciones a los derechos humanos, sí vivió la etapa más dura de la dictadura. En cierto modo, fueron sus protagonistas, hijos de ella, condición que modifica y articula su visión de mundo.

En el caso de estas tres obras, existe la vivencia y un reconocimiento de un pasado político desde el cual proponen un discurso respecto al acontecer nacional tras el regreso a la democracia. Este hecho marca una nueva etapa no solo en la historia de Chile, sino también en las

1 Desde los inicios del teatro en occidente, es sabido que el arte, no solo el teatro, siempre ha sido un vehículo para evidenciar una reflexión sobre el acontecer político-social, en distintos soportes y materialidades. En Chile, dramaturgias como las de Juan Radrigán, por mencionar algunos, han estado marcadas por la búsqueda constante de interpretación de la realidad. Así, obras teatrales que perduran en el tiempo, se vuelven registros de historia y memoria.

distintas manifestaciones artísticas, en este caso particular, el teatro. Es esta nueva etapa la que se evidencia en los textos que componen la trilogía; es decir, existe un suceso concreto, la transición democrática, que genera un cambio. En relación a estos grandes acontecimientos y su relación con el teatro, Juan Villegas acota:

Las transformaciones del teatro no se explican por una evolución inmanente y por cambios de una década a otra, sino por acontecimientos históricos que marcan radicalmente la percepción del mundo, los intereses políticos, la concepción del teatro y de la cultura tanto de los productores como de los potenciales espectadores. (173)

De manera particular, me interesó la propuesta de esta trilogía porque permite, a través del concepto de memoria,

... establecer un vínculo con el pasado para realizar un acto de descomposición que recupere la huella y los pliegues del retorno como experiencia individual y colectiva. Recuperar el valor existencial-antropológico de la memoria a través de la mirada poética. Desterritorializar lo transitorio del presente que crea una visión instantánea, simuladora de la realidad. (Ferretto 3)

De este modo, se espera reconstruir y rearticular la historia oficial de Chile (aquella que se conoce, enseña y difunde a partir del gobierno imperante), como experiencia que no eluda el enfrentamiento perdido con el pasado, es decir, recuperar el valor existencial del lugar en el mundo a través de una mirada poética.

Otro aspecto que llamó fuertemente mi atención dice relación con que las tres obras que componen esta trilogía no representan a la corriente teatral que se ha venido desarrollando de manera exponencial en las últimas décadas; me refiero a un teatro híbrido donde los lenguajes, las materialidades, la tecnología, la estructura dramática, la incorporación de otras disciplinas artísticas, la presencia del cuerpo y la afectación poseen una preponderancia evidente.

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. (Fischer-Lichte 45).

Así también “la iluminación, los espacios físicos, la imaginería, visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje se convirtieron desde hace diez años en recursos casi más válidos que la palabra” (Piña 119).

Dramáticamente, *Grita*, *Medusa* y *El Taller* se estructuran principalmente desde la palabra; son obras que se podrían denominar “de texto”, más cercana a una corriente o estética realista, a una construcción dramática aristotélica donde el énfasis está en el argumento y su desarrollo, como también en los diálogos y los conflictos que suceden entre los personajes. Específicamente corresponden a un tipo de texto dramático, que si bien no ha desaparecido

de la cartelera teatral, no responde, en su mayoría, a las manifestaciones más contemporáneas desarrolladas por jóvenes creadores². En relación a la *Trilogía*, Javier Ibacache señala: “los autores de *Bestiario* parecen confiar más en la escritura de diálogos y en la elaboración de escenas que en didascalias y textos concebidos como materiales de representación. Se diría que tal gesto anida un ejercicio de reparación: Carrera, Fernández y Leonart emplean la palabra como articuladora de sentido” (8).

A cuarenta años de la conmemoración del golpe de estado, la *Trilogía Bestiario* aparece como una propuesta dramática que permite y da lugar a un momento contingente, siempre presente, que habla sobre nuestro pasado histórico, permitiendo no olvidar hechos que marcaron un antes y después no solo en la cotidianidad sino también en el arte y la cultura.

Dramaturgos y posmemoria

El concepto de memoria se ha vuelto recurrente tanto en los estudios culturales como en los de arte. Aparece con fuerza luego de la Segunda Guerra Mundial, como forma de recordar hechos pasados que provocaron quiebres en el curso normal de la humanidad. La memoria se contraponen al discurso de la modernidad donde el eje central estaba puesto en el futuro, aspectos que se evidencian en autores como Jürgen Habermas o Georg Simmel. Este concepto surge principalmente con autores que lo desarrollan a partir de lo sucedido en países que sufrieron grandes traumas producto de hechos históricos que marcaron a la sociedad. Ellos buscan evidenciar y hacer conscientes, al público, las catástrofes cometidas. Para eso, dan a conocer que “la memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo 62). De este deber se apropia un número significativo de artistas, entre ellos –en el caso chileno– Carrera, Fernández y Leonart, quienes en su trilogía hacen uso de la memoria para el desarrollo de sus temáticas.

Es importante ahondar específicamente en este concepto, porque “dentro de los estudios de la memoria se acuña a fines de los años ochenta el término posmemoria para estudiar productos culturales que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas a través de las generaciones” (Szurmuk y Mc Kee 224). La posmemoria aparece para enmarcar a una generación que, de una u otra forma, experimentó las consecuencias de un pasado, fracturando el curso histórico normal de un país o sociedad.

Como se mencionó anteriormente, los tres dramaturgos pertenecen a una generación que nació en los primeros años de la dictadura militar chilena. Es decir, vivieron una niñez y adolescencia privada de libertades, en un sistema donde la represión era la lógica común de las actividades artístico-culturales. Si bien ninguno de ellos vivió el trauma de manera directa, así como tampoco tienen una relación estrecha con alguien que haya vivido una situación de desaparición, tortura o

2 Es importante señalar que en Chile coexisten diversas corrientes teatrales: por un lado, aquellas donde el acento está en la fábula; por otro, con énfasis en la puesta en escena del cuerpo y/o de la imagen. El énfasis que realicé de esta trilogía dice relación con el éxito de crítica y público transversal que asistió a las presentaciones (cf. “Memoria 2013” en el sitio web del GAM), considerando que la narración es uno de los ejes centrales, el cual en la puesta en escena se articula con cuerpo e imagen. De este modo, *El Taller* se vuelve integradora de la textualidad y de los elementos espectaculares, dando la impresión final de un trabajo que actualiza la memoria traumática de la dictadura militar de 1973.

prisión política, de todas maneras responden a una generación que reelabora el trauma a partir del relato directo de una generación antecesora. Por lo tanto, desde esta perspectiva inscribo la obra dramática de Carrera, Fernández y Leonart bajo el concepto de posmemoria.

La posmemoria es un neologismo que surge a fines de la década del ochenta. Acuñado por los teóricos norteamericanos Hirsch³ y Young a la luz de los estudios culturales, este término se refiere principalmente “a la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la *memoria* de sus padres)” (Sarlo 126). Nuevas generaciones que si bien no vivieron experiencias traumáticas (Holocausto, guerras, dictaduras), sí son hijos de ella.

La “posmemoria” describe la relación que la “generación siguiente” establece con el trauma personal, colectivo y cultural de aquellos que vivieron las experiencias, “recordando” solo a través de relatos, imágenes y comportamientos que pudieron observar durante su crecimiento. Sin embargo, estas experiencias se han transmitido de forma tan profunda y afectiva, que aparentemente constituyen recuerdos de vivencias personales. Así, la conexión de la posmemoria con el pasado no se encuentra mediada por el recuerdo sino por la imaginación, la proyección y la creación. (Hirsch 5)⁴

Ahora bien, el concepto no solo posee una relación de lazo sanguíneo, pues también puede ser adscrito a la existencia de una filiación contextual político-social que la inscribe dentro de un período particular. Por lo tanto, la posmemoria corresponde a todos quienes han recibido información del pasado dictatorial, por diversos canales comunicativos, principalmente por sus antepasados, generaciones que sí vivenciaron el golpe militar y sus consecuencias.

Estas vivencias se han transmitido de manera directa por el relato de la experiencia o a través de medios culturales (con el retorno a la democracia y el fomento al arte y la cultura) en formato de libros, videos, documentales, teatro, series de televisión, entre otros. Entonces, es lógico pensar que todo acto de comunicación, en los diversos formatos existentes, más aún si son expresiones artísticas, es mediado por formas éticas y estéticas que transforman la verdad o la vivencia; por lo tanto, somos testigos de una realidad transformada.

Este contexto enmarca la creación dramaturgica de los tres autores, y de una manera distinta a dramaturgos anteriores⁵, quienes sí vivieron formas de censura. Aun cuando dichas censuras no fueron “aplicadas” de manera directa, ocasionaron situaciones de peligro para algunos artistas, provocando, en una primera instancia, un apagón cultural que luego sería revertido con la aparición de movimientos de resistencia en todas las artes.

3 Marianne Hirsch es de nacionalidad Rumana e hija de sobrevivientes del Holocausto. A ella se le atribuye la acuñación y uso del término posmemoria en su libro *Family frames: Photography, narrative and posmemory* (1997).

4 “Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.

5 En los años de dictadura militar, tanto dramaturgos como compañías teatrales se vieron enfrentados no solo a la censura indirecta que se manifestó en la aplicación del I.V.A a las obras que no cumplieran con ciertos patrones, sino también a la autocensura para no provocar resquemores con el gobierno imperante. Sin embargo, no faltaron las amenazas y los actos de violencia contra artistas y sus compañías. Ejemplo de ello es la compañía La Feria, que vio destruida su carpa por un incendio a manos de organismos de seguridad del gobierno de Augusto Pinochet.



El Taller. Dramaturgia: Nona Fernández. Dirección: Marcelo Leonart. Compañía La Fusa, 2012. Fotografía: Maglio Pérez.

Se podría decir que la posmemoria es un concepto que nace como un acto performático de la memoria, como modo de reconstruir una realidad pasada volviéndola presente y activa. De este modo, se busca reelaborar, mediante lo testimonial, principalmente, una verdad ocurrida que pretende, desde la vereda del frente, reflexionar, difundir y no olvidar el pasado.

***El Taller*, un desmontaje irónico de la posmemoria política**

De esta trilogía presentada en el Centro Cultural Gabriela Mistral, me impacta de manera significativa la obra de la compañía La Fusa, *El Taller*, texto escrito por Nona Fernández⁶, y por la cual obtiene el premio Altazor a la mejor dramaturgia el año 2013. La puesta en escena fue dirigida por Marcelo Leonart⁷ y contó con las actuaciones de Carmina Riego, Francisca Márquez, Francisco Medina, Juan Pablo Fuentes, Nancy Gómez y Nona Fernández.

Fernández aparece como un testigo/escucha de lo que se dice y lo que se muestra/oculta (textos/imágenes) de la dictadura militar. Comienza su formación profesional en los primeros años de la transición, ingresando a la Pontificia Universidad Católica de Chile a estudiar teatro. Es en este periodo donde la memoria del país es interrogada en busca de la verdad y la justicia. Un pasado que intenta reestablecerse luego del trauma y de esta manera develar un recuerdo colectivo que, al igual que un fantasma, aparece y desaparece.

6 Nona Fernández es actriz, escritora y guionista. *El Taller* es su primera obra dramática.

7 *El Taller* fue estrenada por primera vez el 26 de abril del 2012 en la Sala Lastarria 90.

Al no vivir de manera directa y drástica los tiempos más oscuros, el trabajo de Nona Fernández aflora desde esa distancia que permite mirar con otros ojos. Sus textos no se inscriben dentro de la denuncia directa ni la metáfora para aludir a los delitos e injusticias cometidas. Esto último constituye un caso de “posmemoria”: “Hirsch y Young señalan que el rasgo diferencial de la posmemoria es el carácter ineludiblemente mediado de los recuerdos” (Sarlo 127). Aunque Sarlo opina distinto en torno a la mediación del yo en la testimonialidad, se puede aseverar que toda información es mediada y, lo interesante en el ámbito artístico, es que a partir de las diversas fuentes, estas pueden ser reelaboradas o rearticuladas, lo que permite generar obras con múltiples lecturas.

Las tres obras crean sus historias ficcionales a partir de sucesos o personajes reales que vivieron en el contexto del golpe militar. La incorporación de personajes o historias que están en el imaginario colectivo y su utilización en el teatro es una característica que se ha venido desarrollando en la dramaturgia chilena de posdictadura. En este sentido, son muchos los dramaturgos que se inspiran en historias de hombres y mujeres reconocibles, así como también la reescritura de obras y leyendas del pasado

Hay también un número de obras que se articulan en torno a personas identificables de la historia próxima o pasada, muchas veces, íconos enclavados en el imaginario nacional o latinoamericano. . . . También, se trabaja sobre personajes de ficción, tan reales como los históricos. (Hurtado 114)

A la luz de la reflexión de Hurtado, y antes de profundizar en la fábula de la obra, podemos afirmar que *El Taller* es una comedia negra que se aleja del teatro político de los años ochenta. Su condición de hijos de la dictadura marca una ética y estética particulares en su trabajo de dramaturgia y, en el caso de Leonart, de la puesta en escena. En este sentido, Nona Fernández –en una entrevista– se refiere a su obra del modo siguiente:

Son las historias de los monstruos que nos acecharon cuando éramos chicos. Somos parte de esa generación bisagra que no fue protagonista, pero que conoció estos sucesos en su momento. Eso nos da, al mismo tiempo, la distancia y cercanía para no narrarlos desde la herida y sí hacerlo desde un lugar más pop y menos visitado. (Fernández, *Diario UChile*)

***El Taller*: un relato siniestro de Chile**

El texto de Nona Fernández se basa en un hecho real: un taller literario que en años de la dictadura militar operaba en una casa de Lo Curro, sector oriente de la capital, perteneciente a Mariana Callejas (María en la obra teatral), escritora chilena ex agente de la DINA y esposa de Michael Townley (CIA/DINA). En dicha casa no solo se impartía un taller literario donde asistían diversas personalidades ligadas al mundo de las letras, sino que también servía de centro operativo y de tortura a opositores del régimen militar. Además, Townley y Callejas participaron en el atentado al General Carlos Prats ocurrido en el año 1974 en Buenos Aires.

De este modo, Fernández rememora en su obra un hecho político real, un taller literario en el cual cada uno de los personajes que asiste narrará a sus compañeros la fábula sobre la



El Taller. Dramaturgia: Nona Fernández. Dirección: Marcelo Leonart. Compañía La Fusa, 2012. Fotografía: Maglio Pérez.

cual quiere escribir un libro o cuento. Son historias que irán mezcladas con la vida de Rasputín⁸ y con diversos atentados perpetrados a ministros del presidente Salvador Allende.

La obra comienza con el grupo reunido en un salón de la casa de María. Allí, los asistentes disfrutaban de la literatura, la música y la conversación, pero todo cambia de matiz cuando llega al taller un nuevo y enigmático personaje, Mauricio. Él dice venir recomendado por la ex tallerista Julia Ilabaca, quien, luego de asistir al taller de Lo Curro desaparece y nunca más se sabe de ella. Mientras los integrantes leen y comentan sus próximos proyectos literarios, Tomy, esposo de María, realiza y supervisa negocios con unos italianos. Mauricio, el nuevo integrante del taller, inquieta a los demás participantes cuando describe su proyecto: quiere escribir sobre el atentado sufrido por Carlos Prats y su esposa en Argentina, situación que no es bien vista, provocando resquemores en los asistentes, principalmente en Callejas. Lo que se irá dilucidando al avanzar las escenas es la real intención de Mauricio para ingresar al taller: saber qué pasó con Julia Ilabaca

MARÍA. ¿Una idea? ¿Nos podrías contar sobre esa idea?

MAURICIO. Sí, claro. Yo quiero escribir una novela histórica

RUBÉN GRANDE. ¡Nice! ¿Y sobre qué época?

MAURICIO. Año 1974.

CASSANDRA. Demasiado reciente. Estamos en 1976. No sé si de (sic) para "histórico". ¿Qué dicen ustedes?

⁸ Rasputín es un personaje de la historia rusa. Se le conoce como el "monje loco". Tuvo gran fama por su incidencia en la monarquía rusa y también por su aspecto físico y relación con las mujeres.

MAURICIO. Quiero trabajar con el atentado al General Carlos Prats. ¿Lo ubican?
Silencio. Todos miran a Mauricio un tanto impactados. (Fernández 151)

Como lo expresa la cita anterior, la historia de *El Taller* se desarrolla a partir de este hecho verídico para crear un texto que ficcionaliza y muestra a través de la ironía a un grupo de escritores con ansias de aprender y compartir sus creaciones, viviendo en un mundo paralelo muy distante a la realidad de aquellos años.

Fernández, al introducir el personaje de Mariana Callejas como María dentro del relato, nos transporta a otra época y a otra situación político-social para articular una dramaturgia que incorpora una memoria pasada pero rearticulada. Crea un juego literario, es decir, su texto dramático se basa en un hecho literario real, un desmontaje de la memoria del horror para hablar de un pasado traumático, pero donde la ausencia de la herida, al no haber vivido la autora una experiencia cercana, le permite elaborar una dramaturgia que colinda con lo grotesco e irónico para, de este modo, resignificar el trauma. Es decir, hace un giro que permite, agudizar aún más lo perverso de la situación, pero sin entrar en conexiones emocionales directas. Si bien su texto no responde a lo testimonial, que es el estilo que se suele asociar directamente con el acto de la posmemoria, su dramaturgia nace y se crea del pasado a partir de su imaginario sobre la realidad. Así, Nona Fernández, parafraseando a Beatriz Sarlo, ocupa fuentes que si bien son reales, no derivan de su vivencia personal; por tanto, corresponden a una memoria de segunda generación.

Por extensión, esa memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella. Esa es *memoria de segunda generación*, recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos. (Sarlo 128)

El humor como ingrediente desplazado

El texto impreso está dividido en ocho capítulos. El primero lleva por título “la escena inconclusa”, una metáfora del hecho que moviliza la acción de la obra⁹; luego sigue la siguiente acotación: “*Un salón pequeño. Ventanas discretamente tapiadas. Una máquina de escribir. Hojas rayadas, manuscritos desordenados. Un tocadiscos funcionando. Cuatro talleristas bailando y cantando al compás del tema ‘Rasputín’ del grupo pop alemán Boney M*” (Fernández 140).

El Taller, desde esta primera acotación e imagen, incorpora la comicidad como un mecanismo que permite la reflexión y crítica sobre temas históricos y contingentes sucedidos en Chile. De este modo, aparece la parodia, concepto que aborda la realidad como exacerbación de la ironía. En la puesta en escena los personajes bailan de manera exagerada y extracotidiana, construyendo, a lo largo de la dramaturgia textual y escénica, escenas de alto contraste, apelando a la burla o lo inverosímil de las situaciones que representan los actores.

9 “Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas por el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar” (Fernández 139).

En el capítulo dos, mientras todos bailan, el personaje de Cassandra le comenta a sus compañeros talleristas sobre su obsesión por Rasputín, dejando en evidencia desde los primeros textos una característica que tendrá la obra: entrelazar pasajes históricos de la Rusia Zarista con anécdotas e intervenciones irónicas de Rusia y Chile.

RUBÉN GRANDE. ¿Rasputín era bolchevique?

MARÍA. ¿Estás escuchando la canción? ¿Cómo iba a ser bolchevique si era amante de la Zarina?

RUBÉN GRANDE. ¿Y qué tiene que ver? A lo mejor fue él el que terminó entregándola.

RUBÉN CHICO. No-no-no puede haber sido el amante de la zarina, si-si-si era campesino y además monje.

MARÍA. Pero un monje ruso, tú sabes que en Rusia todo es raro.

CASSANDRA. Rasputín era un hombre serio, un místico. Veía cosas, escuchaba voces, presagiaba el futuro.

RUBÉN CHICO. ¿Y no-no-no habrá adivinado cómo iban a fusilar a-a-a la zarina?

MARÍA. Esas cosas no se adivinan, Rubencito.

CASSANDRA. No te creas, si él vio la Revolución. Tenía imágenes de gente que entraba al palacio de los Zares y que marchaba por la Plaza de San Petersburgo. Fuego, gritos, balas. Rasputín se despertaba desesperado en la noche. Imagínate lo que debe ser tener la revolución Rusa metida en la cabeza.

MARÍA. Dicen que tenía una pirula enorme.

RUBÉN GRANDE. (*Entusiasmado*) ¿Really?

MARÍA. Yes. Cuando se murió se la cortaron. La querían poner en un museo.

RUBÉN CHICO. ¿Lo- lo- los bolcheviques? (141)¹⁰

La ironía, como figura retórica, es un fiel reflejo de la hibridación que se produce en el lenguaje transformado en diálogos/acciones ejecutadas por los personajes/actores, desplazándose constantemente entre lo trágico y lo cómico. Esta característica revela una caricaturización del recuerdo, pero al mismo tiempo devela la vigencia de un horror no resuelto, como es la desaparición de personas en los años de dictadura. Lo irónico en *El Taller* se presenta como una especie de mueca del pasado traído al presente. La ironía, en el plano semántico, la entendemos, en palabras de Linda Hutcheon “como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/ lo que se quiere que se entienda)” (179). Su utilización se despliega en dos planos, en el textual (lectura) y en el de enunciación (puesta en escena). Por lo tanto, la ironía es utilizada en *El Taller* para hablar en sentido contrario de lo que realmente se sabe o piensa: se utiliza un tono peyorativo en los diálogos, provocando la risa en el lector/espectador. Tal dispositivo permite no involucrarse emocionalmente, lo que finalmente da espacio al distanciamiento y permite la reflexión crítica.

Para que la ironía funcione, sin duda que el lector o espectador debe conocer de qué se habla, es decir, funciona solamente cuando el receptor comparte y entiende códigos sociales

10 El personaje de RUBÉN CHICO es presentado en el texto y puesta en escena como tartamudo.

y culturales, pues se trata de “un fenómeno dialógico, en el sentido en que se presenta esta suerte de intercambio entre el autor y el lector” (Hutcheon 187). De este modo, la ironía es un mecanismo que rearticula lo temático, rompiendo con la lógica de sentido, un humor negro que es propio de nuestro tiempo, donde dramaturgias y puestas en escena miran y se enfrentan a la vida desde una postura más crítica y mordaz. Un ejemplo de ello aparece en el capítulo cuatro, cuando llega Mauricio afectado por una noticia que vio hace un momento, el atentado a Orlando Letelier en Washington. Él, al reunirse con sus compañeros del taller, les comenta la noticia, pero estos no le dan importancia; más aún, el personaje de Cassandra desvía el foco real afirmando no ser un atentado sino un arreglo de cuentas por ser narcotraficantes.

MAURICIO. Acaban de matar a Don Orlando Letelier.

RUBÉN CHICO. (*Sorprendido*) ¿Al mi-mi-ministro de Allende?

MAURICIO. Explotó su auto en una calle de Washington.

...

CASSANDRA. ¡Qué horror! Debe haber sido un atentado.

RUBÉN CHICO: Po-po-por supuesto que fue un atentado, si los autos no andan explotando solos.

CASSANDRA. ¡Los narcos! ¡Otra vez los narcos! Esto me suena a ajuste de cuentas. (Fernández 164-5)

Junto a esta negación de la realidad, se muestra la insensibilidad ante estos hechos de muerte y dolor acontecidos en la época. Ejemplo de ello es el personaje de María en la siguiente secuencia:

MARÍA. Chiquillos lindos, no quiero ser mala onda, pero si nos ponemos a escuchar las noticias no vamos a trabajar nada.

CASSANDRA. Es cierto, además yo no quiero escuchar calamidades. ¿Para qué?

RUBÉN GRANDE. Yo hace ratito que no veo noticias. No aportan para nada al trabajo literario. ¿Démosle mejor?

Los talleristas se instalan para comenzar la sesión. Toman sus manuscritos.

MAURICIO. Perdónenme, pero yo estoy un poco tomado con la noticia, no creo que pueda participar del taller.

CASSANDRA. No seas leso, Mauricio. Todos los días muere gente en el mundo. No podemos afectarnos por noticias como ésta.

MARÍA. La verdad es que no debiéramos afectarnos por nada.

RUBÉN GRANDE. Terminaríamos completamente locos y no escribiríamos. (165)

A partir de las citas expuestas, podemos observar cómo el humor permite quebrar la lógica de lo que debiese ser entendido como lo correcto (reconocer la verdad, ser sensibles o por lo menos respetuosos). La ironía, la posmemoria y lo político se entretajan de manera tal que el mensaje no decaiga, sin volverse obvio o sin transformarse en un teatro abiertamente panfletario, permitiendo al espectador compenetrarse en la historia que lee y/u observa.

El Taller nos presenta una ficción a partir de un hecho real, en donde el lenguaje se entrecruza con nuestros imaginarios sociales, dejando al desnudo nuestra memoria colectiva en la que todos los espectadores, de diversas generaciones, poseemos ideas y recuerdos en común. Josette Féral afirma que “el teatro ha mantenido siempre estrechos lazos con la memoria. Casi

podríamos decir que lo hace por naturaleza. En efecto, el teatro es: un lugar de memoria (un lugar donde se transmiten formas escénicas, textos y tradiciones de interpretación transmitidas por las prácticas mismas)” (15). De este modo, la dramaturgia contemporánea está fuertemente ligada con la posmemoria, en cuanto lugar central de un universo contextual que permite el recuerdo y la transcripción de este en formatos artísticos. Los personajes de *El Taller* no solo son portadores de un discurso, sino que también, en sus cuerpos de actores, llevan insertos su propia dramaturgia, la que se relaciona y conecta con la del personaje, creando una nueva realidad que cuestiona de manera mordaz la dictadura militar de 1973.

Desmontaje de la posmemoria política del horror

Si afirmamos que el “teatro político establece una composición de conceptos que afirman sus contenidos en torno al análisis del poder” (De Vicente 97), sin duda que la *Trilogía Bestiario* puede ser considerada como teatro político¹¹. Ahora bien, este posee diferencias con la dramaturgia desarrollada en plena dictadura, la cual ha sido considerada y enmarcada como política o de resistencia. La diferencia de la trilogía con las textualidades de la dictadura guarda relación principalmente con la forma y el contenido.

El contexto político, social y cultural chileno tras la dictadura sufrió alteraciones ante las cuales la sociedad reaccionó de diversos modos. El teatro también lo hizo y la dramaturgia es un ejemplo de ello. Las manifestaciones teatrales aumentaron notoriamente, apareciendo textos y puestas en escena con lenguajes y estilos muy diversos. En relación a la dramaturgia, esta se aleja de la manera desarrollada en las décadas del setenta y ochenta, dando marcha a nuevas formas de escritura: “La ironía, la parodia, el humor triste, la melancolía afloran como rasgos predominantes en las nuevas dramaturgias; también la rabia, la violencia, lo trágico, como destino inefable de este sujeto desterritorializado de un elusivo *habitus* identitario” (Hurtado 15).

Ahora bien, lo interesante de *El Taller* es que Nona Fernández recurre a los diálogos, a la historia, a la reestructuración de escenas como eje central de su forma y contenido, alejándose de escrituras más abiertas, en donde conceptos o didascalías aparecen como material a desarrollar en los ensayos o puestas en escena. Apela a lo discursivo en la producción de significado; finalmente, a la entrega de un mensaje dirigido a un lector o público que quizás no vivió los traumas y el terror de la dictadura. Las dramaturgias que componen esta trilogía no caen en abstracciones, no pretenden dar una mirada triunfalista sobre nuestra democracia, pero tampoco escriben obras absolutamente amargas, porque lo que se vivió ya fue sumamente violento; por lo tanto, revisitan el pasado desde nuevas formas y estructuras.

Las características que los tres dramaturgos que componen *Bestiario* observan del país, les producen un desencanto a nivel general, en los ámbitos político, económico, social, teatral y personal. Es justamente este desencanto lo que condiciona su escritura en posdictadura.

11 Nos enmarcamos en las palabras de César de Vicente para señalar que entendemos teatro político como un sistema teatral, tanto dramaturgico como de puesta en escena, donde el acento está en la forma de trabajo que responde a estructuras y dinámicas de poder y que se evidencia en diversos planos de la actividad teatral. No se habla de teatro político con connotaciones de grupos o movimientos políticos específicos, sino de estructuras y dinámicas de poder dentro de una sociedad.

Nona Fernández escribe desde su realidad, con sus referentes, formas de vida y con una nueva concepción de democracia, en donde no existe equidad ni justicia; es justamente su verdad, su realidad, lo que la moviliza a escribir, donde la violencia es tratada desde un tono más intelectual, recurriendo al humor como principal ingrediente.

La posmemoria permite develar la máscara, lo ficcional y mirar de frente la realidad a partir de la des/articulación, del de/velamiento de un pasado histórico, que a través de una dramaturgia política con un tratamiento irónico y mordaz crea una nueva lectura del pasado para revelar una verdad oculta. *El Taller*, de manera inteligente, se mezcla con la historia de Rasputín¹², creando un paralelismo de dos realidades en espacios físico-temporales distintos. Así, a través de la intertextualidad, desarrolla una historia capaz de sostenerse con un contenido serio y profundo, pero con una cuota de ironía que permite entender el trasfondo del mensaje. En muchas ocasiones dentro de la obra el personaje de Cassandra, quien tiene un proyecto literario con la figura de Rasputín, interviene en las conversaciones con datos anecdóticos de este personaje.

CASSANDRA. La historia que estoy trabajando es una historia erótica. Pasa en Rusia, a comienzos del siglo pasado. Sus protagonistas son la Zarina Alexandra Fiodorovna Romanova y Grigori Yefimovich Rasputín, más conocido como Rasputín. Ellos se conocieron en el palacio, un día terrible en que la Zarina estaba desesperada porque su chicoco hemofílico había tenido un accidente y sangraba y sangraba y ninguno de los mejores doctores de toda Rusia había podido hacer nada. Una amiga de la Zarina que la vio tan mal, le dijo, "oye Alexandra Fiodorovna Romanova, yo conozco a un brujo que es capaz de sanar a los que no tienen sanación". Y así llegó Grigori Yefimovich al palacio de los Zares. La Zarina lo vio y casi se cayó de espalda. Un hombre grande, de pelo largo, con unos ojos azules preciosos que te miraban y te dejaban en otro planeta. Rasputín se acercó a la cama del niño, se arrodilló a su lado y rezó y rezó y rezó e hizo unas mariguanzas y dijo unas palabras como en otro idioma y de repente el chicoco dejó de sangrar como por arte de magia. (Fernández 157)

Fernández incorpora la historia de Rasputín como un elemento histórico-político de la Rusia zarista, pero con un personaje del cual se desprende su lado más divertido, un monje loco y galán de proporciones, intercalando así pasajes de distensión entre otros momentos tensos en torno a la historia del general Prats y los misterios que se irán develando a lo largo de la obra.

Ahora bien, también es posible desentrañar algunos textos del monólogo de Cassandra y vincularlos con el Chile dictatorial. Podemos ver cómo el tema de la sangre del niño hemofílico es un intertexto del derramamiento de sangre ocurrido en nuestro país durante la dictadura. Fernández incorpora la historia de Rasputín para construir correspondencias con una memoria traumática e irónica, con el fin de reinventar un posible espacio de liberación, dando paso al juego historia-memoria con un Rasputín que imagina métodos de sanación y hace pactos para salvar al niño realizando un milagro. Es evidente el oxímoron con los hechos ocurridos en Chile:

12 La incorporación de Rasputín permite desarrollar con tintes irónicos pasajes de lo ocurrido en Chile, al tener similitudes con la historia rusa haciendo guiños de situaciones y abusos de poder. Además, podemos reconocer, en general, lo que representa o representó Rusia en su época de Unión Soviética, una de las potencias mundiales con ideales y formas de vida fuertemente criticadas, donde el modelo fue destruido.

en el país no hubo ningún milagro ni método para detener el derramamiento de sangre, la desaparición y la muerte. En este sentido, incluso el paso de la dictadura a la democracia, también estuvo marcado por diversos métodos y pactos, que hasta el día de hoy se pagan, al igual que la Zarina hizo con Rasputín al otorgarle potestad e influencia en el gobierno del zar.

Cada vez que en la obra aparece un tema serio en donde se deja en evidencia el terror que se vivía en la dictadura militar, surge una escena anecdótica en torno a la reescritura de la historia de Rasputín. Esto lo podemos evidenciar cuando Mauricio llega al taller y comenta que está recibiendo llamadas telefónicas donde es amenazado por la voz de un gringo. Nadie le da mucha importancia. Continúan con el entusiasmo de la nueva sesión literaria; ahora el que contará su proyecto literario es Rubén Grande quien, sorpresivamente para Cassandra, también trabajará con la figura de Rasputín, exacerbándose en la escena el humor y la rivalidad.

RUBÉN GRANDE. Es una novela de época. Quiero trabajar con un personaje histórico.

CASSANDRA. ¿Quién?

RUBÉN GRANDE. Grigori Yefimovich Rasputín

Todos lo miran sorprendidos.

CASSANDRA. ¿Me estas hueveando?

RUBÉN GRANDE. No

. . .

RUBÉN GRANDE. Yo he estado investigando mucho y lo que quiero hacer es contar la verdadera historia de Rasputín.

CASSANDRA. ¿Y cuál es la "verdadera historia de Rasputín"?

RUBÉN GRANDE. Odiaba a las mujeres en la cama. Era homosexual.

CASSANDRA. ¡Ah, no! Te estás pasando de la raya. María, Rubencito, díganle algo...

RUBÉN GRANDE. ¿Qué pasa? ¿Ahora resulta que no pueden haber personajes homosexuales?

CASSANDRA. No se trata de eso.

RUBÉN GRANDE. ¿Y de qué se trata entonces?

CASSANDRA. ¡Por favor! Rasputín era un mujeriego, cómo iba a ser cola.

RUBÉN GRANDE. ¿Cola? Por favor, "homosexual" y la boca te queda donde mismo.

CASSANDRA: Tenía miles de amantes, sanaba a las mujeres con sexo. ¡Cómo las iba a odiar! (168-69)

Así, los temas políticos se van entremezclando con historias anecdóticas, con pasajes sin mucho sentido aparente, lo que da cuenta de una nueva manera de enfrentarnos a una teatralidad política. Pero esta teatralidad, que difiere –como ya lo hemos mencionado anteriormente– de la dramaturgia de los ochenta, es transfigurada en sus formas y personajes, deformando una realidad, llevándola en ocasiones al extremo de lo irascible y absurdo. Los personajes habitan en un mundo aparte, fuera del dolor de miles de chilenos. Ellos poseen su propia vida bajo el poder de María, quienes se dejan seducir por su aparente éxito literario y disfrutaban de la música de la época y los tragos que van amenizando o anestesiando su comportamiento. Son parte de una espectacularización de una realidad falsa, que crea un mundo paralelo ajeno a los grandes dolores, la violencia y el derramamiento de sangre que ocurrían por esos años.

¿Teatro político?

Entonces, frente a un sinnúmero de variadas manifestaciones teatrales que se han desarrollado en las últimas décadas, como instalaciones, performance, danza-teatro, biodrama, por nombrar algunas, somos testigos cómo en muchas de ellas las barreras entre las artes se desdibujan; pareciera que el cuerpo y la afectación sobrepasan o tienen más relevancia que las palabras. A partir de ello, cabe interrogarse si las manifestaciones teatrales de hoy privilegian la pregunta por lo político-social o indagan más en la experimentación estética. O, dicho de otro modo, ¿existe el teatro político hoy? Al respecto, en La revista *Clarín* Hans-Thies Lehmann responde:

Creo que desde el principio el teatro es una práctica muy relacionada con la vida política. En Grecia Antigua, el teatro isabelino con Shakespeare, el Barroco, el teatro del Siglo XVIII y XIX siempre conservó estas preguntas políticas sobre la sociedad. Entonces, la política es una dimensión del teatro, no está confinada a ciertos períodos de tiempo. Pero, por supuesto, el modo en que el teatro se relaciona con la política está cambiando con la historia. El teatro no es político por su contenido, aunque esto es posible, sino que debe ser hecho de un modo político. Esto es lo esencial. Debe estar hecho con un espíritu democrático de colaboración y aceptación mutua, sin un estilo jerárquico y de relaciones de poder. (Entrevista)

Sin duda que el teatro político existe, a pesar de la diversidad de formas, estilos y temáticas que abordan las nuevas dramaturgias. Lo que ha cambiado son las formas, el modo de comunicación, y las maneras estéticas de llevarlos al texto y/o la escena.

El teatro político no es un género teatral (como el sainete o la alta comedia, etc.) que muestra escenas económicas, nacionales, etc.; no es una tendencia partidista, ideológica o panfletaria (vinculado así a las obras derechistas que serían también teatro político de otra tendencia); no es una desviación del arte; tampoco es algo del pasado, siguiendo la idea que ya no se dan las "circunstancias" que lo mantenían (ahora estaríamos en el fin de la historia, en la imposibilidad de una sociedad comunista, etc.); no es un estilo con rasgos formales específicos. (De Vicente 16)

Las obras actuales complejizan sus estructuras y temas, no son tan directas en la entrega de información, sino que crean nuevas poéticas que articulan sus preocupaciones y reflexiones sobre las injusticias políticas y económicas; el énfasis se pone en el lector u observador, siendo este finalmente el que decodifica el mensaje entregado. Al respecto, Juan Villegas señala que "El discurso teatral de esta época incorpora la parodia, la ironía, la metateatralidad como recursos recurrentes que contribuyen, con frecuencia, a la ambigüedad del mensaje" (*Historia Multicultural*, 216).

En cuanto a la misma realidad del teatro y su relación con gobiernos posdictatoriales, María de la Luz Hurtado aclara que si bien se habló de un teatro que, por su diversidad de poéticas escriturales y escénicas, se le señaló como "despolitizado y volcado a sub-grupos minoritarios, decayendo su convocatoria y, valga la redundancia, su 'historicidad'" (109), este no fue así. Al contrario, afirma ella, "la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente fundamental del teatro chileno hoy" (109).

La *Trilogía Bestiario* es una evidencia clara de cómo hoy, pasados cuarenta años del golpe de estado, el teatro y su dramaturgia siguen siendo espacios políticos, de posmemoria. El acto de recordar no solo es una práctica intelectual, es una vivencia, una experiencia que se acciona desde diversas materialidades. Un ejercicio ético que permite conocer y no olvidar pasajes oscuros y sangrientos de la historia. Un recuerdo mediado por la actualidad en la que se vive, donde imagen y palabra se fusionan para reelaborar una dramaturgia que, gracias a la distancia temporal y cultural, posibilita escribir desde otra trinchera y así no permitir que “la mujer que vio lo que no debía ver. . . [quede] atrapada en esa escena que ha visto, sin poder salir de ella nunca más” (Fernández 181).

El acto de recordar el pasado es finalmente una nueva construcción de realidad que está mediada por el autor, es decir, la subjetividad y el contexto son la materia prima para crear una nueva dramaturgia política. Estos autores son parte de una generación que ha permitido no invisibilizar un acontecimiento que fracturó al país en todo sentido. Si bien para algunos autores el uso de la memoria ha sido manipulado de manera indiscriminada¹³, creo que es justamente su utilización en diversas formas artísticas la que ha permitido y permitirá reparar el daño y el trauma provocado en distintas sociedades por hechos de violencia, sangre y poder.

El Taller y la *Trilogía Bestiario* son ejemplos claros de que el tema de la dictadura militar chilena no está cerrado. Aún quedan culpables que no han pagado por sus delitos. De esta manera, sus temáticas rememoran hechos y personajes pasados, desde una ficción para luchar contra el olvido.

No debemos olvidar, en primer lugar, para resistir el arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas. Ahora bien, entre estas huellas se encuentran también las heridas infligidas por el curso violento de la historia a sus víctimas. (Ricoeur 40)

Los tres autores nos entregan datos de sus vidas para retratar el mundo, pues “la literatura dramática es una actividad que supone no solo un compromiso muy franco, sino muy contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad” (Gambaro 88). Como sabemos, el arte siempre se encuentra en directa relación con el medio en el cual se desenvuelve, de allí nacen las creaciones a través de las preguntas, percepciones y críticas que motiva el entorno. Estas dramaturgias, entonces, aparecen con características propias que responden a la especificidad de cada autor, en tanto la importancia está centrada en un proceso transformador y creador de signos que articulan mecanismos/dispositivos dentro de la dramaturgia textual y escénica, apareciendo una especificidad poética que muchas veces puede superar la vida misma, como lo afirma Milena Grass en el siguiente párrafo:

La obra de teatro es una construcción de sentido con una lógica interna propia, donde todo es signo, ícono o símbolo necesario y significativo, en un conjunto que funciona por amplificación,

13 Pienso, por ejemplo, en Beatriz Sarlo, Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov o Andreas Huyssen.

como una caja de resonancia, para poner en el espacio público del acontecimiento teatral una realidad más real –o más densa– que la vida misma. (44)

El Taller permite, a través de la reelaboración en su dramaturgia de personajes y acontecimiento reales, crear una representación simbólica que utiliza el humor como recurso, donde su finalidad no es solo hacer reír, sino que su materialización textual y espectacular permita representar lo irrepresentable (dolores, trauma y muertes producto de la dictadura militar).

El desencanto también aparece en estas dramaturgias, a través de la mirada perpleja de algunos personajes de las obras que ven cómo la condición humana se ha ido deteriorando. Así, el poder, la humillación, la subordinación del hombre se desarrollan en estas prácticas dramáticas y, la posmemoria y el humor se presentan como ejes centrales y articuladores. De este modo, los personajes ponen en disputa luchas ideológicas como modo de recomponer y/o rearticular la memoria histórica, haciendo visible nuestro pasado próximo, como una forma de evitar el olvido, “la memoria puede ser considerada crucial para la cohesión social y cultural de una sociedad. Cualquier tipo de identidad depende de ella. Una sociedad sin memoria es un anatema” (Huysen 143). Para ello, la dramaturgia está delimitada por las capacidades de transformación de lo cotidiano, y es desplegada desde diversas materialidades, pero siempre ejecutadas por los personajes, por sus cuerpos y sus pensamientos, encarnando vivencias que producen en la acción. Es decir, *El Taller* crea una forma de lenguaje y expresividad actoral que, a través del humor y lo político, constituyen un modo de representar la sociedad actual, una sociedad matizada entre la vorágine que experimentamos en este sistema capitalista, arribista y superficial, y la búsqueda por la verdad y la reconciliación. Un taller donde coexiste lo dulce y agraz, develando a través de su textualidad y puesta en escena una forma de resistencia frente a un país herido por las violentas transformaciones históricas de las que ha sido objeto.

Obras citadas

- De Vicente Hernando, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica, 2013. Impreso.
- Féral, Josette. “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. 15-30. Impreso.
- Fernández, Nona. “El Taller”. *Bestiario, Freakshow 1973-1990*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2013. 135-203. Impreso.
- . “Tres obras basadas en personajes de la dictadura llegan al GAM”. *Diario Uchile*. Web. 20 Jul. 2014.
- Ferretto, Giulio. *La memoria como invención y reescritura escénica en la obra Madrid-Sarajevo de Marco Antonio de la Parra*. Tesis magíster. Universidad de Chile, Chile, 1999. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Gambaro, Griselda. “Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia”. *Revista Apuntes de Teatro* 104 (1992): 87-89. Impreso.
- Grass, Milena. “Cinema Utopía (1985) y Rio Abajo (1995), de Ramón Griffero. Imágenes teatrales para una comprensión mítica de la historia chilena reciente”. *Revista Apuntes de Teatro* 134 (2011): 41-53. Impreso.

- Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*. New York: Editorial Columbia University Press, 2012. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Historicidad en el teatro chileno del dos mil". *Escenas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. 107-117. Impreso.
- . y Mauricio Barría. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010, t. III*. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. México: Ed. Hernán Silva, 1992. 173-193. Impreso.
- Huysen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011. Impreso.
- Ibacache, Javier. Prólogo. *Bestiario. Freakshow temporada 1973/1990*. Marcelo Leonart, Ximena Carrera y Nona Fernández. Santiago: Ceibo Ediciones, 2013.7-9. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. "El teatro no es político en su contenido, sino porque está hecho de un modo político". Entrevista. *Revista de cultura Clarín*. Web. 20 Jul. 2014.
- Piña, Juan Andrés. "Propuestas, exploraciones y búsquedas de un teatro vivo". *Escenas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. 119-125. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1999. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012. Impreso.
- Szurmuk, Monica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. California: Ediciones Gestos, 1997. Impreso.
- . *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 28 de abril de 2015

Educando en la memoria: *Los que van quedando* en el camino de Isidora Aguirre y *Clase* de Guillermo Calderón

Educating through Memory: *Los que van quedando en el camino* by Isidora Aguirre and *Clase* by Guillermo Calderón

María Belén Contreras

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
maria.contreras.c@mail.pucv.cl

Resumen

Este trabajo vincula las propuestas dramatúrgicas de Isidora Aguirre y Guillermo Calderón en una lectura conjunta de *Los que van quedando en el camino* (1969) y *Clase* (2007). El enlace se realiza a partir del punto de vista político sobre la educación chilena, representada en la obra mediante las figuras de los profesores y los espacios educativos. Allí aparece una necesidad imperiosa del diálogo, debido a la amenaza de lo transitorio y la repetición constante de la historia. Se recurre a la narración de las heridas como un ejercicio de memoria que especula sobre la posibilidad de transformación social asociada a la cuestión de la educación y a la reflexión crítica del espectador.

Palabras clave:

Escenas educativas – memoria – historia – Isidora Aguirre – Guillermo Calderón.

Abstract

This article links the plays *Los que van quedando en el camino* (1969), by Isidora Aguirre, and *Clase* (2007), by Guillermo Calderón. The connection is made by focusing on the political standpoints from which the plays approach Chilean education, through the figures of the teachers and of educational spaces. There is an urgent need for a dialogue about history that emerges as a response to the menaces of ephemerality and the constant repetition of the past. The recourse to the narration of old wounds is then an exercise of memory that speculates about the possibility of social transformation through education.

Keywords:

Educational Scenes – Memory – History – Isidora Aguirre – Guillermo Calderón.

Este trabajo pretende vincular las propuestas dramáticas de dos autores disímiles que, no obstante los contextos de producción y estrategias de representación diversas, pueden comunicarse dentro de la tradición teatral chilena. En específico, nos centraremos en la lectura conjunta de *Los que van quedando en el camino* (1969) de Isidora Aguirre y *Clase* (2007) de Guillermo Calderón. Aunque mi análisis se enfoca principalmente en las dramaturgias, es necesario precisar que la obra de Aguirre fue remontada por Calderón como parte de las actividades de Santiago a Mil durante las celebraciones del Bicentenario, situación que deja entrever la afinidad de sus trabajos. Desde mi perspectiva, este hecho enfatiza el lazo que se forja entre ambos en la búsqueda de un punto de vista político en torno a la temática de la educación, el problema de la historia y el rol de la memoria en contextos de crisis social.

Las obras dramáticas *Los que van quedando en el camino* y *Clase* problematizan la idea de la enseñanza de ciudadanos mediante diversas figuras del profesor (emancipador y desencantado), por medio de la relativización de la verticalidad de su poder frente a los sujetos y a través de la inclusión de otras formas de educación externas a la institucionalidad, aunque situadas en diferentes momentos y espacios: la libertad de lo público y colectivo en Aguirre, el encierro y el refugio en la intimidad en Calderón. Estas escenas educativas, además de revelar la necesidad imperiosa del diálogo sobre la historia entre distintas generaciones, nacen como respuesta a la amenaza de lo transitorio y desde una idea circular del tiempo histórico: el presente, en las representaciones, no solo recoge reminiscencias del pasado, sino que también lo repite. Algunos personajes (Mamá Lorenza y el Profesor) recurren a la narración de las heridas pasadas en un ejercicio de memoria que, en distintas dimensiones, especula sobre la posibilidad de transformación social asociada a la cuestión de la educación, la clase y a la reflexión crítica del espectador. Entenderé por *escenas educativas* aquellas unidades de significado que en ambas obras dramáticas presentan distintas experiencias históricas de las dinámicas de enseñanza y aprendizaje, correspondan estas o no al proceso de escolarización formal. El vínculo entre dichas propuestas teatrales permite examinar la reflexión sobre las complejas aristas que presentan los intercambios educativos nacionales.

Cuando hablo de un punto de vista político en estas dramaturgias me refiero a lo que propone Jacques Rancière cuando rehúye de la definición del arte como un modelo pedagógico o de transmisión de un mensaje moral y subversivo directo. Esto, por encima de la consideración del arte político como denuncia de las injusticias y contradicciones de ciertas situaciones políticas y sociales soportadas por el país, como se ha definido anteriormente el teatro político latinoamericano (Artesí 83). El filósofo indica que la eficacia de lo político en el arte radicaría “en disposiciones de cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, fuera a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (57). De esta manera, a partir de una distancia (estética), el recorte espacio-temporal que es el teatro comienza su actividad política cuando, poniendo en práctica sus estrategias de representación, “seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo para hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que solo era oído como ruido de los cuerpos” (62). La presencia de discusión, disenso y diálogo entre las generaciones de personajes, la apertura de un espacio para la mirada diferente del otro, además de la luz en lo marginado de la historia y el carácter

íntimo de las escenas de educación, mudan las dramaturgias de Aguirre y Calderón en miradas políticas situadas en contextos chilenos con crisis particulares.

Las escenas educativas presentadas reflexionan acerca de una idea de educación sujeta a la búsqueda de la no repetición de una historia trágica y a las posibilidades efectivas de la transformación social. En este sentido, esta idea de educación se hermana con las ideas de Theodor Adorno cuando indica que “Todo debate sobre los ideales educativos es inane e irrelevante frente a la exigencia de que Auschwitz no se repita. Auschwitz fue la barbarie contra la que toda educación se dirige” (599). Para el autor, la constatación de tal barbarie implica que aquello monstruoso no ha sido asimilado suficientemente en los hombres, inaugurando la posibilidad de la repetición. Esta reflexión se encuentra manifiesta en las obras seleccionadas y a ella subyace un concepto de historia que, en palabras de Walter Benjamin, “incesantemente apila ruina sobre ruina” (44).

Los que van quedando en el camino, titulada por Isidora Aguirre citando, a manera de homenaje, un discurso del Che Guevara, es una obra que se construye a partir de testimonios de los sobrevivientes del alzamiento campesino de Ránquil en la década del treinta del siglo pasado. La secuencia escénica muestra las dificultades en la creación de un sindicato campesino, la persecución y represión de estos por la defensa de las tierras entregadas por el gobierno y la matanza con la que culminan los hechos. La obra consta de numerosos personajes y la subdivisión de su estructura comienza con un prólogo, continúa con “Los días buenos” y finaliza con “Los días malos”. La acción sucede en torno a la figura de Juan Leiva, profesor y militante político ausente en escena, pero presente en el discurso de los demás personajes, y opera mediante una comparación constante del pasado con el presente, realizada a través del personaje de Mama Lorenza, que para Carmen Márquez funciona como una “suerte de memoria colectiva” (32), interpelada por los fantasmas de sus muertos a narrar y rememorar, años después, los eventos acontecidos.

Clase de Guillermo Calderón, en una escena única, sin divisiones formales ni acotaciones numerosas, expone el diálogo entre un profesor de historia y su alumna en una sala de clases vacía en el contexto de la “revolución pingüina” del año 2006¹. A partir de esta clave, reflexiona en torno al sistema educativo chileno, la relación de poder en la enseñanza del profesor, que decide sincerar su historia en extensos, paradójicos, humorísticos y trágicos monólogos, y el refugio en la interioridad a través de las posibilidades del budismo, tema de la disertación que la adolescente se empeña en realizar. El diálogo da cuenta de una conversación intergeneracional (nacido en dictadura/nacida en democracia) en el que las diferencias y similitudes, más que etarias, tienen una base ideológica en relación con el pasado, el futuro y las posibilidades de un cambio social profundo. Según Cristián Opazo, las obras de Calderón “problematizan la relación entre interior (orden cultural) y exterior (crisis)” (107), situación que en *Clase* se materializaría en la oposición aula de clases/revuelta callejera. Esta dramaturgia exhibiría “cómo los mandamientos de la pedagogía frentepopulista, en el Chile actual, devienen en pura mitología” (118).

1 Conocida con ese nombre por el uniforme escolar tradicional, corresponde a la serie de manifestaciones realizadas por los estudiantes secundarios de Chile en el transcurso del año 2006. Con una adhesión de más de 600.000 alumnos, se convirtió en la mayor protesta estudiantil del país. En el petitorio de los estudiantes se incluían como demandas fundamentales la derogación de la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza, el fin de la municipalización de la educación, el estudio y reformulación de la Jornada Escolar Completa, entre otras.

A partir del análisis de las distintas escenas, en un primer momento nos concentraremos en la relación entre los distintos espacios educativos, formales e informales, y las figuras de profesor en cada trabajo teatral. Luego, se indagará en la idea del diálogo entre las generaciones en torno a las barbaries cíclicas de la historia, en cómo estos recursos se convierten en ejercicios de memoria a través de la palabra, en los que la educación ejerce roles dinámicos en el cambio social.

I. Escenas educativas: profesores de lo colectivo y lo íntimo

Los que van quedando en el camino y *Clase* problematizan la idea de educación y de enseñanza con intensidades distintas, de acuerdo a las características particulares del tiempo y el espacio que buscan significar. Para situar la diferencia, podemos bosquejar una oposición relativa entre estas escenas, dada por la preeminencia de la libertad de lo público y colectivo en Aguirre, versus el encierro y refugio en la intimidad en Calderón. En *Los que van quedando en el camino*, las características mencionadas quedan de manifiesto desde el inicio del texto, ya que la dramaturga considera en sus acotaciones que los espacios abiertos y públicos son el lugar privilegiado para la representación teatral: “la obra fue escrita de tal manera que pueda prescindir de todo aparato escénico para su representación al aire libre, en plazas o en el campo. Podrá pues adaptarse a los medios de que se disponga” (Aguirre, “Indicaciones generales”). Mediante este gesto se advierte la importancia dada a los espacios de convivencia social, donde coparticipen personajes/ actores y pueblo/espectador en la constitución del teatro. Además, los numerosos habitantes de Ránquil buscan, mediante acciones con diversas grietas y dificultades, recuperar aquello que les ha sido negado a partir de ideas de organización y lucha que son precisamente colectivas. El tono del trabajo de Aguirre es de multitud: los hermanos Uribe actúan en numerosas ocasiones como personajes fusionados en uno, al interpelar a Mama Lorenza en representación de una comunidad plural que habla a coro (“Los hermanos”, indica la didascalia). Las ideas de educación emancipadora de la Unidad Popular, con las que Aguirre sentía afinidad, y la plena efervescencia del socialismo en el tiempo en que la obra fue escrita y estrenada, dejan su huella en el texto. En él, la alfabetización de los trabajadores forma parte de un proceso democratizador de la sociedad, de valoración y participación política. En palabras de Volodia Teitelboim, este trabajo “agitador y político, en el sentido brechtiano”, busca, en consecuencia, “esa muchedumbre más activa y creadora; la que llorando se enfurece” (en Aguirre y Jeftanovic 121-22).

La contemporánea obra de Guillermo Calderón es hija del extendido tiempo de transición a la democracia, luego de la dictadura militar chilena, tiempo que rehúye de grandes relatos totalizantes. En ese sentido, el tono que marca la escena difiere al de *Los que van quedando en el camino*: el encuentro entre la alumna y el profesor es una pequeña colisión entre dos soledades. El encierro en el espacio privado de la sala de clases queda enfáticamente reducido al carecer de mayor presencia que la de estos dos personajes: los demás estudiantes se encuentran en la movilización surgida desde los colegios y liceos chilenos que, durante el primer gobierno de Michelle Bachelet, denuncian y discuten las desiguales condiciones en la educación que permanecen. Aunque actualmente el ingreso a la educación formal es obligatorio y se ha generalizado, el sistema continúa mostrando sus insuficiencias. Opuesto a este contexto de reivindicación colectiva, hay un ánimo de intimidad que impregna *Clase*: en su disertación, la

alumna se identifica con la figura de Buda y, con ello, con una idea de budismo que se distancia de lo social para recorrer un camino interior y refugiarse en la espiritualidad. Al respecto Rodrigo Loyola señala que esta situación corresponde a una

. . . búsqueda escapista de un modelo otro que otorgue el sentido que el mundo real ha perdido; búsqueda que otorga una serie de máximas abstractas y generales (liberación del cuerpo, del deseo, búsqueda de lo trascendente a través del ascetismo etc... que funcionan más como mecanismos de dislocación del sujeto político y que desideologizan los problemas sociales y económicos. (20)

Esa misma búsqueda de sentido para otorgar refugio a un sujeto dislocado, se expresa en el discurso intimista del profesor. Durante su clase sobre “la tragedia”, narra su historia personal que se extiende por sobre la Historia: la ruptura con su amante es equiparada a la república de Weimar –“La antesala del fascismo. La cumbre del arte. El mundo que se acaba” (Calderón 151)–, asunto del que trataba su clase en el momento del hecho. Además, la confesión de las tortuosas conversaciones con su ex alumna María dan a entender el deseo desesperado de intimidad interpersonal, aunque esta sea dolorosa; “quería verla llorar. . . . Torturar a alguien puede ser tan lindo” (143). En una sociedad privatizada, de individuos, y no de colectivos o comunidades, la intimidad es preciada, dada la fragilidad y volatilidad de los vínculos humanos y, sin embargo, la Historia se deja entrever en las historias de los sujetos: se difuminan los límites corporeizando sus barbaries.

En cada estado específico de la cuestión educativa, las obras despliegan figuras de profesores consecuentes con sus contextos: Juan Leiva es un profesor comprometido, activo y emancipador, mientras el Profesor de *Clase*, de nombre desconocido, asume la posición de un docente desencantado y fracasado en sus aspiraciones referentes a su clase social, profundamente ligada a su profesión. En primer lugar, en *Los que van quedando en el camino* Leiva aparece infundido de un aura de dignidad. Los demás personajes confían en él –reiteran “si lo dice Leiva, así será” (364)–, depositándole esperanzas vinculadas con una idea optimista del conocimiento y la letra. Como señala Mama Lorenza, “Teníamos un atraso muy grande, Juanucho, y él vino a abrirnos los ojos” (342). La posición de este profesor es la de un líder político en el alzamiento campesino, que se resiste a una revuelta violenta y mantiene su fe en instituciones que terminan traicionándolo; va a la capital a buscar una ayuda legal que se transforma en represión. Juan Leiva, hombre letrado, detenta el poder a través de su palabra, encarnada en el discurso de los demás personajes:

DOMINGA. Hermana, nombre a Juan Leiva, que dio su vida por los campesinos.

PEDRO. Él nos trajo la verdad...

JOSÉ. Y la rebeldía, con sus palabras. . . .

DOMINGA. La palabra de Juan Leiva era como un pan blanco y limpio... junto a la galleta sucia que le daban al peón campesino. (336)

El personaje del profesor funciona como un gatillo y un maestro guía, reuniendo las características del intelectual comprometido. Como señala Dominga, “Es profesor en el pueblo de Victoria. Aunque nacido en mejor cuna, tiene sus ojos puestos en los humildes” (339).

La emancipación que busca Leiva se relaciona directamente con su idea de comunismo, expresada en las palabras de la hermana de Lorenza: “Es... pelear firme para que cada niño que nace, cualquiera sea la cuna, tenga pan y escuela y se le venga facilito el porvenir... y si lo dice Juan Leiva, será bueno para el pueblo ¿verdad, hermana?” (357). La lucha por el pan y por la escuela reaparece en varios momentos de la obra; el profesor adhiere a la posibilidad de una revolución, sueño que varía en distintos grados de anhelo por parte de los personajes durante la obra. Este deseo surge a partir de la idea expresada en la cita anterior que enlaza la privación de enseñanza con la privación material y urgente del pueblo.

Por otra parte, el profesor en *Clase*, luego de llegar herido a escena, inicia un (cuasi) monólogo en el que declara sus frustraciones: “Yo podría haber sido un hombre de la tierra. Un poeta del hambre. Un folklorista. Un pionero del desierto. ¿Y qué he sido? Un farol de generaciones. Un profeta del aburrimiento. Un perdido. Como tú. Un cansado. Un pulmones blancos. Un profesor” (125). Desencantado de la izquierda política, se lamenta de la juventud perdida y de las grandes ideas que nunca se realizaron. La doble acepción del título de la obra se corresponde con una doble carga: su profesión obligada y la clase social que marca su presencia en el tiempo histórico, “todos pasan de curso y yo me quedo en la misma clase” (149). Juan Leiva era un profesor que provenía de la elite y creía en la revolución; el Profesor de *Clase* tiene un origen en la clase media, en la que se siente atrapado; para él la revolución fracasa y se diluye en la interioridad, acorde con el giro intimista de la obra: “Mírame. Yo soy la revolución triunfante. Porque la revolución es como la belleza. Va por dentro. Por eso yo soy como la revolución. Estoy lleno de errores irreparables y de fracasos vergonzosos” (160). El personaje de Calderón también se opone al de Aguirre en cuanto a la esperanza en la palabra y en el conocimiento racional: “No aprendía nada pero no importaba. Para qué iba a aprender si el cerebro no sirve para nada. . . . Anota eso. En la vida hay que esperar mucho. Pero no del cerebro” (121). El sueño ilustrado que pone sus expectativas de progreso en la razón no tiene lugar y las manifestaciones sociales que buscan mejorar el sistema educativo, mantendrían esa visión obsoleta y cercana al capitalismo. Además, evidenciando un último contraste, la verticalidad del poder del docente queda relativizada en su propia perorata: “Durante meses te he mirado a los ojos rogándote que me enseñes algo” (125) le revela a su alumna, cuya generación finalmente toma distancia: “No nos eduques. Déjanos tranquilos” (154).

No obstante sus diferencias, en ambas obras se advierte la inclusión de escenas en las que la educación se distancia del saber formal o institucional. En la obra de Isidora Aguirre el trabajo de alfabetización de campesinos que intenta Juan Leiva en su escuela es ajeno al poder y va más allá de la mera transmisión neutra del saber: su principal propósito es combatir a la clase dominante, porque “si es por tener instrucción, allá ellos pusieron escuelita pa’ los chiquillos de la hacienda” (348). En esta misma línea, el texto de Aguirre da cabida a un espacio diferenciable del de la escuela, un espacio otro de interacción e instrucción que irrumpe en la escena desde las grietas que deja sin resolver el saber más tradicional (de lectura y escritura): esta situación está dada por la educación en saberes populares prácticos. Mientras todos se concentran en Juan Leiva, Mama Lorenza desobedece y señala:

¡Miren a la “señorita” criada en Victoria! Deje sus libros y venga a aprender, que aquí lo que faltan son brazos para hilar... (Dominga se acerca con timidez a Lorenza). Atienda: la lana se lava

en el estero. Se enjuaga hasta dejar blancos los copitos. A la orilla hacemos fogón para hervirla. Después se va hilando en el huso. (337)

La enseñanza del hilado privilegia un lugar distinto para las relaciones educativas que se resiste a fundirse y quedar olvidado con el saber formal. Mama Lorenza, en ese sentido, también es una maestra que quiere educar en un discurso más desesperanzado que el de Leiva. En el comienzo y presente de la obra, ella misma le muestra a Juanucho que “Se come fuerte una vez al día. Apréndelo” (334), educando en el hambre que persiste.

En *Clase* el diálogo se inaugura a partir de la renuncia del Profesor a realizar una clase corriente: “Te voy a enseñar lo que me hubiera gustado que me enseñaran a mí cuando era un niño como tú. Cuando todavía podían moldear mi cerebro. Ahora te lo voy a moldear. Para que aprendas a vivir” (118). Si bien la educación “para la vida” se vuelca hacia lo íntimo, en la obra de Calderón surge otro contexto educativo extraformal que permite la actuación de lo no institucionalizado: esta situación corresponde al lugar de la calle y la manifestación que bulle fuera de la sala de clases. En una de las últimas escenas, la Alumna señala: “Mis compañeros aprenden en la calle. Aprenden que el Estado traiciona. Que la toma es la verdadera academia. Que los libros son la libertad. Y que cuando llueve, llueve” (165), privilegiando la experiencia (política) como el camino que permite el aprendizaje y marcando la división discreta entre su pensamiento y el de un Profesor ya en ruinas. En ambas obras, los espacios otros de enseñanza surgen en los diálogos, conversaciones que son signadas por las tragedias y las crisis sociales de cada contexto histórico, para rehuir de la repetición.

II. Clases de historia: diálogos sobre un pasado repetido

Las escenas educativas en Aguirre y Calderón están centradas o son impulsadas por la necesidad del diálogo sobre el pasado entre distintas generaciones. Tanto Mama Lorenza como el Profesor relatan la historia a una generación más joven, representada por Juanucho y la Alumna, respectivamente. Las conversaciones –marcadamente unidireccionales, pero que de todas formas otorgan un pequeño lugar a la voz de una nueva generación– nacen ante la amenaza de un tiempo transitorio que se diluye y, además, a partir de una urgencia provocada por la idea circular del tiempo histórico: el presente guarda las huellas de pasados violentos y además pugna por repetirlo. Por este motivo es perceptible en los personajes una incertidumbre moderna que vuelve más importante el instante que la totalidad. Apremia, en ellos, elaborar un discurso a partir de las ruinas, que si no puede detener las reiteradas catástrofes de la historia, al menos se esfuerza en manifestarlas.

Desde la primera escena de *Los que van quedando en el camino* se verifica una idea cíclica de la historia. Las desiguales condiciones de vida de los campesinos de Ránquil conforman el descontento del pueblo y la movilización política acontece nuevamente: el tiempo se mueve como un espiral. Los actores, a modo de coro, van indicando que todo lo que ocurrió ayer es “Igual que hoy” (332), protestando por la injusticia social que define el conflicto. No obstante lo anterior, el coro grita que las vejaciones se darán “mañana menos que hoy” (333), frase en la que se puede leer el agotamiento del espiral del tiempo y la permanencia de una esperanza viva en el intento por resolver la querrela particular que los convoca.

En la obra de Calderón también se asoma una tragedia repetida en la que no hay escape permitido. Al profesor le urge la transitoriedad del tiempo y la verificación de que su diminuto lugar en la historia conlleva su desaparición: “Uno llega a clases y existe el tiempo” (117), indica, e insiste en los motivos de su necesidad de enseñar, “Porque me extingo” (118). La constatación de la fugacidad de la vida gatilla la necesidad del diálogo, pero también la proyección de la fatalidad en la alumna: “PROFESOR. ¿Cuándo grande qué quieres ser? / ALUMNA. Profesora” (141). La historia parece repetirse. Durante su texto, el profesor de historia realiza un panorama de la “evolución” humana, deteniéndose en la ineludible continuación de la experiencia histórica: “Hace miles de años nos mordieron las mismas moscas en la sombra del Kilimanjaro” (133). En el discurso de la Alumna queda marcada la diferencia con la generación de un profesor que ha perdido sus ilusiones relativas a la transformación social: “Y si hay otros que se comen todo y nos dan la educación de los siervos, nosotros tenemos que darnos la educación de los libres” (164).

A través de los diálogos sobre la historia, en *Los que van quedando en el camino* y *Clase* se configura una lectura de los hechos ocurridos, una narración de las heridas del pasado por parte de los personajes, que corresponde a una historia colectiva encarnada en sus historias individuales. Este relato parece originarse en la aspiración de que las nuevas generaciones no repitan las tragedias de la historia que se renuevan constantemente para hacer funcionar una sociedad violenta. Según Paul Ricoeur, “no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello” (23). El diálogo entre las generaciones difumina los límites entre el pasado y el presente, elaborando un recuerdo.

La obra de Aguirre se estructura en dos tiempos, correspondientes al pasado del alzamiento campesino –la matanza de Ránquil– y el presente en el que Mama Lorenza es atormentada por los espectros del pasado para hablar de los muertos, de aquellos que quedaron en el camino: “MAMA LORENZA. De los muertos. Los muertos del Bío Bío. No me perdonan el olvido en que los tengo... / JUANUCHO: ¿Le penan las ánimas? / Mama Lorenza: (*Se toma la cabeza*) Es aquí dentro donde me caminan...” (335). Tal como muestra la cita, el tiempo presente del relato de MAMA LORENZA es siempre un diálogo con Juanucho, destinatario primero del discurso de un pasado sin justicia que es tanto colectivo como personal. Durante el prólogo que inicia la obra, los recursos escénicos pensados por Aguirre confunden los dos tiempos:

JUANUCHO. ¡Está “desvariando”! Lo que se oye es la marcha de los campesinos... Los vi, Mama Lorenza. Llevan unos carteles que dicen: “Pan para nuestros hijos”... (*Recordando su hambre*)
 ¡Dame pan, mama Lorenza (*Sincronizando con el dame pan se desploma silenciosamente el primero de los hermanos*) Dame pan... (*Cae el segundo*) Dame pan (*Cae el tercero y sale el guardia*). (335)

La petición de Juanucho, al fusionarse con la caída de los hermanos Uribe, hace imperativo el relato acerca de la barbarie sucedida y el funcionamiento de la memoria: el hambre presente y la muerte pasada, ambas miserias de la pobreza, configuran una demanda ineludible para Mama Lorenza. Al iniciar “Los días malos”, la narración se interrumpe por el dolor que causa: “MAMA LORENZA. No... ¡Hasta aquí llega Lorenza! ¡Los días malos los borré de mi memoria! / Los hermanos: Vuelva atrás, hermana. Hable de los que cayeron” (355). Posteriormente, aunque la mujer accede a mostrar aquello monstruoso que para Teodor Adorno era necesario en la educación para no repetir la barbarie, cabe señalar que la opción de Aguirre es mantener la sutileza

de la obra y no explicitar en escena la violencia física. El asesinato de Juan Leiva y la muerte de Guacolda, su “huacha”, no aparecen sino en el discurso. Solo cuando Mama Lorenza es capaz de elaborar en el relato su dolor, se quiebra el tono de su texto: en la escena final, pone en entre paréntesis la desesperanza que la acompañaba y repite parte de las palabras alentadoras con las que Rogelio había insistido anteriormente: “La muerte no existe, Lorenza, si uno tiene su idea y pasa con ella a la eternidad” (375).

Calderón también opta por privilegiar el discurso por sobre la violencia física directa en escena. En *Clase*, el Profesor expresa durante el diálogo con su alumna cómo se repite el pasado en su propia vida. La juventud en dictadura ha dejado marcas en sus palabras y, sin embargo, parece ser un testigo indirecto de ella. El recuerdo del personaje secundaria y se relaciona directamente con su amigo muerto, quien sí es un testigo directo de lo ocurrido al ser torturado, según se infiere del relato del profesor, y por conservar la memoria física de la tortura hasta su muerte. El fallecimiento del amigo del protagonista permite la rememoración del pasado: “Pero soy un recuerdo. Me encanta la nostalgia y he construido mi vida alrededor de un amigo muerto. Él es mi dedo índice sin uña” (138). Lo monstruoso también es enseñado por el profesor a su alumna, que da un giro y pretende dar vuelta también la página de la historia, huyendo definitivamente para refugiarse en la interioridad: “Si llueve está bien, si sale el sol está bien. . . Soy la Buda” (166).

III. Coda: Educando en la memoria

Las escenas educativas de Isidora Aguirre y Guillermo Calderón especulan sobre los alcances de la transformación social. En torno a las características particulares de cada una, se establece un lazo que las hermana: el vértice de la enseñanza y sus implicancias en personajes insertos en sociedades chilenas que rememoran un pasado herido, ya sea de manera manifiesta como Mama Lorenza o subrepticia como el Profesor. Las obras instalan una reflexión oscilante entre la historia que se repite y la memoria transmitida a nuevas generaciones mediante diálogos educativos que podrían (o no) poner atajo a la repetición de la historia. La idea de un tiempo histórico semejante a un espiral, en el que se repiten una y otra vez las vejaciones sobre los sujetos, abre la interrogante de la posibilidad del cambio a través de la educación, sea esta en espacios formales y normalizados o en lugares alternativos que se fuguen de los modos de transmisión cultural más tradicionales. La pregunta por el cambio parece no resolverse en ninguna de las dos obras: a ambos profesores los inunda la tragedia y pasan el relevo a la siguiente generación. Leiva muere con su idea, Lorenza confía en el futuro y el Profesor de Calderón no se permite ninguna esperanza.

Las preguntas presentes en estas dramaturgias, elaboradas a partir de las dos actitudes ideológicas diversas –utópica y desencantada– no se solucionan de manera acabada. Lo único que parece vislumbrarse con claridad es la necesidad de la lucha contra la amnesia que deja de lado a quienes quedaron en el camino; de una u otra manera urge hacerse cargo del pasado. En Aguirre la memoria aparece explosiva, furiosa, como un grito de multitud; en Calderón la memoria hace implosión, se vuelca hacia la intimidad de los sujetos y confunde sus soledades. De todas maneras, aunque las diferencias entre estas obras dramáticas son marcadas, tanto en las

estrategias de representación, en la tensión entre el carácter esperanzado y el desesperanzado que manifiestan, así como en las direcciones que adquiere cada texto en relación con la contingencia (hacia afuera/hacia adentro), he intentado elaborar una lectura que dialogue a partir de los contrastes. A manera de un contrapunto constante, he querido manifestar la existencia de una preocupación continua por el problema de la educación, cualquiera sea la forma que adquiera de acuerdo a las fases diversas de una modernidad que repite sus carencias.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. "Educar después de Auschwitz". *Crítica de la cultura y sociedad Vol. II*. Madrid: Akal, 2009. 299-614. Impreso.
- Aguirre, Isidora. "Los que van quedando en el camino". *Antología esencial. 50 años de dramaturgia*. Santiago de Chile: Frontera Sur, 2007. 330-380. Impreso.
- . "Indicaciones generales para el montaje". *Los que van quedando en el camino. Memoria Chilena*. Recurso electrónico. 6 Mar. 2015.
- , y Andrea Jeftanovic. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago: Frontera Sur, 2009. Impreso.
- Artesi, Catalina Julia. "Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano". *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Galerna, 1989. 83-93. Impreso.
- Baboun, Isabel. "Guillermo Calderón, tres motivos para una poética casi trágica". *Revista Apuntes de Teatro* 131 (2009): 20-28. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM, 2009. Impreso.
- Calderón, Guillermo. "Clase". *Teatro I. Neva Diciembre Clase*. Santiago: LOM, 2012. 114-167. Impreso.
- Loyola, Rodrigo. *Diciembre de Guillermo Calderón como tragedia de la representación*. Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en Literatura. Santiago: Universidad de Chile, 2012. Web. 6 Mar. 2015.
- Márquez, Carmen. Coord. *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2008. Web. 2 Mar. 2015.
- Opazo, Cristian. *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003. Impreso.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 7 de julio de 2015

Remontando *El Evangelio según San Jaime*: Estrategias dramaturgicas y escénicas relativas a la comedia para una puesta en escena de carácter popular

Restaging *El Evangelio según San Jaime*: Comedy-Based Dramaturgical and Performance Strategies, Towards a Popular Mise en Scène

Manuel Letelier

Compañía Observatorio Popular, Chile
teatro.observatoriopopular@gmail.com

Resumen

El siguiente texto profundiza conceptualmente en las nociones de comedia y popularidad desde el análisis del trabajo realizado por Mauricio Bustos y Compañía de Teatro Observatorio Popular para remontar *El Evangelio según San Jaime*, texto de Jaime Silva. El objetivo es exponer y explicar la implementación de estrategias dramaturgicas y escénicas vinculadas a la comedia para la configuración de un fenómeno teatral de carácter popular.

Palabras clave:

Popularidad – Comedia – Dramaturgia chilena – Jaime Silva – Estrategias escénicas.

Abstract

The following article deepens conceptual notions of comedy and popular performance by analyzing the Compañía de Teatro Observatorio Popular's restaging of *El Evangelio según San Jaime*, directed by Mauricio Bustos with text by Jaime Silva. It aims to demonstrate and explain the implementation of dramaturgical and performance strategies linked to comedy, which seek to create a popular theatrical event.

Keywords:

Popular Performance – Comedy – Chilean Dramaturgy – Jaime Silva – Performance Strategies.

En 1969, el dramaturgo chileno Jaime Silva (1934-2010) escribió su singular versión del Evangelio. El mismo año se montó y estrenó su obra: *El Evangelio según San Jaime*. La puesta en escena provocó reacciones en el sector más conservador del público. Artículos de prensa del período dieron cuenta de quienes vieron en el montaje una afrenta de carácter religioso.

El año 2012 el director Mauricio Bustos, junto a la Compañía de Teatro Observatorio Popular, adaptan y reestrenan la obra de Silva. Con cuarenta y cinco años de distancia entre una puesta en escena y la otra, lo que en su momento fue catalogado como herejía, en la primera década del siglo XXI no agravia la moral del público sino que canaliza un nuevo encuentro entre comedia y popularidad.

Remontar el trabajo de Silva implicó plantear interrogantes relacionadas con el uso de estrategias dramáticas y escénicas vinculadas a la comedia para la composición y configuración de una obra teatral de carácter popular. Algunos de los cuestionamientos que surgieron de esta labor implican las siguientes preguntas: ¿Dónde reside la comicidad y la popularidad de una obra teatral?, ¿cómo lo cómico manifiesta lo popular?, ¿por qué ambos ámbitos se relacionan?, y, ¿cuál es su valor? Inquietudes cuya comprensión conduce a la génesis de la obra.

Antecedentes contextuales de la obra de Jaime Silva

A fines de la década del sesenta se pre-estrenó *El evangelio según San Jaime* en la ciudad chilena de Los Ángeles. El 29 de julio de 1969 el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) presentó esta puesta en escena en el Teatro Antonio Varas de Santiago.

La obra se presentó hasta mediados del '70, con muchas funciones en donde se debió poner el cartel de "localidades agotadas", con mayores o menores incidentes entremedio de la presentación. Sin embargo, la reacción de los asistentes no nubló los méritos artísticos de la obra "hereje". Fue considerada la mejor producción de ese año, la mejor dirección, la mejor actuación masculina a Jorge Lillo (Don Demonio), la mejor actriz de carácter a Bélgica Castro (Doña Muerte), mejor escenografía y vestuario (Guillermo Núñez) y la mejor música incidental (Sergio Ortega), además de contar con la coreografía de Claudio Lobos. (Silva 135)

La puesta en escena fue dirigida por Pedro Orthous y el elenco estuvo integrado por Jorge Lillo, María Cánepa, Bélgica Castro, Kerry Keller, Virginia Fischer, Víctor Rojas, Ramón Sabat, Sergio Aguirre, José Pineda, Berta Sandoval, Fernando González y Alejandro Sieveking.

La dramaturgia de la pieza original fue escrita en 776 versos y dividida en dos partes. En ellas Jaime Silva dio cuenta de la génesis de la tierra a manos de Dios Padre y los hitos más importantes del paso de Jesús por el mundo hasta su muerte. La intriga, en tanto, fue complementada con las trampas ideadas por los personajes de Don Demonio y Doña Muerte para deshacerse del mesías y así poder hacer esclavos a los hombres.

La escena de la obra titulada "Los enemigos se unen" esclarece el plan que motiva la acción de los personajes antagónicos:

427. MUERTE.
De acuerdo mis fariseos, tentaremos al cochino
Jesucristo que pretende traer consuelo divino.
428. DEMONIO.
Explicame, negra linda lo que dicen estos gringos.
429. MUERTE.
Dicen que vamos a hacer un pacto negro maldito
para que se pierda el mundo y reviente Jesucristo. (Silva 73)

El estreno del montaje no estuvo exento de problemas. La representación teatral de las sagradas escrituras anclada en el imaginario religioso del campo chileno, la naturaleza de personajes que remiten a la historia, costumbres y tradiciones del ámbito rural chileno de siglo pasado y la picardía expresada en verso fueron argumentos para encasillar la obra bajo el rótulo de folclórico y costumbrista. Entonces la versión bíblica de Jaime Silva fue tomada como afrenta a la concepción religiosa más conservadora de la época.

Jaime Silva subtítulo algunas escenas de su obra de la siguiente manera: “Gran coral de la creación del mundo” (trabajado en pantomima), “La fonda de Doña Muerte”, “El gallo intruso y María platicaron así”, “El sordo José recibe varias visitas”, “Barco de los pecados”, “Don Jesucristo dice cuatro frescas a los Fariseos” y “Jesús elige apóstoles en la plaza del pueblo”. Estos son algunos pasajes que componen su dramaturgia, propuestos para desarrollar la historia bíblica desde la acción de personajes anclados en un imaginario popular.

El autor retrata costumbres rurales y tradiciones del campo chileno de mediados de siglo pasado para caracterizar prototipos populares. Fidel Sepúlveda señala que este prototipo posee una urgencia de vivir y que es desde la comprensión de esta urgencia que “entendemos como atributo fundamental de la cultura popular, lo cómico. Ligando así los términos alegres y trascendentes en que se vive la vida bajo la expresión popular, con el sentido revitalizante que rodea al concepto de lo cómico” (en Torres *et al.* 22)

En *El Evangelio según San Jaime* el autor configura un prototipo popular desde la representación de hombre campesino, labrador, carpintero, albañil y la mujer dueña de casa, preocupada de los quehaceres del hogar y la crianza de los niños. Son figuras desde las que se rescata la cotidianidad de la vida del pueblo campesino y acompañan la narración de la historia bíblica. Es un trabajo que matiza imágenes cotidianas y religiosas del campo chileno. De este modo personajes que Silva describe como las vecinas son quienes preparan a la Virgen María para su casamiento con el viejo José. Se trata de una escena de la obra que refiere a la necesidad de una joven mujer por madurar, casarse y formar familia. Además, señala el sacro trasfondo del personaje en juego.

161. VECINA 1.
Buenos días, señorita, por encargo de Santa Ana
le venimos a decir algunas palabras sabias.
162. VECINA 2.
Usted ya tiene quince años y es muy bonita su cara
y en el escote le empiezan a madurar dos manzanas.

163. VECINA 1.
Una niña de su edad no puede estar en la casa
jugando con su muñecas como si fuera una guagua.
164. VECINA 2.
Ni pasarse todo el día difariando por la chacra
entre los capis de arvejas y entre las flores del haba.
165. VECINA 1.
Tiene que tomar marido, que le dé lo que le falta.
166. VECINA 2.
Para que sean abuelos San Joaquín y Santa Ana. (Silva 37-8)

Jaime Silva profundizó una interpretación alegre y humana de la historia bíblica al vincular su obra a la visión que posee el pueblo campesino chileno. Leonidas Morales señala estructuras formales características de la narrativa de Nicanor Parra –Premio Nacional de Literatura 1969– que pueden ser consideradas para definir el trabajo dramático de Silva. Estas características son la exploración de la figura del antihéroe, la sintaxis de lo prosaico, la crítica de la moraleja, la simpleza de la acumulación y el estudio de la ruptura¹. En este marco narrativo, *El evangelio según San Jaime* recrea una propuesta “destinada a recuperar la proximidad humana” (Salinas 43).

Cabe señalar que la obra de Silva surge en

Un momento especial de reconocimiento, difusión y cultivo del habla cómica popular que tuvo lugar en el curso del siglo XX. Con este siglo emergió una conciencia democrática que traducida en términos culturales significó la liberación del estilo de vida y del sentido de la vida del pueblo mestizo. Y con ello la liberación del habla festiva del espíritu “hispano-indio”. Poniéndose o no de acuerdo entre sí, poetas y artistas populares, filólogos, folkloristas y escritores nacionales se encontraron en este sentido en una misma dirección. (Salinas 82)

Concepto popular en la obra de Jaime Silva

La dramaturgia de Jaime Silva representa la tradición y creencias religiosas del campo chileno en diálogo con la cotidianidad de la vida y la trascendencia de su historia. Silva versiona la historia bíblica desde la narración pícaro, humorística y jocosa que caracteriza el imaginario popular, lo cual permite entender “el concepto de ‘lo popular’, como la dimensión más trascendente que guarda todo el caudal de imágenes y tradiciones que sustentará el camino que recorrerá un pueblo” (Torres *et al.* 22).

¹ De acuerdo a Morales “después de la primera guerra mundial, que prescindiendo de cronologías oficiales es la que cierra el siglo XIX, el arte europeo se entregó a una revisión fanática de la obra de creación (y, por esa vía, de la realidad cultural y social). . . Si bien es a partir de la generación de Vallejo y Neruda que la literatura hispanoamericana asume tales preocupaciones, la poesía de Parra representa quizás mejor que ninguna otra la radicalidad de ese impulso a empezar de nuevo. . . . Lo cual sitúa a Parra en la tradición de Brecht. En efecto, Brecht le quita al espacio escénico su neutralidad, lo carga de beligerancia y establece en él la sede de una conciencia crítica que se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética. Parra también quiebra la serenidad del espacio del poema, lo abre y a través de fórmulas prosaicas, estereotipadas, llama la atención del lector y le pide que por un instante vuelva la cabeza ‘hacia este lado de la república’, hacia el espacio del poema que ya no lo pueblan más las imágenes y ocurrencias depuradas, porque se ha transformado en un retablo donde se exhiben las falsas maravillas de una civilización”.

El dramaturgo chileno inserta su relato en lo que Nicola Savarese denomina como teatro popular al señalar que “las formas más populares de espectáculo (desde el circo al cabaret) fueron redescubiertos, estudiados, reinventados hasta convertirse en nuevas riquezas inmensas de gran relieve en el circuito de las ideologías y las prácticas espectaculares” (Barba y Savarese 200). La dramaturgia de Jaime Silva incorpora formas de este tipo de espectáculos.

No solo de oponerse a los cánones del teatro ochocentista y burgués, sino de aparecer subversivas respecto a la tradición más reciente del lenguaje del actor. En primer lugar el rechazo de un cierto naturalismo amanerado a favor de una estética no basada en la mimesis sino en un sistema de signos, en segundo lugar en la supresión de la barrera entre actor y espectador –la célebre *cuarta pared*– para nuevas posibilidades de relación entre escenario y público. La ruptura, por último, de las unidades dramáticas a través de un montaje de la acción en espacios y tiempos simbólicos. (200- 202)

El dramaturgo chileno propone que personajes anclados en un imaginario campestre interactúen con personajes bíblicos y que personajes alegóricos puedan tentar a personajes sacros. Silva resignifica la concepción de lo popular –más allá de lo folklórico o costumbrista–, proyectando alcances históricos y sociales tras la historia de Chile. Su obra rescata el humor, picardía y cómica cotidianeidad que caracteriza el ámbito campesino y lo pone en diálogo con la sagrada tradición y creencia religiosa.

El universo representacional que compone el autor presenta la sagrada figura de Dios Padre, la Virgen María, San José y María Magdalena, en el contexto del pueblo, compartiendo su cotidianeidad. Desde este punto de vista la divinidad participa en el ámbito mundano de la vida popular que a fines de la década del sesenta –fecha en que se estrena la obra de Jaime Silva– se caracterizó por

El buen humor y la cultura cómica popular, proveniente muchas veces de la cotidianeidad festiva y poco urbana o urbanizada, [y que] pasó a adquirir carta de ciudadanía en los variados espacios de la vida pública de Chile. Esto se percibió a todas luces desde las décadas de 1930 y 1940. Entonces Jorge Délano (1895 - 1980) creó la sin par figura de Juan Verdejo, para, como lo señaló con sus palabras, “simbolizar, a través de su desaliñada indumentaria y ladina expresión, la idiosincrasias chilena, mezcla de bohemia y señorío”. . . . Fue la época del Tony Chalupa, alentador de “la enorme carcajada colectiva”. Fue también la época de las compañías humorísticas en los teatros populares en Santiago, donde el público de la galería “lanzaba al escenario toda clase de tallas, que los actores respondían con tremenda gracia y espontaneidad”. (Salinas 97)

Considerando que “el grotesco profundiza la vida cotidiana hasta que esta deja de representar solamente aquello que es habitual” (Barba y Savarese 166), es posible señalar que *El Evangelio según San Jaime* recrea grotescos aspectos de la historia sagrada al presentar los conflictos del personaje de Jesús en relación con Dios Padre y los personajes de Don Demonio y Doña Muerte. La versión bíblica de Silva compromete la libertad del pueblo donde vive el mesías. Su obra tiene como protagonista el pueblo campesino al cual pertenece Jesús. En torno al quehacer de este pueblo se desarrollan los hitos bíblicos.



El Evangelio según San Jaime. Herejía popular de los Santos Momentos. Dramaturgia: Jaime Silva.
Dirección y adaptación: Mauricio Bustos. Compañía Observatorio Popular, 2014. Fotografía: Iván de la Vega.

Personajes como la Virgen María, María Magdalena, Dios Padre, Jesús y San José, son retratados a partir del imaginario religioso popular que conjuga la visión sacro-mundana tras la fe del pueblo campesino chileno, base en la obra de Silva. Los personajes antagónicos de la obra, Don Demonio y Doña Muerte, son presentados como oposición al personaje de Jesús y a la vida comunitaria del pueblo al encarnar los intereses individualistas de un progreso económico mal entendido. Desde la acción de unos y otros personajes surge el conflicto de la obra, que recalca la necesidad del hombre por procurar justicia social, equidad de derechos e igualdad entre los hombres, especialmente para los más humildes y desposeídos.

Luis Enrique Délano –Premio Nacional de Periodismo 1970– realizó el siguiente comentario sobre la obra:

Todo un espectáculo, en el que se funde la visión popular –la que pueden tener gentes sencillas– de la *Biblia*, con el espíritu ingenuo, socarrón y malicioso del campo chileno. . . . Las escenas bíblicas se suceden en medio de un clima de gracia, picardía, alegría y también solemnidad. . . . Lo que puede molestar a algunas personas apegadas a sus textos es la contradicción entre Dios Padre y Jesucristo. Para Jaime Silva, Cristo es un hombre de la tierra, Dios un remoto celícola. Pero pretender que existe sacrilegio, irreverencia o siquiera falta de respeto, es mirar con ojos muy limitados. (en Silva 137)

La obra de Silva reseña estados de opresión y desigualdad en los cuales el personaje de Dios Padre ocupa el lugar de la autoridad déspota que rige la vida del pueblo, que es representado por los personajes de las vecinas, Judas, los apóstoles, Jesús, la Virgen María, María Magdalena y

San José. En su obra el dramaturgo chileno instala al pueblo en el centro del conflicto, al hacerlo partícipe del engranaje de un sistema donde se presenta una mayoría oprimida y una minoría opresora. En este sentido el autor recrea la realidad social chilena de mediados del siglo pasado en el marco de la realidad bíblica².

En una entrevista dada al diario Las Últimas Noticias Jaime Silva expresó:

El título 'El Evangelio según San Jaime' quiere dejar bien en claro que éste no es el Evangelio tradicional, sino mi recreación personal de la anécdota de los personajes. La vieja generación, los intereses establecidos, están representados en el caso de mi pieza, por Dios Padre, en tanto que Jesucristo simboliza a los nuevos, a todos los que buscan la justicia, la igualdad, el derecho de todos. ¿Por qué eligió ese tema para expresar tal conflicto?
Porque quiero hacer un teatro popular, un teatro que llegue a todos, no solamente a quienes pueden ir al teatro a hacer la digestión. (en Silva 138-39)

Características de la adaptación

En octubre del 2012 la Compañía de Teatro Observatorio Popular, dirigida por Mauricio Bustos³, adapta y pone en escena la obra de Jaime Silva. Entonces la nueva versión de la obra es subtitulada como *Herejía popular de los Santos Momentos*⁴. El elenco del remontaje estuvo integrado por Denisse Jorquera, Natalie Ampuero, Natalie Troncoso, Gonzalo Urbina, Felipe Lagos, Emerson Velásquez y Manuel Letelier. La música original de la obra fue compuesta por Nelson Vergara y el diseño integral estuvo a cargo de los integrantes de la compañía así como también la construcción escenográfica, confección de vestuarios y el diseño de maquillajes utilizados en la representación.

La necesidad de poner en escena una obra que profundizara en el ámbito cómico y popular y que tuviera pertinencia social en la primera década del siglo XXI, llevó a Bustos a remontar *El Evangelio según San Jaime*. No obstante, antes fue necesario adaptar el texto original de Jaime Silva, comenzando por sintetizar la construcción dramática de la obra. La reducción de

2 Cabe señalar que "en las primeras décadas del siglo XX la sociedad rural chilena mantuvo la estructura agraria tradicional, fundada en el predominio del gran latifundio y una jerarquía social rígida, autoritaria y paternalista. En vista de esta situación las demandas por una reforma agraria fueron desde comienzos de siglo una propuesta de los sectores progresistas del país, como fue en el caso de la campaña presidencial del Frente Popular, en 1938. Sin embargo, una vez en el poder, los gobiernos radicales decidieron privilegiar la industrialización en el mundo urbano, postergando al rural. Como consecuencia, cientos de miles de campesinos emigraron a las ciudades en busca de un mejor futuro, mientras que la economía agraria comenzó a experimentar una crisis profunda caracterizada por su incapacidad productiva, siendo necesario, en los años cincuenta, llegar a la importación de alimentos. Al comenzar la década de 1960 la presión por una reforma agraria volvió a manifestarse en la sociedad chilena. Esta vez contó con el respaldo de la Iglesia Católica que repartió sus propias tierras entre los campesinos y con el apoyo de Estados Unidos a través de la 'Alianza para el Progreso'. Enfrentado a las presiones, el gobierno de Jorge Alessandri promulgó en 1962 la primera ley de Reforma Agraria N° 15.020, la que permitió redistribuir tierras estatales entre campesinos y organizar instituciones fiscales para llevar a cabo la reforma en el campo". ("La tierra").

3 Mauricio Bustos es director de la Compañía de Teatro Observatorio Popular y adaptador de *El Evangelio según San Jaime* (2012). Actor egresado de Escuela de Teatro Imagen y licenciado en actuación profesional, Universidad Bolivariana. Desde 1999 se desempeña como docente, director teatral y dramaturgo. Entre sus montajes más destacados están: *Por encargo del olvido* (2001), *Toda esta larga noche* (2002), *La amistad más pura* (Premio FESTESA 2008, Mejor Dirección), *Historias para ser contadas* (2010), *Nina* (2013) y *La quebrada de los sueños* (2015).

4 En adelante la versión se nombra por su subtítulo: *Herejía popular de los Santos Momentos*.

escenas permitió dar consistencia a la intriga de la obra al enfatizar su mensaje social por sobre consideraciones religiosas.

En la adaptación de Bustos prima el conflicto entre personajes protagónicos y antagonicos por sobre la historia bíblica. Los hitos más importantes consignados en las sagradas escrituras son matizados con referencias a la historia del pueblo campesino chileno. Ello desde la presentación de la lucha que sostiene la figura libertadora de Jesucristo respecto a los personajes de Don Demonio y Doña Muerte, quienes quieren hacer esclavos a los hombres. Conflicto al que se suma el personaje de Dios Padre, cáliz de una autoridad dictatorial y absolutista.

Desde el punto de vista escénico, la síntesis dramática de Bustos sortea la necesidad de contar con solo siete intérpretes para dar vida a un universo ficcional cuyo repertorio señala más de treinta personajes. El hecho que cada intérprete del remontaje requiriera caracterizar a más de dos personajes llevó a Bustos a disponer las escenas de la obra de manera que permitiera a actores y actrices cambiar vestuario y maquillaje según avanzara la representación.

La adaptación implicó también el desarrollo escénico de nuevos personajes: los comediantes. Se trata de entes teatrales que narran al público sin la mediación de un personaje. Son representantes de los actores de la compañía y forman parte de la representación. No obstante, su accionar comprende la presentación del espectáculo y desde este espacio se vinculan con el espectador de la obra.

La figura de los comediantes se suma a una serie de aportaciones dramáticas y escénicas que caracterizan la *Herejía popular de los Santos Momentos*. Un ejemplo está en la escena de bienvenida a público, intervención en la cual los comediantes de la compañía introducen al espectador al universo ficcional de la representación:

COMEDIANTE 1.

Por un encargo antiguo y justo que no es beato
venimos a contarles este rito que con artilugios de pobre
y efecto bendito se va a convertir en teatro.

COMEDIANTE 2.

Señoras y señores
cabros pelusones y chiquillas afiruladas

COMEDIANTE 1.

Público pituco y del general
Somos el Observatorio Popular⁵. (*El Evangelio*)

Mauricio Bustos desarrolla las intervenciones de los comediantes para

... tener dos versiones, dos espacios desde los cuales narrar una historia: uno vinculado a la narración en cuanto estructura dramática (la fábula) y otro como el lugar en que se devela el fondo de la misma, donde se entrevé el origen de las contradicciones que atraviesan esa fábula y el porqué de las decisiones que determinan a sus personajes. (Hellberg y Zeme 22)

5 Todas las citas a la obra corresponden a la transcripción del registro audiovisual realizado por Felipe Cona durante una gira de la obra el año 2014.



El Evangelio según San Jaime. Herejía popular de los Santos Momentos. Dramaturgia: Jaime Silva.
Dirección y adaptación: Mauricio Bustos. Compañía Observatorio Popular, 2014. Fotografía: Iván de la Vega.

La intervención de los comediantes subraya el sentido social que subyace a la representación de la historia sagrada. Con este objetivo el trabajo de Mauricio Bustos también conecta el comienzo y el fin de la obra. Así el inicio y conclusión del remontaje es una escena que repite el momento de la muerte de Jesús, quien señala antes de fallecer: “voy y vuelvo” (*El Evangelio*).

La adaptación recrea el personaje de Jesús en el marco de una narrativa popular inspirada en el carácter de Pedro Urdemales, Juan Verdejo⁶ y la tradicional figura del roto chileno⁷. Bustos propone humanizar la figura del Mesías otorgándole el carácter de un hombre sencillo, ingenioso, empático, pícaro, de buen humor, preocupado de sus pares, capaz de luchar por el bienestar de su pueblo. Características que hacen del personaje de Jesús un líder, cuyo accionar expone inquietudes sociales que versan sobre la necesidad de igualdad entre los hombres.

Composición interpretativa y estética de la Herejía Popular

Mauricio Bustos dirige la nueva puesta en escena reinterpretando la historia bíblica y la religiosidad del campesino chileno desde el carácter ficticio, grotesco y lúdico presente en la obra de Jaime

6 Maximiliano Salinas Señala: “La revista *Topaze*, entre 1931 y 1970, reivindicó precisamente la figura cómica y popular de Juan Verdejo, imagen artística de un pueblo que no siguió ni persiguió el empujón patriarcal de la República de 1925. Patipelado, risueño, festivo y autónomo, prácticamente no creyó en ninguna de las ofertas caballerescas de los representantes de la seriedad de la política” (134).

7 El adjetivo de ‘roto’ es usado en Chile para denominar, en términos generales, a un tipo de persona de origen rural y humilde. La figura del roto además ha sido considerada una muestra de identidad y arquetipo del pueblo campesino chileno.



El Evangelio según San Jaime. Herejía popular de los Santos Momentos. Dramaturgia: Jaime Silva.
Dirección y adaptación: Mauricio Bustos. Compañía Observatorio Popular, 2014. Fotografía: Iván de la Vega.

Silva. En este contexto Bustos y el elenco de la Compañía Observatorio Popular investigaron formas de dirección y actuación alejadas del naturalismo, el realismo y el psicologismo⁸.

En la *Herejía popular de los Santos Momentos* el trabajo interpretativo de actores y actrices surge de la realización de una serie de ejercicios físicos: alteración del equilibrio, uso de fuerzas opuestas y omisión de movimientos del cuerpo a través de su simplificación o retención. Ejercicios que modifican el comportamiento natural del intérprete⁹ y permiten que “a través de la construcción de un personaje, el actor llega a un comportamiento artificial, extra – cotidiano. Dilata su presencia y por consecuencia dilata la percepción del espectador. En la ficción del teatro es un cuerpo-en-vida” (Barba y Savarese 90).

En el trabajo de ensayos de la puesta en escena los intérpretes exploraron el trabajo con el cuerpo para componer una ficción teatral en la cual

... cada gesto del cuerpo, para romper los automatismos del comportamiento cotidiano, es dramatizado imaginando estar empujando algo, levantando, tocando objetos de una forma y dimensión determinadas, de un determinado peso y de una determinada consistencia. Se trata

8 En esta tarea el trabajo de actuación la Compañía Observatorio Popular se orientó a la búsqueda de “un arte del actor desprovisto de cualquier condicionamiento psicológico y basado en una meticulosa técnica del cuerpo como único elemento e instrumento capaz de representar también las emociones” (Barba y Savarese 202)

9 “Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo tienden a la maravilla y a la transformación del cuerpo. Las técnicas extra-cotidianas, sin embargo, tienden a la información: estas, literalmente, *ponen-en-forma* al cuerpo. En esto consiste la diferencia esencial que las separa de las técnicas que, al contrario, lo transforman” (Barba y Savarese 21).

de una verdadera psicotecnia cuya finalidad no es influenciar la psique del actor, sino su físico.
(Barba y Savarese 32-3)

Preparación física relacionada a la configuración de códigos de actuación a partir de los cuales dar cuenta de la representación de personajes sacros vistos desde un plano distinto al que da a conocer la iconografía cristiana y el cine. El trabajo de la Compañía Observatorio Popular indagó en las posibilidades de una caracterización codificada extra-cotidianamente para representar el imaginario religioso del campo chileno desde el ámbito de la comedia y el grotesco¹⁰. De este modo, la puesta en escena presenta la figura del Arcángel San Gabriel como un emplumado gallo que visita a la joven Virgen María en el huerto.

La escena del gallo causó controversia en la versión original del montaje. Sin embargo, en el remontaje, más que el trasfondo religioso, llama la atención la grotesca comicidad del cuadro. Si bien el plumífero avisa la buena nueva a la Virgen, también la deja encinta. Se trata de un pasaje de la obra complementado con música, baile y canto. Ello sumado a la presentación de un vestuario profuso en plumas blancas, amarillas, rojas y azules y un sencillo maquillaje, cuya singularidad está en los delgados bigotes del ave, el uso de botas con espuelas y un peinado al estilo de Elvis Presley. La interpretación, composición y configuración de la figura del Arcángel San Gabriel da cuenta de la capacidad para recrear imágenes sacras y representarlas desde un nuevo plano de ficción. Cabe destacar la inclusión de cacareos y movimientos corporales pélvicos con los cuales el intérprete tiñe de lascivia a su personaje.

En el remontaje el vestuario de personajes femeninos implicó confeccionar abultadas faldas y roídos delantales. Para los comediantes, en tanto, se parcharon abrigos y se deshilaron largos jersey de lana. Los personajes masculinos de la nueva puesta en escena utilizaron chalecos de vestir, pantalones, sombreros e impermeables. Vestuarios que complementaron el trabajo de caracterización al presentar su preparada signature artesanal. La estética del vestuario, su materialidad y elaboración, permitió representar el carácter humilde de los personajes que acompañan a Jesús.

La rústica naturaleza del campo chileno que habitan los personajes de la obra se dio a conocer a través de la incorporación de elementos de utilería confeccionados en madera, mimbre y greda. Artulugios que señalan la usanza rural chilena. Flores, enredaderas y hojas de parra hechas de plástico, en tanto, representan los viñedos del sur de Chile y evidencian el artificio teatral. Por otra parte, la escenografía de la obra está compuesta por ocho paneles de madera. Estos asimilan la fachada de un pequeño pueblo de cuyas puertas y ventanas se asoman, entran y salen de escena los personajes de la obra.

10 En su diccionario del teatro Patrice Pavis señala que "la comedia, al ser 'una imitación de hombres de calidad inferior' (Aristóteles), no se nutre del fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple: de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de deducir de ella una teoría coherente" (66). Respecto al grotesco el mismo autor agrega que éste "resulta una mezcla de géneros y estilos. Lo cómico 'estridente' paraliza la recepción del espectador al impedirle reír o llorar impunemente. Este movimiento perpetuo de inversión de perspectivas provoca la contradicción entre el objeto realmente percibido y el objeto abstracto, imaginado: visión concreta y abstracción intelectual van siempre a la par. De la misma manera hay una permanente transformación del hombre en animal y viceversa. La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan un cuestionamiento de los valores tradicionales del hombre" (247).

La inclusión musical al universo representacional aportó a la comprensión de la ficción teatral. Distintas sonoridades y musicalidades ejecutadas en vivo contribuyeron a desarrollar acciones, escenas y gestos de los personajes. Los cortos y esforzados pasos con los que avanzaba el personaje del viejo San José son acompañados por el punteo de la guitarra y provoca un efecto similar al que producen las caricaturas infantiles. Efecto cómico logrado también en las escenas corales, cuyas letras pertenecen al texto original de Jaime Silva y cuyos arreglos son de autoría de Nelson Vergara, músico de la compañía.

En el remontaje la música presenta el juego infantil de la Virgen María, el triunfo de Don Demonio y Doña Muerte, la bienvenida al niño Jesús y la presentación del gallo. Se trata de música que rescata la sonoridad tradicional chilena desde la entonación de guarachas, polcas, tonadas, vales y cuecas. Estas crean atmósferas que sirven de complemento y contrapunto a distintas escenas. Su evolución responde a momentos de la representación y permite realizar cambios de planos de la ficción teatral. Así, por ejemplo, la musicalidad que crea la atmósfera de dolor e intimidad que pesan sobre la escena en que muere Jesús cambia a la entonación de la cueca final que da lugar a la intervención presentacional de los comediantes, quienes interpretan la siguiente letra:

CORO.

Ya se acabaron los tiempos de las potencias divinas,
y ya vamos despertando mi vida quién lo diría.

Quién lo diría, ay quién, tan mal pensao,
que estos rotos pilichentos son encachaos.

Son encachaos, ay sí, y con el tiempo,
no serán ni tan rotos, ni tan pilichentos.

Que diría mi abuela si lo supiera. (*El Evangelio*)

Trascendencias de la comedia de Jaime Silva y Mauricio Bustos

La dramaturgia de Jaime Silva y la puesta en escena de Mauricio Bustos son trabajos que desarrollan el imaginario religioso del pueblo campesino que vivió el proceso de transformación del agro chileno entre los años 1962 y 1973. Silva y Bustos retratan la historia bíblica en vínculo con el cambio social, político, cultural y económico que caracterizó este período. *El evangelio según San Jaime* y *la Herejía popular de los Santos Momentos* son obras que interpretan el proceso de la Reforma Agraria chilena desde el ámbito rural de la sociedad. Las obras recrean la realidad del latifundio, la rígida jerarquía de la sociedad y las demandas reformistas que particularizaron este contexto histórico. Ámbito en el que son presentadas imágenes relativas a la religiosidad campesina cuyo lenguaje se distingue, de acuerdo a Maximiliano Salinas, en tanto

. . . la religiosidad occidental privilegió sobremanera el plano de las “cosas” (instituciones, funciones, planes, métodos, con su “inevitable” seriedad). El lenguaje religioso de la cultura popular en Chile es, por el contrario, un lenguaje cómico destinado a crear y recrear la alegría y el gozo del trato lúdico y amoroso con todo el mundo. (88)



El Evangelio según San Jaime. Herejía popular de los Santos Momentos. Dramaturgia: Jaime Silva.
Dirección y adaptación: Mauricio Bustos. Compañía Observatorio Popular, 2014. Fotografía: Iván de la Vega.

En la obra de Silva y en la de Bustos el conflicto entre Jesús y Dios Padre remite a la problemática situación entre el pueblo trabajador campesino y los hacendados. Don Demonio y Doña Muerte son representantes del señorío social de la época: aristócratas, políticos y empresarios, el sector más acomodado de la sociedad latifundista chilena. El pueblo, en tanto, es interpretado desde la figura de Jesús, María Magdalena, San José y la Virgen María. Es así que la construcción dramática de *El evangelio según San Jaime* y la *Herejía popular de los Santos Momentos* vincula historia chilena, hitos bíblicos y creencias y costumbres religiosas relativas al campo.

El contraste entre la historia social y la historia sagrada hace que la narración y representación de la obra cobre el carácter de una comedia en tanto “trabaja con arquetipos universales. Más aun, trabajando tipos cómicos, el actor puede aprender a descubrir la esencia de un personaje más complejo. Lo que Brecht llamó gestus social, o que Stanislavsky llamó Espíritu específico del rol” (Del Campo 44).

La escena en que Jesús se encuentra en la última cena despidiendo a sus discípulos para ir a enfrentar a Dios Padre representa la contrastante dimensión cómica de la obra a partir de la cual se presenta la contingencia social. Escena en la que el personaje de Jesús señala:

La muerte me va a llevar en su carreta de hueso
piedras me van a arrojar los pérfidos esqueletos
mi rebaño de rebeldes, mis coltros que tanto quiero
échenle vino a los vasos, digamos salud y tomemos
esta será la última vez que estaremos juntos delante de un causeo
y créanme que lo siento

la tierra es toda de ustedes, defiéndanla con denuedo
y ya, que no se hable más, tomémonos este vino
que yo me voy al huerto a hablar con el Dios divino. (*El Evangelio*)

El personaje de Juanito finaliza la escena quejándose: “ay, que había empezado bonito el causeo, se fue Jesús y se acabó el hueveo” (*El Evangelio*). La socarrona situación de los discípulos y la grotesca combinación sacro-mundana de Jesús expone la naturaleza crítica de la comedia. “En este sentido, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (Eco 17).

Justicia social y equidad son tema que la obra de Silva y Bustos presentan a través de imágenes sacras ubicadas en el espacio del campo chileno. Imágenes que enfrentan la representación de contingencias históricas particulares. Códigos narrativos desde los cuales surge el sentido del humor de la obra. “Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales” (Eco 19).

La dramaturgia de *El evangelio según San Jaime* y la puesta en escena de la *Herejía popular de los Santos Momentos* combina códigos narrativos y culturales que se orientan a la representación de tradiciones religiosas, costumbres campesinas y procesos históricos de Chile. En este ámbito el texto de Silva y el trabajo de Bustos exponen la crítica realidad que hay tras la situación de desigualdad entre los hombres. Ambos autores presentan “un teatro de masas que habla y trata temas contingentes, poniendo en escena acontecimientos y no hombres. Este teatro es un acontecimiento en sí y no hay manera de que se repita ni se fije en palabras, puesto que el aspecto físico es relevante. Así, el actor ya no representa personajes, sino tipos y arquetipos” (Hellberg y Zeme 18).

La labor desarrollada por Mauricio Bustos y la Compañía Observatorio Popular es un trabajo dirigido al público a través de ejercicios de improvisación que abordan el ámbito presentacional del espectáculo. Un ejemplo está en el accionar de los personajes señalados como comediantes de la compañía. Sus intervenciones abren el espacio representacional para profundizar el trasfondo social del espectáculo. Sus comentarios, opiniones e intervenciones subrayan la profunda trascendencia del relato teatral, presentada en la escena de la muerte de Jesús de la siguiente manera:

COMEDIANTE 1.

Un palomo cayó herido en medio de un rosal
las rosas al ver su sangre comienzan a deshojar.

COMEDIANTE 2.

Del mito pasó al rito enseñando lo que en verdad importa,
que no es verdad lo que está escrito y que la mentira tiene patas cortas.

COMEDIANTE 3.

Con la fe que el “voy y vuelvo” no es mentira ni chamullo,
es promesa verdadera que se dice con orgullo.

COMEDIANTE 4.

A cada santo le llega su día y tal vez no daba el ancho
pero enseñó algo bien cierto aquí está mal pelao el chanco. (*El Evangelio*)

El actuar de los personajes de Don Demonio y Doña Muerte, en tanto, rompe la intimidad representacional y permite incluir al público en la ficción teatral. Se trata de situaciones preparadas por el elenco previamente, presentadas como parte de una coyuntura o imprevisto en las cuales los actores saben de antemano provocar la reacción del espectador de la puesta en escena.

El instante en que el personaje de Doña Muerte cae fuera del espacio escenográfico al tratar de alcanzar al personaje de Jesús en una precipitada carrera, es un momento en que la ficción interrumpe la realidad del espectador. Estrategia relativa a la tradición del teatro cómico chileno cuya mecánica implica que la fémina solicite ayuda al público, incite su reacción desde la provocación directa y lo aborde desde el ridículo de su situación.

En la obra de Silva y en la puesta en escena de Bustos los personajes de Doña Muerte y Don Demonio concretan una visión arquetípica del individualismo y la ambición. Ellos son la grotesca representación del señorío latifundista. Doña Muerte, mezcla de imágenes insertas en la tradición religiosa popular y regenta de la fonda del pueblo, se instala en los márgenes de la vida comunitaria al aliarse a la empresarial figura de Don Demonio. Ello con el objeto de esclavizar a los hombres. Así, en la versión de Bustos, dos de los prototipos universales más representados por el imaginario religioso popular -el demonio y la muerte- adquieren dimensiones humanas.

Conclusión

El análisis de *El evangelio según San Jaime* de Jaime Silva y la *Herejía popular de los Santos Momentos* de Mauricio Bustos y la Compañía Observatorio Popular permite retomar los cuestionamientos expuestos al comienzo de este artículo. Inquietudes que consideran el lugar donde reside la comicidad y la popularidad de una obra teatral y preguntan sobre cómo lo cómico manifiesta lo popular, por qué ambos ámbitos se relacionan y cuál es su valor. Al respecto cabe señalar que el trabajo dramático de Jaime Silva y la puesta en escena de Mauricio Bustos son ejemplos de fenómenos teatrales que, de acuerdo a Beatriz Risk, se dan a fines del siglo XX y comienzos del XXI y que tiene como filiación la transculturación, el sincretismo y el teatro ritual. La autora agrega que es un modo de entender la teatralidad, cuyos géneros son denominados como teatro ritual, teatro folklórico o teatro sagrado. Rasgos estilísticos de este tipo de teatro presentes en la obra de Silva y Bustos son:

1. El sentido lúdico del diálogo y las situaciones.
2. El carácter eminentemente sensual de los conflictos y los caracteres.
3. El humor como recurso, propósito y componente fundamental de las situaciones dramáticas.
4. La presencia de nuestros ritmos (latinoamericanos), en expresión musical o danzaria, o ambos inclusive.
5. La particularidad propiciatoria de incidir en la problemática de los personajes y la solución de sus acciones. . . con lo cual la apropiación de la realidad, por parte de los protagonistas de las obras, adquiere una relevancia sui generis. (Risk en Burgos 23-4)

Comicidad y popularidad son espacios de creación desde los cuales Jaime Silva y Mauricio Bustos recrean la historia y religiosidad del campesino chileno. Se trata de la representación de



El Evangelio según San Jaime. Herejía popular de los Santos Momentos. Dramaturgia: Jaime Silva.
Dirección y adaptación: Mauricio Bustos. Compañía Observatorio Popular, 2014. Fotografía: Iván de la Vega.

un prototipo popular, que habita el mundo de manera festiva. Consuelo Morel indica la Fiesta como elemento esencial en la obra de Andrés Pérez, que cabe señalar como característico de la obra de Silva y la puesta en escena de Bustos. La autora advierte al respecto:

. . . el uso de la fiesta como escenario que aparece y desaparece siempre en sus obras. La fiesta con bailes, canciones, comida y alcohol. Creemos que la fiesta es un ritual popular central en nuestras culturas. . . descubrir y vivir la fiesta en cuanto propia de nuestra cultura chilena, no como un hecho presente en cualquier cultura. (130)

Jaime Silva y Mauricio Bustos utilizan códigos culturales relativos al campo chileno para recrear personajes de este ámbito, la trascendencia de sus conflictos históricos, el humor que singulariza su carácter y la humanidad de su sentir religioso. La fábula de Silva y la representación de Bustos reinterpretan estas dimensiones desde un punto de vista social. De esta manera su narración contrasta los hitos más importantes consignados en las sagradas escrituras. En este marco el sentido festivo, humor y comicidad que caracteriza el ámbito popular sirve para enmascarar estados de opresión y desigualdad. Así,

. . . al asumir una máscara, todos pueden comportarse como los personajes animalescos de la comedia. Podemos cometer cualquier pecado y permanecer inocentes: y, de hecho, somos inocentes dado que nos reímos (lo cual significa: nosotros no tenemos nada que ver con eso). . . La conducta cómica, antes objeto de juicio de superioridad de nuestra parte, se convierte, en este caso, en nuestra propia regla. (Eco 11)

El carácter cómico de la obra de Silva y Bustos surge del uso de estrategias dramáticas y escénicas a partir de las cuales se da a conocer el lenguaje, historia, religiosidad, contingencia y cotidianidad del campo chileno de mediados del siglo pasado. En este contexto la risa es fundamental. Es la respuesta del público ante la ficción teatral. En *La herejía popular de los Santos Momentos*,

la risa es un signo elemental e inequívoco de lo sagrado en la vida ante el mundo del trabajo, la discordia o la racionalidad profanas. Las civilizaciones y culturas tienden a volcarse hacia estas dimensiones, auspiciando el sentido serio de la vida. Sin embargo, siempre desde dentro o desde afuera de ellas mismas, renace la risa y el sentido del humor, el sentido festivo del mundo, como principio eufórico fundamental e inexcusable de la vida. (Salinas 17)

Finalmente señalar que el trabajo de Jaime Silva y de Mauricio Bustos da cuenta de un tipo de teatro popular; el cual utiliza formas narrativas, estéticas e interpretativas signadas en el marco de la ficción y la extra-cotidianidad para presentar una relectura de las sagradas escrituras desde el desarrollo de su trascendencia social¹¹.

Obras citadas

- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Escenología, 1990. Impreso.
- Burgos, Juan Claudio. *Teatro Circo, Andrés del Bosque*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III, Madrid. Recurso electrónico. 4 Mar. 2016.
- Del Campo, Javiera. *Actuación cómica en Chile: evolución y repercusiones en las técnicas actoriales actuales*. Memoria. Universidad de Chile, 2004. Impreso.
- Eco, Umberto. "Los marcos de la "libertad" cómica". *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 9-20. Impreso.
- El Evangelio según San Jaime, Itinerancia Fondart 2014*. Web. 6 Mar. 2016.
- Hellberg, Úrsula y Javiera Zeme. *Andrés Pérez: técnicas y éticas. Ensayo de (re)construcción de los principios del actor*. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, 2012. Impreso.
- "La tierra para el que la trabaja". Web. 6 Mar. 2016.
- Morales, Leonidas. "La poesía de Nicanor Parra". Web. 6 Mar. 2016.
- Morel, Consuelo. "El lenguaje popular en el Teatro de Andrés Pérez". *Revista Apuntes de Teatro* 122 (2002): 129-131. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.
- Pozo, Susana. "'Voy y vuelvo' homenajea a su ya centenario autor". Web. 6 Mar. 2016.

¹¹ Desde su estreno el año 2012 el remontaje de *El evangelio según San Jaime* ha sido visto por más de cuarenta mil personas. La obra ha sido presentada en distintas localidades de Chile, ha participado en distintos festivales teatrales –Festival de Teatro de Providencia en Santiago, Zicosur de Antofagasta y Temporales Teatrales de Puerto Montt, por nombrar algunos–. Cuenta con temporadas en sala SIDARTE (noviembre, 2012) y Anfiteatro Bellas Artes Viajeinmóvil (abril y septiembre, 2013). El año 2014, en tanto, realizó una itinerancia por distintas comunas de la Región Metropolitana gracias al apoyo del Fondo de las Artes –FONDART–, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Salinas, Maximiliano. *La risa de Gabriela Mistral: una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago: LOM, 2010. Impreso.

Silva, Jaime. *El evangelio según San Jaime*. 1969. Santiago: Quimantú, 2006. Impreso.

Torres, Alison et. al. *Su memoria tiene cuerpo, su espíritu movimiento... La misión es recordar. Tony Caluga, representante del mundo popular y su enfrentamiento cómico con la seriedad en la obra dramática de Andrés del Bosque*. Tesis de licenciatura. Universidad de Santiago, Chile, 2009. Impreso.

Fecha de recepción: 10 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2015



:: TEXTO TEATRAL



Apuntes de Teatro N° 140 (2015): 109-147 • ISSN 0716-4440
© Escuela de Teatro - Pontificia Universidad Católica de Chile

:: TEXTO TEATRAL

Los Millonarios

De Alexis Moreno

Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Ricardo Romero.

PERSONAJES

- 1: Hombre, abogado experimentado, millonario.
- 2: Hombre, abogado con menor experiencia, millonario.
- 3: Mujer, abogada experimentada, fría, millonaria.
- 4: Hombre, abogado experto en crisis, millonario.
- 5: La empleada, maquillada, pobre.

:: PRIMERA PARTE

(Es de noche. Siempre beberán... Y el alcohol hará efecto.)

- 1: ¿Qué es la patria?
¿Existe?
¿Qué cree usted?
¿Qué es Chile?
¿Usted se siente chileno?
La patria es algo antiguo, una bandera de lucha que aparece de vez en cuando pero ya no tiene empuje como antes...
- 3: Inventamos el orden porque como especie nuestra naturaleza es la de asesinar, somos depredadores, y, si nos sueltan en un lugar, destruimos todo. Por eso inventamos las leyes, los juicios, las penas, las cárceles, los verdugos, jueces, inventamos la policía. Inventamos el control, un sistema. Y dentro de ese sistema las revoluciones son el caos total.
- 1: No hay para qué preocuparse por algo que no es más que una emoción perdida... Yo, por ejemplo, no tengo empacho alguno en cagarme en la bandera si es necesario... o besarla y jurar morir por ella... ¿Y por eso soy un ser asqueroso? No, señor.
- 3: No me vengan con el ejemplo maravilloso de la revolución francesa... ¿Acaso comprendieron realmente lo que significó esa revuelta? El delirio. Eso significó. La perversión de la masa.
- 1: Yo soy lo que se necesita dependiendo la ocasión...
- 3: Miles de cuerpos de ignorantes, putas y abusados que conformaban una forma abyecta que expelía el hedor de la furia. Solo eso fue.
- 1: Y tengo mi ética, defiendiendo mis principios... El mundo actual es nuestro. Este terruño es nuestro. No se deje engañar nunca por esos conceptos anacrónicos.
- 3: Al pueblo se le cedió la guillotina. Y, bueno, el pueblo es un paroxismo cruel. Mataron al tipo que la inventó, a millonarios, déspotas... pero también a cualquiera que se les cruzara por el camino.
- 1: Patria, país, ciudadano, derechos, justicia... la justicia varía su definición dependiendo del contexto. Pero usted y yo no tenemos las mismas pesadillas ni el mismo deseo.

- 3: No fue más que otro Salem. Sin demonio pero con fraternidad, igualdad y libertad.
- 1: Mi perversión frente a la mujer no tiene por qué ser sinónimo de lo que usted concibe como amor. La fascinación que siento es un ejercicio que trasciende esta dimensión. Yo no soy un hombre dentro de mi deseo, soy un símbolo.
- 3: Te puedes demorar 500 años en construir el orden pero algo sucede y en menos de un minuto se puede destruir. Y, el "pueblo" dime tú. El "pueblo"...
- 1: El dinero y el derroche no son más que ejercicios que todavía nos unen con los otros. Es el poder lo nuestro y nuestro yo. Yo. Yo. Yo.
- 3: ¿Qué hace el pueblo sin orden? ¿Se roba televisores? ¿Viola?
- 1: Yo muevo.
Yo hago.
Yo invento.
Yo creo.
- 3: Sí, eso, y al mes deviene caníbal. Hay quienes se restan de esto. Pero solo hasta que les de hambre.
- 1: Con tu padre hemos golpeado a ministros...
...acabado con gobiernos
Violamos a mujeres en el pasado. Hemos matado y hemos resucitado.
Tres veces al año seleccionamos a una familia en la miseria y los convierto en millonarios. Los saco del barro y los instalo en mármol.
Y con eso nos convertimos en divinidad para los infelices.
- 3: La democracia es la peor forma de gobernar y generar orden porque la masa no es astuta. Es solo eso, una masa.
- 1: Y no soy más que esto. Un hombre promedio. Que no llama la atención. Todos nosotros, porque dentro de este lugar somos todos iguales, estamos dentro de la austeridad en medio de los siervos de la gleba... es una estrategia fundamental. Se recuerdan nuestros juicios pero no nuestros rostros... Por lo mismo fuimos nosotros quienes dejamos entrar al lujo a este país... y lo potenciamos, porque nos sirve de escondite... Que los otros paseen sus autos estrafalarios, nosotros viajamos mejor de noche.
- 3: Tu indio es un grano infecto de esa masa que, en algunos años, querrá dominar todo.
- 2: Hasta las masas necesitan abogados.
- 3: ¿Ya le viste la cara?
- 2: No, no todavía.
- 1: ¿Por qué, lo estás evitando?

(Pausa.)

- 2: ¿Al indio o a mi padre?

(Pausa.)

A mi padre no lo estoy evitando... nos va a llamar en un par de horas... y al indio, sí, lo he visto.

3: ¿Te parece feo?

2: Por supuesto que me parece feo.

3: El crimen fue terrible.

1: Yo te he visto salir muy sonriente de la corte con tipos que hicieron cosas peores.

3: Puede ser. Pero yo elegí defenderlos.

2: Acá hay una oportunidad. El mundo tiene los ojos puestos en este país. Y yo quiero que nos vea a nosotros.

3: ¿Ah, sí? ¿La revolución de un puñado de indios te parece una oportunidad?

2: Sí, claro. El indio mató, es cierto. Pero porque no aguantó más. Póngase en su lugar.

3: No me insultes.

2: No la insulto, solo le estoy pidiendo un poco de comprensión.

3: Yo no defiendo lo que me da asco.

1: Tenemos que hacer de ese crimen un acto de justicia, de reivindicación. Comparamos números de víctimas, hacemos la analogía de atentados versus explotación.

2: Y estructurar la idea de que no hubo nada premeditado, cero plan... no. Esto fue pasional... un arranque del espíritu milenario de una raza que se niega al apocalipsis de su historia. Fue el verdugo enviado por Lautaro, Caupolicán y Galvarino...

3: ¿Por qué fuiste tan estúpido?

2: Yo no lo veo así.

3: ¿Ah, no lo ves así? ¿Y cómo lo ves? ¿Cómo un aporte al país, como un nuevo Chile, como un desafío? Nos dejaste en ridículo frente a todo el mundo. Tu padre casi se muere al enterarse... Tú no eres un abogado porque no eres ni siquiera inteligente.

2: Tengo que ganar. Por eso están aquí.

3: Sí, escuchando a este huevón de Chopin...

(Han estado escuchando a Chopin.)

1: Le pareció ingenioso, no lo culpes.

2: No, no es solo eso. Es una visión de futuro... además de entretenido.

3: Reflexión... el ingenio se malgasta al esparcir semillas en sitios donde abundan tontorrones.

1: A mi no me metas en este entuerto. Su padre me llamó, tal como a ti. Y si no queremos suicidios en el vecindario, mejor lo ayudamos...

(Comienza el sarcasmo.)

- 3: Reflexión número dos... lo peor para un padre inteligente es soportar la estupidez de un hijo vicioso y sin talento natural.
- 2: Vamos a ganar, tengo todos los antecedentes... es una injusticia...
- 3: ¡Te das cuenta! El tontorrón y su tontera. Lo único que hace es rumiar, una y otra vez, que tiene todos los antecedentes, todos los antecedentes...
- 2: ¡Tengo todos los antecedentes!
- 3: ¡Sí sé que tienes todos los antecedentes! ¡Lo sé! Ese no es el problema... eso no es lo preocupante... Que la Naturaleza te haya marginado ubicándote al exterior de la inteligencia, eso es lo grave...
Porque para ti, tonto huevón, tonto re-huevón, lo valórico es la especulación y la mentira. Con eso pretendes ganar un juicio, con eso pretendes que nosotros te ayudemos. ¿Qué le vas a decir al juez? ¿Eso, que es una injusticia? ¿Qué tienes todos los antecedentes? A ver, qué antecedentes tienes, muéstramelos.
- 2: Bueno, algunos...
- 3: Tonto.
Tonto maquillado de sabihondo... ¿Cómo se te fue a ocurrir meterte en esto? De un hilito pende tu destino, ahora... nuestro destino. Ninguna de las porquerías que piensas tiene valor en el mundo real... acá no estamos jugando a si eres el más hombre...
Mírame, tontorrón del pueblo que cree tener juicio certero... El que cree que se las sabe todas y va, el muy lindo, y se ofrece a defender un caso muerto... Qué lindo, ¿no? Qué lindo lo que hizo el niño... Dios mío... Dios santo...
- 2: No me hable como si fuera un principiante.
- 3: No te hablo porque crea que eres un principiante sino porque creo que eres un cerdo. Y te cagas en todo lo que te han dado. Y nos llaman acá, esta noche, como si fuéramos tus empleadas para que, por culpa de tu brillante idea reivindicadora de los derechos de un puñado de indios de mierda, todo lo que conocemos, tenemos y cuidamos no se vaya al tacho de la basura.
- 1: Y, perdóname pero de que eres principiante... eres principiante.
- 3: Yo los conocí. Me senté con ellos en esa mesa que ahora no existe y compartí con ellos, hice negocios con ellos. Con esos tres que ahora están plagados de gusanos. Y, sin embargo, tengo que verte la cara y darte soluciones para que todo se enmarque dentro de un accidente terrible dentro de una lucha justa.
- 1: No, accidente no fue.
- 3: (A 2) Mírame a la cara cuando te hable, por favor. Mírame y ten presente todo lo que pienso de ti y de esto, esta noche. Te voy a ayudar porque todo lo que tengo nadie me lo va a quitar. A ti te da asco ir al sur. Te es imposible pronunciar bien la palabra *mapuche*, la palabra *tres*, la palabra *atroz*. Y esta fue una atrocidad perpetrada por un mapuche en contra de tres personas...

(Todo esto lo acaba de pronunciar muy mal.)

- ... lo más dije que pudieras conocer ¿Y dijiste el otro día a la prensa que así reaccionan los que tienen miedo?
- 2: Pero cómo no iba a decir eso. Debo mostrar simpatía por esa gente que está temiendo por su vida.
- 3: Pero si no son ellos los que tienen miedo... ¡Son los otros! ¡Los blancos! ¡Los civilizados! Si el crimen no sucedió en Chicureo, tarado... por algo le llaman la zona de conflicto mapuche.
- Había que haber mandado a todos esos muertos de hambre a Putagán.
- 1: La verdad es que no creo que estés ayudando mucho a resolver el caso. Ya no hay vuelta atrás. Mírame, yo no conozco algo más desagradable que tener que defender a un cholo de esos...
- 3: Esto no es contra los mapuche sino contra la gente violenta que rompe las leyes y no deja que el resto viva en paz. Una mayoría amplísima de los mapuche trabaja para los privados de la zona y son tan víctimas como ellos.
- 1: Sí, es cierto, yo he tenido jardineros araucanos y son bien buenos... Pero, bueno, son otros tiempos. Antes te comprabas al líder de la federación gremial de dueños de camiones del sur y listo... Ningún conflicto. Ahora el paso sobre nivel que une Temuco con Pillanlelbún es zona de guerra. Y si andan con las mechas parás por ahí no dejan que pase ni un triciclo, los brutos esos. Nada, no dejan que pase nada de nada.
- 2: "Ahora el resto de mi vida es una farsa... porque dicen que maté sin razón, y no me podré olvidar de eso...". Mi cliente, Erwin Calluqueo. Tenemos una noche para preparar su defensa. ¿Empecemos?
- 3: ¿Por qué chucha ha estado sonando Chopin todo este rato?
- 1: Era lo que estaban escuchando las tres víctimas al momento del ataque. Es lo que tarareaba el indio cuando lo encontraron en mitad del bosque.
- 3: ¿Erwin Calluqueo, se llama?
- 2: Sí, un nombre horrible.

(Se ríen.)

- 1: ¿Mami?
- 3: ¿Qué querí, desgraciao?
- 1: ¿Por qué me pusiste Erwin?
- 3: Y qué, ¿queríai llamarte Eustaquio chuchetumare?
- 2: Necesito que me escuchen. Comprendo su molestia, este país genera ruido y grita y llora por la reivindicación de estos indios, sin embargo a nadie le importa, porque si esto fuera algo más que una retórica de la emoción y el esperpento ya habrían cambios, o algún movimiento al respecto. A nosotros tampoco nos importa. Pero internacionalmente se está discutiendo al respec-

to. Y acá en este país, la tropa de gritones que cree comprender la problemática ha puesto el tema en el debate público. Figuración y prestigio, señores. OEA, ONU, La Haya, Suiza, Alemania, Finlandia... Todos consumiendo la moda indígena de la reivindicación hasta que llegue otra más lacrimógena.

- 1: No, esa no me la creo. Dinos la verdad.
- 2: Los muertos del predio eran, prácticamente, dueños de un tercio de la región, junto a los Matte y los Angelini. Nuestra firma los representaba en una docena de negocios. Pero, de un día para otro rescindieron los contratos y se fueron con los chinos. Chinos de mierda. ¿Por qué? Nunca nos dieron explicaciones.
- Eso es.
- 3: Entonces es una venganza...
- 2: Sí, chinos de mierda. El prestigio internacional sería una inversión a mediano plazo. Y, bueno, mi padre no perdona que los chinos se llevaran esos contratos. Chinos de mierda.
- Al picunche este lo sacamos libre de polvo y paja.
- Así lo exige la firma.
- Bueno, empecemos. Va a ser entretenido. Y gracias por su ayuda.

(Presentación de la Obra. Minutos después... revisan los antecedentes.)

- 3: "Él no es cualquier persona, se trata de uno de los operadores más importantes en las organizaciones violentistas y terroristas de La Araucanía y Malleco", dijo el ministro del Interior, Andrés Chadwick, sobre la detención, en la comuna de Tirúa, Región del Biobío, del señor Calluqueo, activista supuestamente ligado a la cúpula de la Coordinadora Arauco Malleco, CAM.
- 1: El ministro sostuvo por la mañana una reunión de emergencia en La Moneada, con el general director de Carabineros y con el Director de la PDI, justamente para tratar el tema de la detención.
- 3: Para la gran mayoría, Calluqueo es un monstruo horrible que hay que exterminar a la brevedad. El tipo, además, tiene una detención pendiente del Juzgado de Garantía de Temuco, por maltrato de obra a Carabineros con resultado de lesiones graves.
- 1: Es de los brutos bravos este...
- 2: "En la zona de Río Bueno –prosiguió Chadwick– se ha podido detener y posteriormente han quedado formalizadas seis personas vinculadas a atentados y presuntos actos de violencia en la zona de Río Bueno y Cautín", destacó, en referencia al operativo que el jueves reciente realizó la PDI en el sector El Roble Carimallín, Región de Los Ríos, por el atentado incendiario que afectó al fundo Pisu Pisué, dos meses atrás.
- 3: En cuanto a Calluqueo, el ministro del Interior subrayó que "él portaba un arma, lo cual hace presumir en qué se utilizó".

- 1: Los cuerpos de la familia asesinada, dueños del predio, fueron encontrados con impactos que coinciden con el arma encontrada, el que, además, pertenecía al agricultor asesinado.
- 3: Chadwick precisó que “según nuestros informes de inteligencia policial, el imputado aparece vinculado a la Coordinadora Arauco Malleco”. Cómo lo encontraron al pobre infeliz, bueno... En mitad de un bosque de pinos, deshidratado.
- 1: Portaba un rifle Winchester, un banano con municiones de diferente tipo...
- 2: ...9 mm, 38 largo, 38 corto y 32 especial.
- 3: Se arrancó de la patrulla golpeando a los policías...
- 1: ...pero fue detenido a las 18:45 del mismo día, en un control de Carabineros en el sector de Puerto Choque, comuna de Tirúa...
- 3: ...VIII Región.
- 1: Golpeó a quien se le cruzó en el camino...
- 3: ...y gritó en su calabozo hasta escupir sangre. Y, bueno, confesó el crimen. Confesó el crimen. Confesó el crimen. Oh, a ver qué dice aquí, no entiendo...
- 2: Yo la ayudo...
- 3: Ah, no, ya lo leí ¡Confesó el crimen!
- 1: *Habemus confitentem reum*. ¿Viste el arma?
- 2: Sí, por ahí tengo una reproducción exacta. Tengo acceso a toda la evidencia. Tenemos todas las ventajas.

(2 Deja el arma sobre una mesa, quedará ahí por siempre hasta que alguien se hiera con ella, o muera.)

- 3: No tenemos nada que se parezca a una ventaja en este caso. Medio Chile se está quemando después de lo que hizo el infeliz.
- 2: Es comprensible. A Calluqueo lo culpan de todo sin pruebas concluyentes. Su gente está enojada.
- 3: Bueno, cuando te estén quemando la raja ríete, entonces.
- 1: Los atentados del último fin de semana:...
- 2: ...viernes 4. Fundo labranza, Tirúa.
- 3: Desconocidos prendieron fuego en el fundo de la forestal Mininco, una hectárea resultó afectada. ¿Tengo que leer yo esto?

(Los demás solo la miran.)

- Sábado 5. Que.. quepe quepe...
- 2: Quepe Boroa. Incendio afectó a galpón de la empresa agrícola Santa Gisella.

- 1: Ruta 90, Capitán Pastene. 4 encapuchados incendiaron dos camiones.
 3: *(Le cuesta mucho pronunciar esto)* Huepellén alto, Contulmo.
 1: ¿Puedes decir más claro los nombres, por favor? Alto y claro. Huepellén alto, Contulmo.
 3: No, no puedo.
 1: ¿Cómo que no puedes?
 3: No puedo... me da asco... Me cuesta mucho, me parece de pésimo gusto tener que leer esto... estos nombres... suenan horrible. No.
 1: No seas siútica.
 3: No, no lo voy a hacer. Voy a seguir como pueda seguir... Bueno, en el último lugar que señalé, incendio en terrenos de la forestal Volterra.
 Domingo 6.
 Muco Bajo, Lautaro.

(1 Ríe por lo ridículo que le parece el término "Muco".)

- 2: Hay indicios de que hubo un incendio intencional en la parcela de un privado.
 1: Todos estos ataques serán considerados como terrorismo por la fiscalía, a tu asesino lo pondrán en esa misma lista.
 2: Mi cliente es inocente. Su único crimen es perseguir una causa que considera justa su raza. Nada de lo que señalas está comprobado. Con esas suposiciones se intenta criminalizar la lucha por la recuperación territorial mapuche y así justificar la persecución y represión a las comunidades que están en procesos de recuperación de los terrenos.
 3: ¿Ah, voh creís que es inocente?
 1: Estás señalando que hoy el pueblo mapuche esta siendo objeto de manipulación política e ideológica de extremistas que no tienen que ver con los valores, principios y aspiración de este pueblo originario.
 2: Exacto.
 1: Tengo hambre.
 3: Tu padre ya nos tendría un banquete. ¿Te acuerdas tú de esas cenas de dinero que organizábamos, costumbre de lo más chora que un socio de la firma trajo de Nueva York el año treinta?
 1: Caso importante que ganábamos, banquete de dinero que había...
 3: Estaban las de oro, las de diamante o de platino. El nombre de cada una depende de la joya con que cada una de las damas llegábamos al banquete, porque eran banquetes... te mueres la cantidad de chanchitos satiricones, ostras, corderos, centolla, recipientes con los mejores puros cubanos, recipientes para vomitar, piezas de desenfreno, licores, scotch... ay, qué tiempos aquellos... en cambio aquí, ni maní, bueno, te sentabas a la mesa y bajo la servilleta, oculta, la joya.

2: ¿Qué les sirvo, díganme?

3: La Rebeca...

1: La Rebeca...

3: La Rebeca, experta en economía, una vez tuvo un ataque de flatulencias, no, no es grave, si incluso había un recipiente de oro enorme a la entrada de este lugar donde se hacían estos banquetes allá en Santa Cruz, donde tu padre puso escrito en un papel enorme: "Deje su cagá de moral acá, a la salida un mozo se la echará por ahí en un bolsillo..."

2: Yo nunca vi eso.

3: Bueno, a la Rebeca le dio un ataque de flatos. Algo dejó escapar por otro lugar también porque la tonta hizo no sé qué mezclas o quizás porque se llevó a uno de los mozos...

1: Mocitos, Rebeca ahora está presa, por lo mismo. Tú la metiste adentro. 20 años.

3: Ah. Bueno, pero, pucha, quizás la ayudo un poquito ahora porque me caía bien la yegua...

1: Era su mejor amiga y la metió presa...

3: Medía dos metros y era alemana, alemana de esas de Osorno criada a pura leche en esos fundos preciosos... en fin, oye... le ha dado un ataque de flatos y se lleva la servilleta a la boca para tapar la vergüenza y zuácate que se traga la joya, un diamante precioso, ¿te acuerdas? Dos horas después la veo en el patio, pilucha de la cintura para abajo, cagando y buscando entre su propia mierda la joya... qué asco, pero no era mal visto eso allá en esas celebraciones...

2: ¿Encontró el diamante?

3: Choclos... solo choclos.

1: Lo obsceno de las fiestas era el correlato de los éxitos en la corte. Quizás se hacían para extirpar los resabios de culpa de algunos juicios. No lo sé... pero de tener dinero la firma comenzó a tener poder, y luego, a distribuir y decidir el poder.

3: La mejor de todas las celebraciones fue una donde teníamos que llegar vestidos como pordioseros, pero no de disfraz, sino hediondos, sucios, comprábamos la ropa de los vagabundos reales y así, sin lavarla ni nada nos las poníamos, evidentemente la ropa interior era nuestra y debía ser exclusiva, para los hombres Hugo Boss, además había que llegar solo en automóviles marca Ford.

Bueno, todos estos tipos retorcidos pero, por Dios, qué entretenidos, de deseos salvajes y perversiones insólitas, llegábamos como pordioseros. Todas las sillas, sillones, sofás eran retirados del lugar. Nos servían en bandejas de plata sobras para comer, mendrugos de pan. El vino era de primera calidad, eso sí, y fíjate que las sobras daban un toque muy fino al paladar, vino servido en copas de cristal maravilloso, por lacayos con peluca y vestuarios de época. ¡Ay!, llama a tu papá, me muero por escuchar su voz.

2: Bueno, ¿les ofrezco algo o no?

1: ¿Cómo se llama esa asquerosidad que toma esa gente?

2: Vino en caja.

1: No... es un brebaje que hacen con maíz pero que lo van escupiendo... una porquería de cavernícolas...

3: Malinche.

1: No... En fin, si supieran que existe el whisky se armarían una balsa y se irían a reclamar a Escocia los infelices...

(Entra La Empleada. En realidad ha estado hace un buen rato, quizás desde el principio pero nadie lo ha notado. Es una mujer blanca, rubia, de mirada severa.)

2: Whisky.

La Empleada: ¿Alguna etiqueta especial, señor?

(Todos la miran.)

2: ¿Por qué habló?

La Empleada: Perdón, señor.

2: ¿Por qué habla?

La Empleada: Un error, señor.

2: ¿Por qué sigue?

(La empleada guarda silencio.)

Azul. Es una ocasión especial. Y algo para comer.

(La empleada se dispone a salir.)

Otra cosa. Trabajaremos hasta tarde y no queremos tenerla por acá cerca. Puede irse.

No me gusta cómo se está maquillando... Retírese.

Otra cosa: ¿usted sabe cómo se llama ese licor que toman los indios? Uno que es de maíz regurgitado o algo igual de asqueroso.

(La empleada se demora 15 segundos en responder.)

La Empleada: *Mudai*, señor.

1: ¡Eso es! *Mudai*. Muchas gracias, señorita.

(Se acerca a ella. Comenzará a acosarla hasta manosearla sin pudor. A nadie le interesa lo que sucede. La secuencia debe terminar en una grosera acción de coito.)

Hielo quiero yo, harto hielo ¿Le digo por qué? No, mejor le explico, bueno, ya, le muestro...

Por esto, ve. Porque soy muy caliente. Qué limpio uniforme. Si encuentra por ahí pichanguita, traiga. A ver...

(Luego La Empleada se va. Estará entrando y saliendo con alcohol y comida.)

1: Muy bonita.

2: No.

1: A ver, llámala, quiero verla mejor.

3: Estamos trabajando... Y si no vas a usar eso, arréglate.

1: Oh.

(La Empleada renueva los tragos.)

3: Grábese para argumento.

Te hablan de sensibilidad frente a la Naturaleza. Incorrecto. No porque haya un grupo de gente que vive rodeada de bosques y olor a leña va a ser sensible con la Naturaleza y va a tener más derecho que yo para reclamar un terreno. Es absurdo ese argumento, será como si mañana me quisieran pagar un juicio con un trueque, ¿te imaginas? Le traje dos choclos, tres vacas y un maní, con eso estamos. Lo que es de ellos son esas exaltaciones emocionales... pero eso nunca ha sido sensibilidad. Ellos gritan, saltan, cantan. Todo esto genera confusión, no se dan cuenta que falsifican su identidad sin tener conciencia, ese trémulo estar sobre un cúmulo de conceptos de significados fantásticos pero que no tienen asidero alguno con la realidad o con alguna filosofía de reflexiones interesantes y no sesgadas en blanco y negro, huinca malo y kultrún mágico...

2: ¿Cuál es su punto?

3: Creen que son lo que no son. A ver, ¿estamos hablando de Incas, aquí? ¿De Aztecas, de Mayas?

2: Ese no es un argumento.

3: No, claro... Por supuesto que lo es. Ah, no, tu tienes razón, verdad, es que se me había olvidado completamente... Verdad que cuando llegó Pedro de Valdivia a Santiago estaba lleno de ciudades construidas por los mapuche, un Machu Pichu en plena Alameda... se me había olvidado... eran tan brillantes como los Mayas... Si no hubiera sido por el Santa Lucía pasan de largo los españoles por ese peladero.

2: Huelén.

3: Para mi siempre será Santa Lucía.

1: Grábese para argumento.

Mira, yo no tengo la culpa de esta cagadita que quieres defender sin tener

idea... Yo no tengo la culpa de que esos flojos de mierda se quedaran sedentarios y se les olvidara desde el instinto, huevón, ¿me entiendes lo que te estoy diciendo? Que DESDE EL INSTINTO se les olvidara encontrar los cotos de caza, poh, huevón!... Oye, si los incas eran científicos, poh, huevón... ¿Cómo se llamó el crimen del pueblo mapuche? Se llamó pérdida de intuición. De qué guerreros hablas, de qué estrategias...

Si con la muerte de Caupolicán, Lautaro, Colo Colo, Galvarino y un par más se les murió el prestigio de lo belicoso también... Ahí se quedaron, echados en esas tierras maravillosas... Y, bueno, tuvieron lo que sembraron acostados con la raja al sol: robo y matanza, eso no lo niega nadie... Pero la intuición se la robaron ellos solos, ellos solitos, huevón, se robaron y asesinaron lo fundamental. Oye, ¿qué capacidad analítica te queda, entonces? Si esos huevones miran de noche al Cielo y no entienden ni una huevía, les sopla el viento en la cara y no saben qué chucha significa... Decadencia, compadre, decadencia total. Si cuando se les fue la intuición dijeron "bueno, no más cotos de caza, criemos vacas".

¿Fue falta de educación? Oye, si las universidades no existían en ese tiempo, huevón... Y yo te conozco todos estos sabios autodidactas, ¿o me equivocó? Porque han existido a lo largo de la historia, poh, huevón... Kepler, ¿ah? Lo conocen a Kepler, supongo... Bueno, ese huevón no fue ni al colegio, poh, huevón... Juan Kepler, ¿ah? Alemán, el huevón. ¿Cómo se lanzan los cohetes hoy día, huevón? Los cohetes... Bueno, con las cuatro leyes de este huevón, poh. Ahí tienen tus indios de mierda... El día de la callampa van a saber cómo mandar un cohete a la Luna.

2: Kepler fue a la universidad.

1: Y qué me importa, huevón, quédate con la moraleja.

2: No, no, solo era un aporte. No pretendo cambiar el argumento. Perdón.

1: Puta, llévale un folleto de la universidad adonde fue Kepler a los mapuche, poh, huevón, a ver si entre todos tiran una trutruca pal Cielo y llega más arriba de las palmeras que tienen.

2: Araucarias.

1: Ah. Vai a seguir con la huevía.

(Pausa.)

2: Bueno, necesito que sean brillantes pero para el otro lado... la idea es defender al indio y no seguir hundiéndolo, si es por eso lo hacemos bolsa en dos segundos... pero no es la idea.

3: Estoy haciendo un perfil. Eso es todo.

2: No, está actuando muy honesta. Y con odio.

3: ¿Tengo que repetir que conocí a las víctimas?

2: ¿Y a mí qué me importa? Si es por muertos conocidos de este país llenamos

una región completa de gente que no hizo nada por ellos. Usted puede hacer algo, al revés, pero puede hacer algo...

- 3: Lo voy a hacer, soy una profesional. La mejor. Y tú, en vez de pensar en qué rincón te vas a fornicar a la nana esa, deberías haber traído algo preparado.
- 1: Eh... ¿puedo fornicarme a tu nana por ahí?
- 2: Haga lo que quiera.
- 1: Gracias.

(1 se sienta, bebe. Luego de un rato, 3 golpea en la cabeza a 2.)

- 3: Hablen ustedes, ya me cansé. Aquí no hay luces por ninguna parte.
- 1: Acá nos enfrentamos nuevamente a la ignorancia. Es la ignorancia que hipnotiza a este grupo de seres con una lucha revolucionaria que carece de sentido. Es decir, cuyo sentido se disolvió en el tiempo luego de las matanzas... la de Ranquil y las antiguas, qué duda cabe, de que los quisieron borrar y fue una brutalidad asquerosa, por Dios que lo fue.
- Grábese para argumento.
- Qué decía *El Mercurio*, el 24 de mayo de 1859, bueno, esto: "Los hombres no nacieron para vivir inútilmente y como los animales selváticos, sin provecho del género humano; y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o como los araucanos no es más que una horda de fieras, que es urgente encadenar o destruir en el interés de la humanidad y en el bien de la civilización"
- 3: ¿Es cierto que *El Mercurio* dijo eso?
- 1: Sí, una lástima.
- 3: Bueno, es un inicio. Lo podemos usar.
- 2: Que la situación lo llevó a cometer el crimen, podemos argumentar. Que no fue algo personal, solo una reacción frente a los siglos de injusticia y burla del Estado frente a su pueblo: demasiado humano.
- 3: Esa frase nos sirve para otro tipo de juicios. Desfalco o para una colusión está perfecta. Este es un caso emocional y va a ser mirado desde lo perverso.
- 2: No entiendo.
- 3: Por supuesto que no ¿Qué pasa con el gobierno, qué dice?
- 1: Un gobierno asustado no piensa, solo es reactivo. Ha cometido errores, el Ministro del Interior está apunto de pedir pena de muerte, el Ministro de Educación está al borde de tomar los textos estudiantiles y arrancar de cuajo las páginas que hablan de Arauco y un largo y exagerado etcétera. Todo nos favorece.
- 3: Tu indio asesino tiene a un gran porcentaje del país a su favor, es decir que el tipo no debe tener culpa respecto a los cadáveres que dejó ahí esa noche... la opinión pública lo ha hecho feliz. Lo hicieron feliz pero lo dejaron emocional, por lo tanto todos los testimonios de su defensa serán predecibles

- o ambiguos, fortuitos, porque los mismos que lo hicieron feliz y marchan y gritan y escupen y sufren porque en el mundo hay injusticia, lo alienaron.
- 2: No entiendo.
- 3: ¿Qué no entiendes?
- 2: La defensa somos nosotros.
- 3: Ah, es cierto. Todavía no puedo asimilarlo... ¡Cómo quiero encerrarlo en la cárcel al maldito!
- 1: Hay que revisar el expediente.
- 2: Antes del crimen estuvo con su familia.
- 1: Bueno, también tenemos el argumento religioso, al que, entre nosotros, le llamaremos teofílico, o la atracción enfermiza al fantasma de Dios...
Justificación: El ocio idealista inculcó la idea de "igualdad entre los hombres" y la religión le otorga a cada ser humano un alma inmortal. Pero, en la realidad esta igualdad es una fábula malintencionada, en la realidad existen los des-almados. Por lo tanto mi argumento guarda relación con la estafa teofílica.
Poseemos corteza cerebral recién hace 300 milenios. Y el órgano, llamémosle así, se creó para pensar. El instinto, señores, el instinto fue quien nos proporcionó este "nuevo cerebro".
Y es el mismo instinto el que es malo para esos creyentes.
- 2: Ahora sí que no entendí nada. ¿Usted?
- 3: Nada.
- 1: Qué lástima. No sé dónde usar este argumento, me ha sobrado en tres juicios este mes. Si me tocara ser fiscal y el indio de mierda creyera en Dios, lo meto preso en cinco minutos...
- 3: Qué pesadilla. Matar y tener puesta todas sus esperanzas en nosotros... es un mundo degenerado este...
- 1: Y, efectivamente, somos su esperanza y el país será empático con nosotros cuando lo dejemos libre.
- 3: Estos monstruos se esconden tras una fisonomía humana y el uso del...
Grábese para argumento: Estos monstruos se esconden tras una fisonomía humana y el uso del habla, pero no son más que resabios sáuricos de perversidad y maleficio. Monstruos que desprecian, con un genoma retardado que la siquiatria, me atrevo a decir, aún no considera.
Lo mejor es que renuncies al caso, déjate de proteger trastornados.
- 2: No, de acá no se mueven. Si se me ocurrió defender al huevón ese... bueno, por los motivos que hayan sido... ya estamos hasta las narices.
- 3: A mí me quieren en todas partes.
- 1: En una o dos no.
- 3: ¡En todas partes! Ya, me aburrí... ¡Me voy a un estudio de derechos humanos! Ese va a ser un bufete más decente...

(3 Toma sus cosas y comienza a salir.)

2: No piensen en el mapuche, piensen en la venganza contra los que se fueron con los chinos, piensen en mi papá.

(3 Reflexiona y vuelve. Está furiosa, indica el lugar donde está el arma.)

3: Cómo me gustaría fusilarte con esa escopeta ahora mismo.

2: El rifle no tiene balas.

(Beben en silencio. 3 le entrega un regalo a 1.)

3: Ah, antes que se me olvide. Toma, supe que venías y te traje esto, nunca te lo entregué para tu cumpleaños.

1: Qué bonito gesto de tu parte.

3: No, está bien, no me gusta estar en deuda, para mi cumpleaños tú me hiciste un regalo, ignoro el porqué, no quería por nada en el mundo tener que deberte algo.

2: Ábralo.

1: Sí, por supuesto...

(Lo abre.)

¿Qué es esto?

3: Un regalo.

2: Parece como un... un...

1: Un secador de lechugas...

(Pausa.)

1: Perdona... ¿tienes algo que decirme?

3: ¿Yo? Nada.

1: ¿Me encuentras gordo, verdad? ¿Es eso?

3: Para nada... te encuentro un querubín.

1: Esto es por el caso del diputado demócrata cristiano, ¿verdad?

3: ¿El que ganaste con coimas?

1: El que ganamos, colega. No me sentía bien ese día. Había que terminar rápido. No sigas amargada por eso.

3: Bueno, ojalá lo uses.

1: Así que estás de bromista, a tu edad...

3: Soy joven todavía.

1: A ver, dime tu edad al oído... ¿Cuántos? Por Dios que estás vieja. Lista para Cema Chile...

(3 toma el arma y apunta a 1.)

- 3: Imbécil. ¿Quieres que te dispare? ¡En Talca estuve en fiestas donde corrían balas!
- 2: ¡No les pido que depositen su fe y su ética en este caso! ¡No nos involucremos de esa manera! ¡¡Un negocio, es un negocio!!
La única esperanza para que no se detenga el progreso somos nosotros, lo hemos sido desde la colonia.

(3 deja el arma en el suelo.)

- 3: Hay muchas cosas que no entiendes.

(Se sientan. Beben en silencio. Pasa el tiempo. Escena de la Virgen... que no es otra cosa que 3 disfrazada.)

- 3: ¿A quiénes castigan, a quiénes matan, violan, escupen, traicionan? A los que dan trabajo en la zona. A esta gente la volvieron loca. Los gobiernos la volvieron loca, para toda la República de Chile, desde su inicio, el tema este de los pueblos originarios ha sido incómodo porque representa la historia gráfica de lo que no se quiere abordar. Chile quiso progreso, inmigrantes europeos, educación inglesa, francesa, millonarios, no indios. Los fueron tapando. Y, claro, los indios comenzaron a parar las plumas, se volvieron locos, y todo el mundo sabe que no hay nada más peligroso que un indio loco. Y empezaron a hacer de las suyas. Y se inauguró la provincia de Arauco que existe en estos momentos: los empresarios, los mapuche y los otros, los del medio, los "normales" que dependen de la situación de los otros dos... ¿Y qué tenemos?, relaciones hipócritas, deslealtad preñada por la traición, abuso indolente sobre los vecinos.

¿Y qué descendencia sale de acá? Tontorrones, puros tontorrones enojados y adictos a estímulos mecánicos, les dicen esto es malo, entonces, vamos a la marcha porque esto es malo. Le dicen ese de allá es más malo todavía, entonces vamos pa'llá y lo aniquilamos, no, antes, vamos pa' la botillería, compremos una botella de algo, la tomamos, y con lo que sobra armamos una bomba y la tiramos a esa casa porque ellos deben ser más malos todavía y un eterno etcétera de un eterno retorno a la estupidez... Porque el tonto de cuna nace y muere como tal, porque es un accidente genético sin solución de una patria mediocre, pusilánime, sin líderes, con artistas de la bulla, deportistas de tiro corto; con una manga de profesionales que no son más que otros tontorrones maquillados de sabihondos cuyo destino pende de un hilo mediocre, barato y que se corta al primer escupo de sentido común. (A 2) Voh mismo.

Ahí tenéis la historia del hombre de los últimos cien años. De todos los hombres, estos mapuche son un apéndice, un grano en el pote del mono completo... Y acá va la solución:

Hay que encerrarlos en su filosofía, tarde o temprano la contradicción hará lo suyo... Este sistema es un sistema de tentaciones, de aspiraciones. Si los encierran, sin solución alguna a sus demandas, más que esos alaridos de revolución cuando quemen algo, los van a condenar... y los caciques que van a quedar van a ser caciques de una lucha inútil que terminarán devorados por la prole... la prole que matará por una radio, por una polera. Por cigarrillos. Por pertenecer.

La prole del cacique recalcitrante quiere la tierra porque tiene un despecho histórico, pero cuando la tenga, si es que la tiene algún día... no va a saber qué hacer con ella... Porque no va a tener piscina, no va a tener quincho ni terraza... ni siquiera va a tener ganado o vegetales para cosechar... perros, eso va a tener, varios perros, botellas vacías, cadáveres de crímenes alcohólicos... ¿O qué, van a construir escuelas? No, van a vender... caro, bien caro... Y nosotros les vamos a comprar todo. Y los vamos a tratar bien... con respeto, enalteciendo su cultura... saltando con sus trutruacas. Y cuando a la prole de la prole de la prole se le acabe el recreo millonario... vuelta con la tontera... que las tierras, que los derechos... y el eterno retorno de la estupidez iniciará nuevo ciclo, pero, bueno... ese no va a ser problema nuestro. Inopia. Eso es el pueblo mapuche... Inopia. ¿Sabe lo que significa inopia, verdad? Miseria, escasez, privación, carencia, falta, penuria, insuficiencia, carestía, ausencia.

2: Esto no está funcionando.

3: ¡Desaparecer!

(3 desaparece. 2, muy molesto, toma el teléfono y marca un número.)

2: Aló, buenas noches. Lo necesitamos acá, es una emergencia. Sí, por supuesto que lo esperaré.

Lo llamé.

1: ¿A quién?

2: A él.

(Oscuro. Entra el abogado experto en crisis. Es distinto a 1, 2 y 3. Viste elegante pero su vestuario da la impresión de alguien más esotérico. 3 se enamora de manera fulminante.)

4: Lo mío fue el trabajo, el esfuerzo. Y la decisión del éxito la tomé una tarde. De mis 7 años pichangueros y de lectura interesante. Cuando estaba en una acequia allá en Maipú sacando moras para la hora del té e hizo su entrada siniestra esa criatura nefasta y violenta:

Un guarén. Lo observé, primero aterrado pero presintiendo que la evolución de mi psiquis era posible.

Luché con él.

Y gané.

Sí, señor, yo peleé con un guarén y gané.

Si en la vida te enfrentas a ese animal y sales victorioso entonces nada es imposible.

Lo mío son los berries.

La síntesis de esto es la siguiente: me enfrento con los gringos cuando declaran inadmisibles el ingreso de mis berries, ya sea por una polilla o por cualquier argumento técnico que no es más que paranoia de ellos, en fin... La agricultura y sus tramas legales son mi terreno fértil en la abogacía. Porque ahí siempre está la crisis. El gobierno se lava las manos y echa a andar el argumento de que los puertos pertenecen a privados, que ellos aseguran el funcionamiento de los puentes pero que el Estado no tiene facultades para asumir compromisos a nombre de las empresas, etc... La crisis. Pero, ¡ojo!, que cuando se altera el orden público o el daño a la economía del país del sector agrícola comienza a ser una constante se debe intervenir. Ahí me muevo.

2: Por eso lo llamamos.

1: Tome asiento, colega.

3: Hola.

4: Veo que aquí tenemos una crisis.

2: Lamentablemente no de berries.

4: Todavía. Pero existe mucho campo de frutas en la zona. Y, como experto en crisis debo actuar ahora. Me agrada mucho la idea de que trabajemos juntos. Lamentablemente no nos conocemos como me gustaría pero he oído hablar mucho de ustedes.

1: Y nosotros de usted.

2: Lo llamamos porque debemos preparar la defensa y no ha sido posible.

3: Hola.

4: Muy buenas noches.

2: Si esto no se resuelve los atentados incendiarios se multiplicarán.

4: Ya se multiplicaron. Avanzan hacia el norte. Si de algo sabe esa gentuza es de incendios. Lo llevan en la sangre. En la antigüedad quemaron Santiago, quemaron Valdivia, Osorno... en fin.

Llegué en helicóptero.

(Pausa.)

2: La familia de Calluqueo lo dejó solo. Los hermanos desaparecieron y la madre no quiere hablar. No me extraña. Es algo racial.

1: Creo que es de este porte cuando está empujando la vieja...

(1 hace un gesto despectivo, dando a entender que la mujer es extremadamente baja.)

- 3: No entiendo.
- 2: Antropología. Es una ponencia que tengo, la puedo leer, si gustan... *(Lo hace)* Los comportamientos históricos son siempre los mismos. Fue lo primero que investigué.
- 4: Lo escuchamos, colega.
- 1: No, por favor.
- 2: Alonso de Ercilla y Zúñiga, el español más astuto y mentiroso de la conquista, que en su obra *La Araucana* describe seres mitológicos que jamás han existido en el territorio, porque, claro, lo importante para él era mantener y aumentar la codicia conquistadora del rey de España... Algo parecido hizo Valdivia mediante sus cartas.
- 3: ¿Es muy largo esto?
- 2: Sí, bastante
- 4: Entonces, no.
Bueno, comencemos. ¿Hubo un crimen? Por supuesto, despiadado, cobarde, obsceno. Pero lo que quiero alegar es que nuestro cliente no es más que el dispositivo por donde circula una historia macabra, plagada de masacres, violaciones y burlas que sobrepasan la bestialidad del asesinato del matrimonio de agricultores y su hija. Acá hay otros intereses. Y más gente involucrada. Se plantó evidencia, se abusó del prisionero y todo pretende cerrarse con este chivo expiatorio. No, señor. Hasta el día de hoy lo único que existe es una historia abyecta donde nuestro defendido se lleva la peor parte.
Permiso, voy al baño. De ahí me los sigo cuenteando.

(4 sale. 1, 2 y 3 quedan en silencio, maravillados por el experto en crisis. Vuelve 4. Toma la palabra.)

El encarcelar a nuestro defendido fue una maniobra calificada como un acto de, comillas, "venganza, revancha y frustración tanto del Gobierno como del Ministerio Público al querer –a como dé lugar- encarcelar a un representante mapuche real de las comunidades..."

- 1: Calluqueo no pertenece a ninguna organización.
- 4: Pero el país lo ve así, *ergo*, nosotros no lo rebatiremos por el momento...
Prosigo: "...es ya el tercer o cuarto intento y la Corte Suprema, la Corte de Apelaciones en Temuco y todos los organismos de derechos humanos han expresado que se trata de acusaciones sin pruebas. Por eso el Gobierno está con la mierda hirviendo y tiene al intendente como principal instigador para continuar con la persecución contra nuestro hermano"...
(Pausa.) Con esto que les traje, tenemos caso... ¿Le damos?

(1, 2 y 3 en éxtasis.)

Es mi trabajo, colega, la crisis es mi trabajo... Me gusta entregar, yo entrego... Otro remo para su bote, pues, para que no ande dando la hora en medio del lago, el huevón... Y ponte música poh, huevón.

(Todos bailan. Hay un caso. Hay que celebrar. Ya casi se acaba el alcohol. La Empleada renueva los tragos.)

Fin de la Primera Parte.

:: LA ESCENA GROSERA

(Familia de un joven de clase media de Temuco que será vinculado al caso de Calluqueo. La escena es representada por los millonarios. 1 Padre, 3 Madre y 4 Hijo. Casa en la Población Vegas de Chivilcán, Temuco.)

Hijo: Nosotros estamos al medio, no somos ni los indios ni los dueños de los predios... estamos al medio, por eso nadie nos ve, nadie repara en nosotros... a nadie le importamos, mami.

Madre: Deja de quejarte y cómete la cazuela, flojo de mierda.

Hijo: No soy flojo. Que no haya trabajo es otra cosa.

Madre: Flojo, te echái en las guéas, ya estái bien pelúo como pa' que tenga que seguir llenándote el hocico con comía, ¿no te parece?

Hijo: ¿Y a esto le llamái comía, voh, vieja re concha e' tu mare? Pasái to'ó el día humillándome a mí, no má... Cazuela le dice al agua hervía con papa y hoja de repollo que comimos to'os los días...

Madre: No seái mal agradecío, desgraciao infelí... Devuélveme la papa, mierda. Sa-liste más flojo que los cholos del merca'ó...

Hijo: No me sigái diciendo indio, vieja culiá o te voy a echarte encima del hocico la ollá de cazuela...

Madre: Bueno, ¿que no era pura agua la gueá? Ahora lo más bien que le decí cazuela... A ver si mañana vai a tener plato de comía. Mierda vai a tener que tragar, espérate no más...

(Entra El Padre.)

Padre: A ver, ¿qué está pasando acá? Que no se pueda ni cagar tranquilo en esta casa de mierda...

Madre: Si no podís cagar tranquilo será porque tenís gusanos en la caca o se te está desangrando el hoyo...

- Padre:** No te hagái la chistosita, gueona... Puta, otra vez agua con repollo...
- Madre:** ¡Voh tampoco comís ná conchetumare! Ya, me aburrieron, ¡se van de acá los dos culiaos mal agradecíos! Una como gueona recogiendo lo que haya del merca'ó de Temuco pa' poder tener algo que tragar pero a las dos maracas no les gusta... Porque eso son: maracas, hombres no. Hasta los mapuche deben tener la pichula más larga y ser más útiles que ustedes dos... maracas.
- Padre:** Ya te dije que no nos dan pega por culpa de todos esos gueones que andan quemando y haciendo alboroto. Y a mí no me vai a venir na acá a faltarme el respeto, mira que sin plata o sin comía voh soi mía, gueona. Y anda viendo que podís cocinar que no sea esto porque pa' eso estái... porque de choro no te debe quedar ni raspao...
- Madre:** Sí, seguro que te pasaría el choro a voh...
- Padre:** No te necesito, maraca culiá... toi empacha'ó de zorra yo.
- Madre:** Empachao, sí, claro, de las peucas esas que de curás no saben si erai voh o un perro...
- Hijo:** Puta por qué no hablan de otra cosa, yo no tengo por qué escuchar eso poh si soy su hijo, me da vergüenza que hablen de sexo delante mío, poh.
- Madre:** Cállate voh, feo culiao, ¡¡ja voh ya te eché cagando de acá, o no!!
- Padre:** Anda a preguntar a los fundos de Tirúa si hay trabajo...
- Hijo:** No, no hay. Ayer quemaron tres camiones. No hay trabajo en niuna parte. Alguien debería hacer algo pa' que los pacos entren y terminen to'ó el ata'ó de una vez.
- Madre:** Los pacos van a entrar, segurito, se cagan de miedo o andan haciendo de guardias privados de los millonarios de to'a la región, mientras que acá en la población to'ó se cae a pe'azos...
- Padre:** Gueno, entonces si estái enterá de eso ándate con más cuida'ó, perra conchetumare, porque si me acrimino con voh no tengo ni que enterrarte en el patio porque a nadie le va a importar una raja que sigái metiendo bulla...
- Hijo:** Es verdá eso, mami, si no hay pacos, estamos desprotegíos... Somos vulnerables...
- Madre:** Ay, vulnerables... de cuándo que te pusiste a hablar bonito voh, guacho e' mierda...
- Padre:** Con cuéa te sabís limpiar la raja y te ponís frunció, aguenao... ¿Qué, te creís mejor que nosotros? A ver, ¿te creció la pichula también?
- Hijo:** No me toquís, cochino culiao.
- Madre:** "Vulnerables". ¿Qué otra gueá te enseñan esos pitucos de allá arría? Porque los mapuche no creo que fueran ná... o también sabís araucano...
- Hijo:** Mapudungún, se dice...
- Madre:** Ay, la estudiosa... Ahora querís surgir sabiendo gueás, desgraciao, después de que te salíai de la escuela to'os los días pa' ir a volarte con esos degenerados de la otra pobla... ¿Le decíai gueás inteligentes a la india que se violaron en el pelaero?

Hijo: ¿Pa' qué preguntái esa gueá, vieja culiá, estai picá, queríai que te culiara yo?

Padre: ¡Déjate de mirarnos en menos, conchetumare! ¡Ándate de acá y no volváí sino traís plata, mierda!

Hijo: Estamos en el medio, debajo de los gueones con plata y arría de los que andan enojaos... mapuche de mierda, pitucos de mierda...

Madre: ¡Ya te dije ya!

Hijo: Sangre.

Madre: Ya te dije ya.

Hijo: (*Místico*) Acabo de tener una epifanía...

Madre: Ya te dije ya.

Hijo: Somos unos seres desalmados, perversos, nuestra vida no es más que el siniestro juego del mariconeo y el abuso. Sangre. Crimen. Los de arriba y los de abajo van a pagar...

(El hijo asesina a la madre.)

Padre: Crimen... ¡Se cometió un crimen! ¡Ayuda!... No me mirís así, voh soi mi hijo... yo te di la vida, qué estáí haciendo... no...no. ¡Vecino, llame a los pacos! ¡¡Vecino!! ¡¿Me escuchái o no chancho culiao?!

(El hijo mata al padre.)

:: SEGUNDA PARTE

(La Empleada renueva los tragos.)

2: Nada, nada, todavía nada. Fuera. Váyase, vuelva mañana, estamos muy ocupados. Fúchile, fúchile...

(La Empleada sale, la sigue 1, quien demorará un tiempo en volver.)

4: ¿Llamó su padre?

2: No todavía.

4: ¿Quién me dijo que era el fiscal?

2: Carrasco, ¿lo conoce?

4: Por supuesto.

3: Todos lo conocemos. Abordable, flojo. Bueno, fiscal del sur...

2: Carrasco dice que está escribiendo un libro.

3: Sí, claro, hace como 10 años que lo está escribiendo, en la lápida de su tumba lo va a terminar...

(Vuelve 1, arreglando su ropa, fue a visitar a La Empleada. 3 lo mira...)

¿2 minutos? Nuevo récord.

4: Está pintado de blanco.

2: La empleada. Usa demasiado maquillaje.

(Pausa. Reflexiones en torno al país.)

1: Como dijo el ex presidente don Ramón Barros Luco, en política hay dos clases de problema, los que se resuelven solos y los que no se resuelven de ninguna manera. Es probable que el caso del indio lo resolvamos pero, a la larga...

(Pausa.)

4: Todo este tema del conflicto del sur le conviene a la izquierda, es una cuestión natural, y con esto soy literal, está en la naturaleza de los ecologistas, anarquistas, comunistas, indigenistas... están estudiando todo lo que pasa con la zona de conflicto mapuche para ver cómo exportarla al resto del país... Hasta conseguir una guerra civil.

1: Es la cabeza, bueno, no la cabeza, las huevás que piensan con el regalo que nos dio la Naturaleza... El intelecto usado como las berenjenas nos ha estafado, a toda la especie con sus deducciones imaginarias, falsas. Tres veces me han llamado para dar clases de filosofía... tres veces, pero he dicho que no. No transo...

Y las huevás que pasan en la Araucanía o en cualquier otra parte de este país de mierda, esas, esas no son más que porquerías anarquistas.

Da lo mismo todo porque la especie humana no vale la pena.

La mayoría de los huevones no tiene la más mínima idea de qué chucha tienen metida en el cráneo. De los milicos hasta el día de hoy, todos estos huevones no han hecho más que administrar las chauchas... ¿O qué, ha habido líderes de verdad? Porque chucha, si ha aparecido un Alejandro Magno, un Churchill, un Julio César, debo haber estado de vacaciones porque lo único que he visto ha sido un viejo de mierda que le tiritaba la mandíbula, un narigón que parecía gásfiter... ¿O qué, el líder fue Lagos? ¿O la vieja esa? ¿O el paquete de mañas este que creía que estaba en Mundo Mágico?

Esta huevá la van a entender el día de la callampa estos huevones. Y la gente... Pffff... puros siervos de la gleba... La gente olvida todas las huevás, porque esto es genético. La huevadita pa' pensar que nos enchufaron hace 300 mil años está mal educada y tiene a toda esta especie estancada en la evolución. ¿Adónde vamos con el intelecto suelto? Como si fuera un cascabel nos sueña adentro del mate... en fin, estamos hasta el orto...

(Suspira.)

Compleja la huevadita, ¿ah? Pero si no sabís cómo funciona, no sabís cómo funciona la casa, y si no sabís cómo funciona la casa, no podís ir al baño.

4: Grábese por ética.

La historia de este país es una sola.

Y no es bonita.

Es traidora, ordinaria, ignorante, abusiva.

Si a mí me gritan carroñero, maricón, cabrón, no me enojo. Quizás lo sea, pero saco gente de la cárcel.

Y nadie me ha gritado nunca asesino o degenerado.

1: “La cuestión de la Araucanía ha tomado en estos últimos años proporciones gigantescas” producto de un gobierno con una política de “desaciertos y errores que lo desautorizarán completamente, porque prueban su incompetencia para dar solución a esta cuestión”.

4: Cierito.

1: ¿Sabe quién dijo eso? Un diputado. José Victorino Lastarria, en 1868.

4: No es problema del sistema que se genere desigualdad en el país, son las políticas del Estado las que se deben hacer cargo de eso... Pero ni la Junta, ni Aylwin, ni Büchi, Frei, Lagos, Bachelet, Piñera, Melero, Larraín, en fin, quien sea... a ninguno le ha dado resultado, porque están sometidos a los vicios de la democracia...

2: Seremos nosotros quienes le entreguemos justicia a este pobre ser.

1: Siempre hemos sido nosotros...

4: Siempre seremos nosotros.

3: Paradoja, contradicción que seamos nosotros... así es Chile...

4: ¿Quién más lo va a sacar?

1: Esto es tétrico, nosotros no tendríamos que estar defendiendo a ese pobre hombre... Nosotros somos los del otro lado.

4: No, nosotros mantenemos el equilibrio del absurdo. Estamos más allá del bien y el mal. Y no llegamos nunca por generación espontánea... nos llaman, siempre nos llaman. Nos piden que actuemos.

Si te olvidas de eso mañana en la audiencia, al cholo lo matan. Carrasco no sabrá vestirse pero huele la duda, odia la duda. Una vez leyó *Hamlet* y cayó a la clínica.

¿Se han fijado que no usa corbata? Las corbatas son el péndulo de la idiotez, dijo. Poetastro frustrado... escritor de esquelas.

¿Usted cree en su cliente?

2: No.

4: El asunto no radica en creer en algo, en alguien, sino en comprender el entramado cósmico relacionado con la situación de este hombre.

Debe ganar seguridad. Debe meditar. En mi auto tengo a un chino que toca una especie de flautín que es muy agradable al momento de meditar...

- 1: ¿En su auto hay un chino con una flauta?
4: Por supuesto, siempre está ahí... dispuesto.
1: Usted es especial.
3: Sí, qué excéntrico.
4: A una hija de Carrasco la mordió un chanco y quedó horrible. Ataque ese concepto y le creará un vacío del que podremos sacar ventaja. No es un fiscal perfecto. No existen fiscales perfectos, solo los que quieren llegar a un acuerdo rápido.

(4 se acerca a 3.)

Me gusta su cráneo.

(La besa.)

- 2: ¡Encontré un argumento!
En el período de José Miguel Carrera, el escudo de Chile muestra al guerrero mapuche con su lanza que levanta sus colores. O sea que la mezcla siempre fue parte de la patria.
El libertador don Bernardo O'Higgins se refiere a la estrella solitaria como "La Estrella de Arauco" y decreta en marzo de 1819 la igualdad de trato de ciudadanos chilenos, aludiendo a los mapuche.
La cuarta estrofa de nuestro himno patrio dice: "Con su sangre el altivo araucano, nos legó por herencia el valor. Y nos tiembla la espada en la mano, defendiendo de Chile el honor".
La conclusión es simple: todo este montón de situaciones, que han dado forma en casi 500 años a lo que se llama patria, nos señalan que en Chile existen más elementos de unión y de comunión que de división.
La ley 19.253 sobre protección, fomento y desarrollo de los indígenas establece una discriminación racial en nuestra patria.

(Los Millonarios piensan.)

- 4: Tenemos que lograr que todos esos argumentos emocionales de la fiscalía, que el matrimonio, que la pobre familia, que la maldad, en fin... bajen de nivel para que nosotros podamos aclarar todos los espesores narrativos del caso. Este caso es el caso de la subversión de un cuerpo que fue INSTALADO dentro de una situación fatal. Calluqueo fue obligado a confesar una fabricación perversa en el interrogatorio. Debemos ser ambiciosos... denunciar a un Estado que históricamente ha hecho la vista gorda, que ha participado de las masacres a esta raza, que no le ha quedado otra que rebelarse frente al olvido, a la humillación y la esclavitud de un Estado que no los reconoce, que

los esconde junto a toda la basura del país. La violencia del silencio del Estado de estos últimos cien años es la violencia de sangre caliente de comandos mapuche que dan rienda suelta a sus perversiones, cometiendo actos abyectos, como la galería de muertos que tienen en la región de la Araucanía.

Ahora bien, ¿solo comandos mapuche? Por supuesto que no. Son bandos de tira y afloja. No se trata de si el indio 1 o el indio 2 descuartizó al empresario A o incendió la casa del empresario B con su familia dentro o la viceversa racial... se trata de dar una solución final. Es el Estado el que debe darla. La solución hay que encontrarla en aquellos países que llegaron a un clima de tranquilidad en este tema. Aprender de ellos.

De lo contrario: Independencia.

- 1: No.
- 4: Sí. Que Chile sea Chile.
Que Arauco sea su propio país.
- 1: Todos reclaman contra el libre mercado pero este país ya lo acuñó. Y no es solo la derecha, colega...
- 4: No estoy exponiendo mis convicciones, estoy tratando de ganar el juicio. Carrasco es un PPD confeso, con esto lo descoloco.
- 1: Carrasco, lo conozco bien al maldito. Se hizo una casa en el sur al frente de la mía y me cagó la vista, niveló el terreno y me cagó.
- 4: Sigamos. A Carrasco, el fiscal, lo tenemos que asustar el primer día del juicio. Asustado como perro arriba de un bote...
- 1: Sí, solo una cosa que me gustaría decir: los carabineros no andan disparando porque les da la gana, es su trabajo. No es lo mismo. Por eso no me gustaría que los metiéramos en esto.
- 2: Tenemos que hacerlo... pero cuando hable de ellos sepa que no será mi honestidad la que enarbola esas ideas.
- 1: Conforme... Si no nos camuflamos no ganamos. Calluqueo es un tipo que trabaja y que fue seleccionado por el Estado para no hacer de un dolor de cabeza una nueva crisis nacional, Carrasco.
- 3: No hay épica en esto, Carrasco. Es burdo. Denme UNA prueba concreta. Explíquenme a mí las descoordinaciones en el arresto y confesión y yo misma de una patá en la raja meto a Calluqueo a la celda.
- 2: Algo bueno tenemos que encontrar en él, quizás era voluntario en alguna comunidad... o un buen empleado en las barracas.
- 1: Al choro zapato no se le busca la perla. Erwin no es nada, solo un trozo de carne oscura y tosca con nombre celta.
- 4: La fiscalía no va a perder el tiempo, menos si cree que Calluqueo es de la CAM... crearán una realidad paralela en el juicio y terminará decretando cabezas de pescado cuyo fin único es dejar al indio como la mona.
- 3: Pero cuando nosotros, es decir tú, presentes el argumento sorpresa, zuácate, los dejamos mudos y te fuiste mojón por el agua.

1: Si tan solo tuviéramos el argumento sorpresa...

2: Y no tenemos nada...

3: ¿Y los habrá matado el infeliz?

4: Matado y violado a la hija...

2: Y a la vieja la estranguló...

1: Tengo sed.

3: Veamos la foto de Calluqueo.

Todos: Ohhhh.

3: Míralo, si esta es gente que perdió todo el cariño por la forma...

2: Yo lo conozco a Carrasco. Con el indio, argumentarán solo un atentado terrorista y condenarán a la CAM, única y exclusivamente porque están llenos de archivos de la CAM y cualquier cosa que pase del Bío Bío al sur se la achacan a esos desgraciados.

3: Pero eso es así, no podemos hacer nada. En la defensa de Calluqueo tenemos que destacar los vicios del proceso, en especial la prohibición de conocer los fundamentos de la detención de nuestro defendido, porque en un principio nadie decía nada. Se pudo tener acceso tardíamente y nos enteramos de que existía un arma. Y estaba plagado de testimonios reservados fuera de toda lógica respecto de la acusación, los que resultan ser absolutamente inverosímiles, tal como se demostrará en los tribunales.

4: Carrasco nos lleva la delantera...

1: También existe otro problema...

3: ¿Cuál?

1: Ah, ni siquiera se han fijado...

4: Hable, colega...

1: Si pronunciamos la palabra mapuche tal como lo hacemos no vamos a generar empatía. Debemos generar experticia en la pronunciación de los términos que utilicemos del sub lenguaje ese...

3: A ver, ma-putse... Dios mío, es cierto.

4: No, Dios, que mi caso sea distinto... ma-putse... Oh.

(2 hace sonar una especie de campanilla. Todos lo observan extrañados. Nadie viene.)

2: ¡¡Por qué no viene cuando la llaman!!

(Silencio, luego de 15 segundos se oye una voz, la voz de La Empleada.)

La Empleada: *(Off)* Perdón, señor, estaba arreglándome para salir...

2: ¡¡No!! No sale. La necesitamos. Venga inmediatamente y no hable si no le hablamos ni nos mire a los ojos.

1: No seas tan duro con esa belleza... o te la robo.

2: El maquillaje lo confunde, colega...

(Entra una mujer. Es absolutamente distinta a La Empleada anterior. Sin embargo se trata de la misma, solo que sin maquillaje. Esta mujer es evidentemente más baja y morena. Su rostro está con maquillaje blanco, el que se quita durante el inicio de la escena. Los Millonarios están aterrados.)

3: ¡¡Nos invaden!! ¡¡Nos va a quemar!!

1: ¡¡Un monstruo!! ¡¡Auxilio, bomberos!! Llegaron, nos van a matar...

4: Yo no quería venir, por favor no me comas...

2: ¡¡Pero ¿qué significa esto?!! ¿Por qué mierda entra sin maquillaje?

La Empleada: Perdón, señor, es que me estaba yendo y como me pidió que viniera de manera urgente...

2: Qué asco, pero qué asco... ¡Usted sabe que me da asco verla así y que el maquillaje es una obligación!

1: ¡¡¿¿Quééééééééééé?!! ¿Es? ¿Es tu nana?

2: Bueno, pregúntenle rápido y que se vaya.

1: Pero, ¿por qué no me dijiste... que era así? ¡Tú, india! ¡Qué me hiciste! Y yo que te toqué... ¡¡te toqué!!

(Todos se alejan, en grupo, de La Empleada.)

2: No nos hagas nada, por favor... te podemos pagar... no nos mates, estamos defendiendo a uno de tu raza...

1: Sub raza.

4: ¡Cállese! Y no la miren a los ojos...

1: Véanle si tiene ramitas de matico en sus bolsillos, quizás nos va a hacer unas magias o unos símbolos... No le crean nada, ellos comen perro... comen perro y yo te toqué...

3: (A 4) Usted peleó con un guarén, háblele...

4: No... ¡era mentira!

2: Escúcheme... Guacolda... eh, ¿Fresia...? ¿Cuál es su nombre?

La Empleada: Jeanette.

3: No, está mintiendo, esa debe ser su chapa de guerrillera...

La Empleada: Mi nombre es Jeanette... ¿qué necesitan? Es tarde...

1: Yo te quise...

3: Es tarde, tiene que volver a su ruca...

La Empleada: Arriendo un departamento, señora.

2: No te quieres rebelar, entonces...

4: A ver, mujer... dime una cosa... ¡No! No es necesario que te acerques... Alguien que la apunte.

(Todos la apuntan.)

3: ¿Por qué tienes a un mapuche trabajando en tu casa?

2: Hay cámaras... quizás fue un error.

1: Sí, otro más...

2: No importa, esto lo estamos haciendo por el país, tú, Jeanette, lo tienes que entender... siempre he puesto al país delante de mí.

1: Sí, porque así te lo puedes culear por detrás...

3: Silencio.

4: Si no eres peligrosa di "¡hau!".

La Empleada: ¿Qué?

4: No conoces a ningún Erwin Calluqueo, ¿verdad?

La Empleada: No.

1: Que se vaya.

3: Sí, es mejor... tengo un miedo atroz.

2: Váyase.

La Empleada: Pero usted me llamó, señor...

4: ¡¡Que te vayas!!

(La Empleada comienza a salir. El grupo empuja hacia delante a 4.)

¡Un momento! Necesito ver cómo dices... mapuche.

(La Empleada suspira. Luego de 15 segundos dice.)

La Empleada: Mapuche.

4: A ver, todos, copiémosle.

(Lo hacen, no suena igual.)

3: Los que hablan mal son ellos, no nosotros.

4: De nuevo.

La Empleada: Mapuche.

4: ¿Y cómo lo decimos?

La Empleada: Sin tensar la mandíbula ni la lengua...

1: Sí, mi lengua, mi pobre lengua que estuvo adentro de tu boca. Dime ahora, ¿cómo hago para que no esté tensa?

(3 sonríe.)

No es para la risa, colega...

4: Tratemos ahora.

(Lo logran pero al pronunciar bien, cada rostro de Los Millonarios se deforma. Esto se mantendrá hasta el final.)

2: Bien, por fin. Que se vaya.

4: A ver, nana mapuche... ¿quién tiene miedo ahora?

La Empleada: El rifle no está cargado, señor.

1: ¡Bruja! ¿Cómo lo sabes?

3: ¿Te crees superior porque tu raza quiere quemar medio Chile? ¿Y? Dime, dime qué van a hacer si lo consiguen... si ni siquiera saben hablar, porque además de feos son incultos... ¿Qué van a comer? ¿Picsa? ¿Van a tomar Peci?

Ay, sí, cómo no... Que Chile sea de ellos... a esta debiéramos llevar a la corte para que el juez se dé cuenta de la realidad...

2: La defensa somos nosotros...

3: Bueno, da lo mismo... Sigamos, responde... ¿qué va a ser mi país después de tu victoria? ¿Qué les vas a decir a los extranjeros, ah? ¿Qué en Chile hay coligüe?, ¿que tenemos coipos?

(Silencio.)

2: Bueno, al menos nos enseñó a pronunciar bien. Eso nos va a servir durante el juicio.

4: Usted es muy limitado, colega...

1: Primero meterse en este cacho y después no contarnos que tiene un mapuche acá mismo... quién sabe cuánto escuchó. Ya lo debe haber subido a Twitter. Indios de mierda, hasta ayer se hablaban con señales de humo y te cortaban la cabellera y ahora se llaman Jeanette...

2: Esos eran los apaches...

1: ¡Ah, vai a seguir voh, huevón! ¡¿Me estái pidiendo el segundo round?!

4: Ya, está bien, está bien... sigamos avanzando, por favor... En todo caso, los pieles rojas cortaban las cabelleras como venganza a los mercenarios franceses que fueron quienes empezaron...

1: ¡Ah, ahora tenemos otro profesor acá! ¡¡Si quisiera una clase me la hago yo mismo!! ¡Tres veces, tres veces me han llamado de la universidad para dar clases y las tres veces he dicho que no!

3: Ya, cálmate.

1: Es que estoy afectado, muy afectado...

La Empleada: ¿Puedo irme?

(2 la golpea con el rifle, la mujer queda inconsciente, la arrastra, sale. Luego vuelve. Hay que desinfectar el ambiente. Oscuro.)

:: PARTE FINAL

(Últimas horas de la noche.)

- 2: Es muy tarde y no tenemos nada.
- 4: La colega está redactando un cierre... ¿Cómo va eso, avanza?
- 3: No mucho.
- 2: Si no somos capaces...
- 3: Cállese.
- 2: Hay que ser realistas, si no somos capaces puedo pedir que preparen un avión para Surinam. Abogado que arranca sirve para notario...
- 1: No, revisemos qué es lo que tenemos de Calluqueo pero sin hundirlo.
- 4: Defensa, colegas, lo mío es la defensa. No lo vean encerrado, imaginémoslo corriendo por las praderas...
- 2: ¿Duda razonable? ¿Apuntamos a eso?
- 3: Calluqueo mantuvo su inocencia 36 horas en las cuales no se le permitió dormir.
- 4: Eso es delito, tortura, violación de derechos humanos.
- 3: Y, al final, "de forma voluntaria"...
- 4: Sí, claro.
- 3: ...confesó, siendo el contenido de la confesión: "Bueno, fui yo, bueno".
- 4: ¿Pensaron en alguien más?
- 2: No, lo vieron entrar a la propiedad y luego se probó que el semen era suyo, mediante un examen de ADN. Se convirtió en el único sospechoso, y confesó. La policía derribó su puerta, lo acusaron y lo metieron en una pieza y después de tenerlo despierto dos días dándole café, no lo dejarían salir de ese cuarto hasta que confesara... tuvo que rendirse.
- 1: Falso. La policía lo encontró en un bosque...
- 3: Sí, pero solo lo golpearon y luego lo llevaron al hospital por sus heridas...
- 3: Solo está especulando.
- 4: Estoy armando algo antes de que amanezca y se nos acabe el tiempo.
- 2: La comunidad donde vive Calluqueo tiene toda la zona cercada. Nadie de la fiscalía ha entrado.
- 1: Eso nos conviene. Menos pruebas.
- 1: Si el examen de ADN demostró que el semen era de Calluqueo hay que hacer algo para anularlo como evidencia.
- 3: Sexo consentido por la víctima.
- 4: O incriminar a alguien.
- 1: Si incriminamos a alguien, ¿ese alguien le habrá tenido que hacer una paja a Calluqueo para sacarle el semen?
- 4: Se lo podría haber llevado en una jeringuita o en la boca.
- 3: Concentrémonos en que Calluqueo fue al único que investigaron.

(1 guarda silencio.)

- 4: No tenemos gran cosa, solo nos salvará la duda razonable. (A 2)
El jurado tiene que confiar en ti cuando les digas "Suelten a mi cliente".
Veamos, ¿cómo reacciona usted con este argumento? Ejercicio. Colega, por favor...
- 1: Sí, claro. ¿Quién soy?
- 4: El médico forense. Es una muerte horrible, el estrangulamiento aplasta la tráquea, la laringe. También presiona los globos oculares, a veces, incluso, hasta los ojos saltan y la muerte puede tardar hasta dos minutos.
- 4: Colega, por favor, empecemos... Acción.
- 1: En mi opinión hace falta ser un sicópata especial para matar de esta forma, estás mirando a la víctima directamente a los ojos mientras le quitas la vida con tus manos y ves su profundo sufrimiento, es la esencia de la depravación.
- 2: ¿Usted es siquiatra?
- 1: No. Por supuesto que no. Yo...
- 2: ¿Es experto en el tema, entonces? ¿En sicopatías y perversiones?
- 1: No, solo estoy exponiendo una idea que no es descartable...
- 2: No creo que realice terapias con sus pacientes...
- 1: Por supuesto que no.
- 2: Porque sus pacientes son muertos.
- 1: Muertos, sí, naturalmente.
- 2: Gracias. No tengo más preguntas, señor juez...

(Lo miran con aprobación. Sonríen. Luego beben. Sigue 2.)

Confesó después de 36 horas sin dormir y quien sabe qué otras co-acciones. La policía y la fiscalía creen que es culpable. Pecan de racistas, pecan de ignorantes, pecan de prejuicio, debo ser enfático y amenazo con denunciar a la policía y al fiscal de acuerdo a la Ley N° 20.609, porque si su sentido común no les alcanza para comportarse, entonces tendremos que instaurar un mecanismo judicial que permita restablecer eficazmente el imperio del derecho toda vez que se cometa un acto de discriminación arbitraria.

La policía procesa a Erwin Calluqueo porque no tiene a nadie más. Así de simple, así de triste. Así de chileno.

Culpable es un término legal; sugiere que la acusación ha demostrado sus cargos. Pero dentro de un proceso objetivo e independiente.

(2 se ve muy seguro y por primera vez pareciera ser aceptado por los otros abogados.)

- 4: Siga, colega, siga... Diga: Hoy tenemos aquí a un hombre inocente. Muchos estudiamos derecho por este mismo privilegio. Al menos dar la cara una vez en un juicio por un hombre inocente.

Hoy tengo el privilegio de representar a Erwin Calluqueo... y aunque se sientan inclinados a simplemente presuponer su culpabilidad como hace la acusación deben aceptar que la duda razonable existe. A ver, siga...

(4 sale al baño.)

2: La policía, la fiscalía son humanos... y también se equivocan. Aquí, en este caso, se han equivocado. Así debemos comenzar.

Porque, me va a perdonar la fiscalía, pero este caso hace rato que trascendió la muerte de la familia de agricultores... hijos del despotismo y los subterfugios. Representantes de la historia de la vergüenza, asesinados por los capítulos de la historia y no por la mano del mapuche Calluqueo.

Durante años, las aristocracias fatuas de nuestro país, alimentadas por los sacrificios del esclavo, y luego, del jornalero, se han confabulado, como siempre hace el poder, con los poderes fácticos.

Con este rifle lo pillaron. Esta es una réplica exacta del original, me refiero a que está en las mismas condiciones que el que encontró la PDI. ¿Ustedes creen que el original tiene algo de tierra, de barro, algo de bosque en él? Nada. Hasta polvo encima tenía. En el cañón se nota, esto no ha sido disparado en años...

(Dispara... Sí tenía balas. 2 cae al suelo. Muerto. 1 y 3 se miran molestos.)

3: Ya, ahora sí que la hiciste bonita.

1: Tonto. Yo creo que fue adoptado.

3: ¿Y si llama su padre?

1: Si ganamos no creo que le importe mucho...

(Vuelve 4.)

4: Ah.

(La Empleada, desde donde está escondida, grita aterrada.)

3: ¿Y a esa qué le pasa?

1: Cuando nos vayamos le dejamos la caja de fósforos. Su información genética hará el resto.

4: Estamos cansados, durmamos un rato, ¿les parece?

1: No puedo dormir bien.

3: Yo tampoco.

4: Es cierto. Siempre tengo pesadillas

1: Yo también, no sé por qué.

3: Ya va a amanecer...

1: ¿Por qué será? Apurémonos, los muertos se tiran muchos peos y no creo que este idiota sea la excepción.

(Suena el teléfono. Saben quién es. 1 contesta.)

Aló, sí, por supuesto, ¿cómo te va? Avanzando, sí por supuesto... Ah. Sí... por supuesto. Colega, teléfono...

(Apunta a 2. Entre los 3 lo levantan, como si fuera una marioneta y lo acercan al teléfono, hacen que 2 "tome" el auricular con una mano y "hable de pie". 3 será la voz, 4 la mano del auricular y 1 será la "boca" y el "otro brazo".)

2 Falso: Buenas noches, señor, quiero decir... Hola papi. Ah, Papá. Sí, muy, muy cansados, estoy muerto...

(1, 3 y 4 ríen.)

Sí, no, ellos son atómicos, mundiales... pero, claro, tú sabes que ella es la mejor profesional con la que he trabajado, tenemos que pensar en ella para un cargo con más responsabilidades si funciona el despegue internacional, es bella, genial...

(1 golpea a 3.)

Sí, sí llegó... hace mucho rato. Es muy buenmozo él... No, quiero decir... sí, sí, señor... en 3 horas más... Sí, te doy con él. Bueno, adiós.

3: (A 1) Quiere hablar contigo.

(1 suelta a 2 y este cae. Toma el teléfono. 3 y 4 coquetean.)

1: Dime... ¿Cómo? Bueno, todavía no, pero... sí, por supuesto. No, no tengo problema... Adiós.

(Cuelga.)

1: Recién, por el teléfono... bueno, el dueño me dijo... Nada de duda razonable. Es a todo o nada. El indio sale libre de polvo y paja, nadie debe dudar de nada.

3: Pero estábamos tan cerca de solucionar el caso, colega.

1: No, acaban de demostrar que son excelentes abogados. Así es que podemos lograrlo. El dueño me pidió sacar a su hijo del caso. Me lo entregó a mí, a nosotros.

4: Dios mío... Ya no aguanto más.

(2 resucita.)

2: Ay, me duele... ay, rifle de mierda... estoy herido... ayúdenme... Ay, no, estoy bien, sigamos, no más, queda poco tiempo...

1: Usted nos sirve muerto.

(1 le dispara con el rifle. 2 vuelve a morir.)

4: Si no nos sirve la duda razonable entonces tenemos que plantar evidencias, sea como sea para probar la culpabilidad del muchacho de Temuco. ¿Están de acuerdo?

1 y 3: De acuerdo.

3: Crear algo que lo condene y saque a Calluqueo de la cárcel...

(Piensan.)

4: Creo tener lo que necesitamos. La prensa habla de un joven de clase media que habita en Temuco que sería el nexo entre Calluqueo y la casa del agricultor.

Su hermano de armas, lo apodaron. El joven tiene antecedentes de robo y violación. Fuera de eso es alguien normal... Alguien anónimo... un desgraciado de Temuco que a nadie le importará si desaparece. Ni es rico ni es indio. Es solo uno más, uno de tantos. Y esos caen como moscas, todos los días. Hoy en día todos están preocupados de los polos. Nadie repara en la clase media, el pueblo quiere que Calluqueo salga libre, eso es todo. Y culpando a este cabro...

1: ¿Qué quiere decir?

4: Que si existe un culpable que sea el de Temuco. A quién le importa.

1: ¿Cuál es su nombre?

4: A quien le importa. Vive con su familia en la Población Vegas de Chivilcán, sus padres están cesantes hace casi dos años, él trabajaba en una barraca pero también quedó cesante al quemarse el lugar. Actualmente está detenido y no quiere cooperar. Dice que conoce a Calluqueo. En su mochila llevaba bombas molotov, un par de armas hechizas y un poster de Gun's and Roses. Gun's and Roses...

3: Tenemos que averiguar todo lo que podamos del desgraciado de la población. Que alguno de los que están en práctica y un par de investigadores vayan y hablen con las vecinas.

1: Pero si toda esa gente es igual. Todas las viejas son feas y chicas, como porotos con chaleco café. Enfrentando los perfiles de Erwin y de este podemos concluir que el mapuche fue inculgado. Se conocían, bebían juntos.

3: Los socios de los asesinados no han querido dar declaraciones y se sospecha, de acuerdo a sitios de ultra izquierda mapuche, que ellos son los autores intelectuales del crimen. Es posible, son familiares. El cabro de Temuco trabajaba en sus barracas.

Si logramos generar un lazo entre él y los socios de los muertos podríamos tener algo.

- 4: Sí, podría armarse algo con eso. Dos semanas antes del atentado se vio cerca de la población un Land Rover Freelander color negro.
- 2: Los socios tienen la misma camioneta.
- 4: Bueno, perfecto entonces. Veamos una foto de la camioneta, compramos otra idéntica en detalles y la paseamos cerca de la población del cabro de Temuco.
- 3: Eso se podría llegar a testificar en el juicio comprando a un par de vecinos que se aprendan un texto corto pero, de todas formas, no es nada sólido. ¿Adónde apunta, colega?
- 4: Inventamos que a Calluqueo lo drogó el cabro de Temuco. Seguramente los mismos socios de los agricultores asesinados le pagaron. Negocios, todo es economía. El cabro llevó al indio a las afueras del predio y lo invitó a ingerir alcohol, cigarrillos de marihuana y alucinógenos. ¿Todo eso apareció en los exámenes de sangre que le hicieron a Calluqueo, verdad?
- 3: Sí. Y en la primera entrevista dijo que él no bebía ni fumaba. Y no podemos adulterar esa evidencia, la doctora a cargo está limpia.
- 4: Bueno. Los convencemos que lo curaron, que le dejaron el rifle de la casa de los agricultores mientras al cabro de Temuco se le pasaba la mano. Seguramente solo le pidieron asustar a la familia. Pero el cabro se alienó. Mató, quemó y violó. Y le plantó la evidencia a Calluqueo.
- 3: Si logramos armar algo con todo esto le quitamos la seguridad a Carrasco.
- 4: Tenemos que armar algo con eso. Y, una vez condenado, el cabro de Temuco se muere de alguna manera para evitar la apelación.

(Pausa.)

- 1: Es la hora.
- 4: Entonces vámonos. Es un largo viaje hasta allá. Hay que cambiar la marca Chile. No funciona.
- 1: Un nuevo país, colegas. Y lo empezamos a construir nosotros.

(Se ven distintos. El aire posee otro tono. Guardan sus cosas, sus armas. Salen, victoriosos. 3 olvida sus apuntes.)

:: EPÍLOGO

(La Empleada entra luego de liberarse de su encierro. Lee los apuntes de 3.)

La Empleada: Defensa Final, cierre frente al juez de garantía. La hipocresía de un país. La denuncia a la hipocresía de un país. Todos estamos enfermos por la historia. Infectados por mentiras y conveniencia. De eso les quiero hablar... De las contradicciones germinadas en la tierra... ¿Qué somos si actuamos así? Nada más que ángeles fracasados, como dice la Biblia...

No hay pruebas directas que señalen que, efectivamente, Calluqueo es el asesino. Es decir que, más allá de una duda razonable, lo único que hay son pruebas insuficientes. ¿Alguien lo puede negar?

Solo existe una confesión por coacción. Y un arresto irregular. Y la negación de un *Hábeas Corpus*.

Sin embargo, ello no ha sido óbice para que la fiscalía continúe escribiendo un guión absurdo en donde ha mezclado historia, fábulas y escarnio.

Ha manchado al pueblo mapuche al describirlo como un puñado de infelices resentidos que no aportan al desarrollo de la región, pirómanos irresponsables con sed de sangre.

El sistema neoliberal sin ética crea mutaciones que los niños sufren sin comprender entre medio de ropa vieja y manteles desocupados. Eso es Calluqueo. Porque la izquierda se acostumbró a una transición en donde los principios se desvanecieron mientras lo que se renovaba era la forma de negociar con el empresariado. Porque la derecha se acostumbró a tener una moral privada golpista y otra pública democrática.

No nos engañemos, acá los atentados también son auto atentados y participan infiltrados. También provienen de discusiones entre familias poderosas, entre empresas. Acá la sangre se ha vertido de manera cobarde a través de engaños del Estado, abusos de la empresa privada e indiferencia del resto del país.

El caso de Calluqueo no es más que un montaje político judicial del Ministerio del Interior. Y exigimos que hoy se haga justicia. El fiscal pretende destruir la presunción de inocencia que ampara al enjuiciado, nuestro joven cliente.

(Entran los abogados. La abogada pone sobre la mesa su maletín y su arma. La Empleada, aterrada.)

3: Sigue, sigue leyendo... Me quedó bonito, ¿ah?

La Empleada: Este es un caso extraño, en la zona del país más extraña de todas. Ercilla. Que más encima se llama Ercilla... La calificada como la más pobre a causa de los conflictos indígenas.

Mapuche

3: Pasa pa' acá, échate allá...

(La abogada toma el cuaderno y continúa la lectura.)

¿A nadie le suena extraño esto? Ercilla, la comuna más pobre de todas. Y donde empresarios piden que el Estado aplique políticas efectivas para restituir el orden público.

De verdad, ¿a nadie le suena extraño esto?

Porque las forestales, la familia asesinada era dueña de algunas, ¿no? Deberían ser, entonces, las causantes de esa pobreza, al depredar el ecosistema y no entregar trabajos con sueldos acordes a las riquezas que producen.

Pero, ¿cómo va a ser Ercilla la más pobre si los territorios de esta comuna

tienen a dos familias chilenas presentes en el ranking Forbes?

Entonces debiera relacionarse la extrema pobreza con la extrema riqueza de los Angelini y los Matte, dueños de casi 1.500.000 hectáreas en la zona de conflicto.

Las condenas de estas últimas semanas no hacen más que corroborar que efectivamente el mapuche es gente perseguida y condenada solo por el hecho de exigir y ejercer sus derechos, ya que por “supuestamente” atacar propiedad privada se les impone altas condenas y a los asesinos de mapuche, se les premia o se les deja con firmas mensuales, recibiendo sueldo y garantías de distinto tipo, tal como ha pasado con Marco Andrés Treler, asesino de Antonio Manquilef, ascendido a Coronel y activo, o los asesinos de Catrileo, quienes además de libres, siguieron ganando remuneración gracias a la impunidad que otorga el uniforme institucional.

En palabras de la Directora del Instituto de Derechos Humanos, no existe terrorismo en Chile, y no hay terrorismo en La Araucanía.

Acusen a otro. Encarcelen a otro. Porque es Chile quien defiende a Erwin Calluqueo, y nosotros, los patriotas que lo acompañamos. Las pruebas que presenta la fiscalía se sostienen en testigos protegidos pagados por las forestales. Tenemos nuevas pruebas. Nuevas investigaciones que acusan y demuestran la culpabilidad de un joven temucano de clase media, ex trabajador de una de las barracas de los agricultores asesinados. Pagado por ellos, visitado por ellos, instigado por ellos.

Y levanto mis dos brazos, así, mística, guerrera legendaria...

Levanto mis dos brazos, en uno tengo la carpeta que incrimina al cabro de Temuco, en la otra tengo la fuerza de mil criaturas cósmicas, en un estado de consciencia trascendente...

¿Dónde dejo las pruebas que limpian el nombre de este ciudadano de Arauco?, preguntaré.

Por mis ojos se disparan rayos de fuego, que derriten el valor de Carrasco. Ahí estoy, ahí estaré. Tenemos la fuerza de mil caballos. Los huesos rotos, las carnes rasgadas, las cabezas partidas...

Soy el Ave Solar, el Ser Supremo que ha bajado hasta el gran árbol del mundo y pongo mis huevos chamánicos de destrucción.

Miren nuestros rostros. Eso es el triunfo.

El cielo es negro y azul, los cóndores caen a pedazos, sus garras y plumas me fabrican el nuevo traje divino que visto en este tribunal... Observen, soy el guairao¹, para ustedes, los que se resistan a mí... No traigo más que desgracia, estallido y muerte.

:: FIN

¹ Guairao: En la mitología mapuche, ave de mal agüero.

:: TEXTO DE CREADOR

¿Qué es la patria?

Alexis Moreno

alexismoreno@teatrolamaria.com

La humanidad está plagada de cretinos (estúpidos, necios, o si se quiere aludir al origen etimológico, cristianos recalitrantes, seres trastornados), entes amorfos sin conciencia de sí ni del armazón social, "descriteriados" cautivos en las tinieblas de la mecanicidad donde todo sucede.

Los Millonarios es un texto cargado de pesimismo y rabia: de filosofía pesimista y de humor rabioso. Significó mi vuelta a la escritura luego de un receso de cinco años, en donde las imágenes que articulan el relato de nuestro país fueron generando diversas impresiones en mí. Tantas, que fue necesario crearme una especie de estómago síquico, en donde esas impresiones, sensaciones y reacciones instintivas no generaran una desesperación por vivir en un país hipócrita y sin idiosincrasia, en donde las sombras hacen su juego y todo pareciera una burla atroz al sentido común. La inutilidad y el fracaso son los conceptos que cruzan mi escritura. Para el caso de *Los Millonarios*, me interesó que este dúo actuara de forma camuflada, es decir, que actuaran como "solución" al conflicto. El acusado no será condenado. ¿Y?

¿Eso inaugura un camino evolutivo, un nuevo paradigma?

No.

Es solo una solución, pero todo se mantiene sin alteración. Los abogados son los héroes retorcidos del texto, cuyo contexto es el mayor de los absurdos: Chile.

Para la creación de este texto utilicé la siguiente premisa: todas las emociones son ambiguas, venenosas, peligrosas y letales.

A mi juicio, el sometimiento de la población guarda relación directa con el tratamiento emocional de los temas relevantes; todo se camufla con este velo de Isis, cuyo objetivo único es hacer creer que del vacío brotan realidades positivas, o, simplemente, juntar esperanzas huecas, que, en definitiva no llevan a nada, porque la justicia, la verdad, el respeto o la unidad deambulan sin destino, porque no son más que otro engranaje de los discursos de este país que se destruyen al primer injerto de sentido común.

Lo emotivo en el tratamiento de conflictos relevantes atrae fraudes que yo llamo *artistoides* (creaciones hipócritas donde el paternalismo y el falso optimismo se transforman en moralejas, rimas o parlamentos cínicos hechos por y para tontos perversos): daños amorosos, supersticiones e idolatrías y fanatismos, que transforman al ser humano en un estúpido domesticado o en un violento recargado de idealismos y traiciones.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral PUC

Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Prensa UC.

A través de su historia, este país ha diseñado una estafa emocional como recurso administrativo de los ciudadanos. La construcción cultural pretende dormir al ciudadano privándolo de soporte analítico, le da sentimientos y emociones como material para construirse a sí mismo. Y falla. Porque esas emociones lo nublan, lo enferman, lo encierran hasta condenarlo a muerte. Mientras lloras, mientras te conmueves, todo el engranaje perverso sincroniza sus intereses. La única revolución exitosa será la del conocimiento. Pero sin filósofos ni idiosincrasia, no seguimos siendo como país más que un invento masón, los primeros cabrones que anduvieron pisando pastizales en nuestra región.

Es el caso planteado en el texto, en torno a la relación del Estado chileno con la Araucanía. Simplemente, en todos los siglos de discusión, jamás ha existido una solución contundente, solo subterfugios emocionales, absurdos, que revelan su insustancialidad cada cierto tiempo. Y, claro, considero que con esta idea la obra puede ser re-escrita hasta la saciedad, reemplazando el tema mapuche por el de la discriminación, la educación, la salud, etcétera.

Bueno, con todas estas ideas de base, ahora me pregunto: ¿Por qué diablos decidí escribir una comedia? Pero lo hice, porque la crueldad se saborea mejor en la risa. Una comedia que tratara de unos abogados que decidieran defender algo en lo que no creían en absoluto.

Luego vino el caso Luchsinger-Mackay y la cantidad de comentarios que generó en nuestro país. Un matrimonio de abuelitos asesinados dentro de su casa, producto del incendio generado por un grupo de criminales/terroristas/indios de mierda, en la zona de conflicto de nuestro país. O si se quiere, el caso judicial chileno producto de la muerte, el día 4 de Enero de 2013, de un matrimonio de adultos mayores dentro de su vivienda, a raíz de un incendio provocado, supuestamente por un grupo de la zona de Wallmapu, que generó múltiples reportajes de prensa



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral PUC

Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Prensa UC.

y comentarios a nivel nacional. Y versiones encontradas, que, hasta el día de hoy lo sumergen como un hecho extraño y ambiguo en su investigación.

Y todo esto se cerró con la idea de Alexandra von Hummel, quien me propuso escribir una obra que se titulara *Los Millonarios*.

Ahora solo quedaba investigar y decidir. Investigación ambiciosa e imposible: Chile y sus definiciones, comportamientos y absurdos. Decidí, en primera instancia, concentrar mi análisis en todos los artículos de prensa aparecidos durante un año en torno al caso Luchsinger-Mackay; luego, las columnas de opinión en torno al conflicto Mapuche. Más adelante, las crónicas históricas y tratados políticos sobre el tema, y un largo y tedioso etcétera.

Bueno, el material estaba, y subterráneamente la esencia del texto también.

La decisión fue generar un relato desde la otra vereda, desde la radicalidad del discurso contrario al Mapuche. Personas que digan autóctono y no originario, o Araucanía y no Wallmapu. Y otras cosas peores...

Este sería el montaje número 18 de nuestra compañía Teatro La María. Mi idea era escribir mientras ensayábamos con el elenco de actores y diseñadores (Alexandra von Hummel, Manuel Peña, Rodrigo Soto, Elvis Fuentes, Daniela Fernández, María Eugenia Valenzuela y los diseñadores Ricardo Romero y Rodrigo Ruiz). Para esto enviamos un proyecto al FONDART¹.

Pero no lo ganamos.

Entonces, con toda la investigación realizada, me encerré durante Enero de 2014 a escribir el texto, cuya duración total en la primera lectura del elenco fue de dos horas y media, lo que significó reducir el total en casi una hora, al momento de estrenar el montaje en el Teatro UC.

1 Fondo concursable administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

Y se trató de un proceso creativo intenso y plagado de discusiones, en especial, el plantearse desde dónde nos situábamos para hablar del tema. Por supuesto que no nos interesaba un tratamiento amable ni paternalista de este; todo lo contrario, la insolencia y el descaro debían armar el discurso escénico de un texto que pretendía instalar discusión entre “chiste y chiste”.

En el texto no existen otros nombres más que los del acusado (Erwin Calluqueo) y el del fiscal (Carrasco). Los abogados no se nombran, ya que no los planteo como seres psicológicos sino como fuerzas representantes de lo abyecto; solo existen como 1, 2, 3 y 4. No nos adentramos en su biografía más de lo necesario, nunca demostrarán emociones que tiñan una escena para poder nombrarla como “emotiva”, son pensamiento y estrategia constante. El objetivo es que el espectador genere una especie de empatía con ellos. Que, a pesar de todo, sea entretenido verlos, gozoso oír las aberraciones que dicen, placentero comprender sus pensamientos. Demonios simpáticos. Todos conocemos demonios simpáticos.

Que todos seamos cretinos. PORQUE NO EXISTEN LOS BUENOS. ESO ES COMO PENSAR QUE EL PERRO COJO NO MUERDE.

Luego, se inauguró el proceso creativo de la puesta en escena. El texto enfrentándose a los cuerpos y a varias alternativas estéticas. Discusiones y desencuentros de mirada entre los involucrados, ya que tenemos una compañía de teatro cuyo mayor poder es la capacidad de admirarnos unos a otros pero al mismo tiempo la de ser severos, como las buenas amistades. Es en esta parte del proceso donde los aportes de Alexandra Von Hummel resultan claves para proyectar un porvenir a *Los Millonarios*. La “jefa”, como la llamamos, crea una dramaturgia fantasma durante los ensayos con el fin de generar una estructura coherente de montaje: la obra final.

Montamos la misma escena una y otra vez, cambiamos de estética una y otra vez, así como de vino a whisky, a medida que la dificultad nos golpeaba la puerta de la sala de ensayo. Chile nos aparecía con sus contradicciones e hipocresía en todo momento.

Para encontrar el financiamiento de *Los Millonarios*, tuvimos que recurrir y abusar de *Las Huachas*, uno de los montajes de nuestro repertorio, y vender funciones.

Ergo: Las Huachas financiaron a *Los Millonarios*, una ironía exquisita.

Finalmente, el montaje de este texto pretende, dentro de su realidad, plantear estas cuestiones del absurdo que son parte del ser humano con corteza cerebral.

Nosotros, llenos de errores y desaciertos, de contradicciones, idolatrías, viviendo dentro de un pecadero mayúsculo llamado país... como dice el dicho: “¡qué sabe el burro que son pasteles!” O como diría “1”, el abogado con mayor experiencia de la obra: “Desparramando caca hace 300 mil años”.

:: CRITICA

El teatro interpelado por el contexto: *Los Millonarios* de Teatro La María y la puesta en crisis del consenso¹

Patricia Artés

Universidad Arcis, Chile

teatropublico@gmail.com

Al plantearnos la relación de teatro y política siempre se nos abre un mundo de posibilidades desde donde articular perspectivas sobre este asunto, algunos de ellos: el teatro político (modo productivo teatral cuyo objeto de indagación específico es el poder), el teatro como práctica política (énfasis en la función social y en el vínculo comunitario), las políticas del teatro (ligado al ámbito de la institucionalidad, participación del Estado, problemáticas gremiales, vinculación con el mercado, entre otras). En este texto me interesa en la relación entre el teatro político y su contexto; tomando como caso específico la obra *Los Millonarios* de Teatro la María, deslizando ciertas consideraciones respecto a sus procedimientos discursivos teatrales.

Por teatro político me refiero a un sistema de producción teatral cuyo objeto específico de indagación es el poder y las relaciones de dominación. Un discurso teatral que expresa la relación de antagonismos políticos mediante la elección (procedimientos) de los materiales cuyo rendimiento produzca un efecto determinado².

No se trataría de representar los males del capitalismo en general (teatro social), sino de hacer escena el análisis de los conflictos y estructuras de poder. Esta idea es desarrollada por César de Vicente en su libro *La Escena Constituyente. Teoría y práctica del Teatro Político*, cuya hipótesis central es que aquello que caracteriza al teatro político no es la representación de un *tema político* sino la construcción de un *sistema de trabajo teatral* cuyo objeto de indagación es el poder.

El teatro político, desde sus inicios, aparece indisolublemente ligado a los procesos políticos, económicos y sociales de las sociedades, y es indudable que está marcado con la aparición del proletariado, y con la idea de la lucha de clases como motor de la historia. En este sentido, el terreno de la subjetividad se desplaza desde la concepción de sujeto individual hacia el sujeto

1 Una primera versión de este texto fue presentada en el VI Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual en la ciudad de Concepción, Chile.

2 Se debe considerar que cuando menciono 'un' efecto determinado, lo hago en la perspectiva de no relativizar el objeto de indagación del teatro político (el poder), esto no significa –en estricto rigor– que exista solo un efecto; estos siempre serán múltiples e incontrolables por los artistas. Me interesa poner el acento en que en el teatro político hay un objeto específico, y su rendimiento debiese tener una correspondencia con él, así sea múltiple.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral PUC

Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Prensa UC.

social³. Es en esta perspectiva que Erwin Piscator en su libro *El Teatro Político* (1929), propone llamar a la nueva dramaturgia necesaria y correspondiente con los problemas de su época, dramaturgia sociológica.

El teatro político ha tenido distintas expresiones puesto que al ser un sistema productivo (y no un género o un estilo) sus materiales y procedimientos van estrechamente ligados con los procesos históricos y los movimientos sociales y políticos. Si afirmamos entonces que el teatro político emerge relacionado estrechamente con los aspectos contextuales, ¿cuál sería la relación entre las prácticas teatrales actuales y nuestra coyuntura del presente?

La dictadura militar implicó una refundación política, económica, social y cultural de Chile que fue extendida y profundizada por los gobiernos de la Concertación y de la Alianza por Chile. Esta refundación no solo trajo consigo una precipitada precarización en las condiciones sociales de existencia, sino también ha ido instalando en las prácticas sociales una manera de cómo pensar y cómo imaginar, constituyéndose esto en una verdadera camisa de fuerza que produce y reproduce las relaciones sociales y los modos de producción capitalista. El neoliberalismo no es solo un sistema económico que determina las relaciones de producción, es también un modo de vida, una manera de imaginar.

El teatro, al igual que el resto de la esfera social, por lo menos durante más de una década, se encontraba inmerso en la percepción de que nuestra vida precaria y la imposibilidad de

³ "En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una *función social*. Lo central no es sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios. Sino sus *relaciones con la sociedad*. . . no puede [el escenario] considerar al hombre más que en su posición frente a la sociedad y al problema social de su tiempo, es decir, *como ser político*" (Piscator 200-01).

responderle, eran condiciones perpetuas. Esta era la subjetividad dominante que imaginaba y pensaba el teatro. La imaginación era –y lo sigue siendo– un terreno que había que disputar.

Si bien la visibilización de los movimientos sociales pos transición data a lo menos del año 2006, es en el 2011 cuando parece fortalecerse la interpelación desde el mundo social y político a la dimensión teatral. Varias experiencias teatrales se han gestado en este proceso: colectivos nuevos cuyos modos de producción tienden a la colectivización del trabajo y a la indagación escénica sobre el poder, experiencias de carácter comunitario cuyo vínculo territorial es directo, prácticas de teatro foro, problematización escénica de compañías establecidas y reconocidas en el ámbito del teatro de sala a propósito de las demandas políticas de distintos sectores sociales, teatralidades que se enmarcan en el activismo artístico y que emergen desde el movimiento social, entre otras. Muchas de estas experiencias se inscriben aún dentro de los límites del teatro social (que da cuenta de la realidad no desde la perspectiva analítica sino como representación de los males que nos aquejan), y varias de ellas han excedido esos límites instalando una perspectiva crítica e indagando en el problema poder.

Los Millonarios de la compañía Teatro La María estrenada el año 2014, establece procedimientos que se instalan desde una posición crítica, dado sus elementos contextuales estos están estrechamente ligados a la relación antes señalada entre prácticas teatrales y la irrupción de lo político establecido desde la interpelación de la contingencia.

Los Millonarios: desmantelando la unidad nacional

Los Millonarios, obra escrita y dirigida por Alexis Moreno, fue estrenada en julio del 2014 (año que la compañía cumplió quince años de trayectoria) en el Teatro de la Universidad Católica. En casi dos horas somos testigos de un desbordante y lúcido dispositivo dramático y escénico que nos permite instalarnos en la profunda herida del conflicto entre el Estado chileno y el pueblo Mapuche.

La acción de la obra ocurre en un estudio de abogados que decide defender a un comunero Mapuche acusado de cometer un horrible crimen contra una familia de empresarios en la región de la Araucanía. Esto lo deciden porque los empresarios muertos comenzaron negocios con los chinos y con esto perjudicaron los intereses económicos de parte del staff de abogados. En definitiva, defender al mapuche constituiría un acto de venganza.

La relación con el hecho ocurrido con la familia Luschinger-Mackay y con el proceso judicial en contra del Machi Celestino Córdova es evidente⁴. La dramaturgia (que superpone lenguaje leguleyo, filosófico, político, histórico, entre otros) mediante diez episodios y el epílogo, entrecruza antecedentes históricos, políticos y archivos de prensa sobre el conflicto Mapuche, con una anécdota ficcionada que es capaz de interpelar al simulacro impuesto de la unidad de un Chile que niega sus violentas contradicciones sociales y políticas.

4 El Caso Luchsinger-Mackay es un caso judicial chileno a propósito de la muerte del matrimonio conformado por el empresario Werner Luchsinger y Vivianne Mackay durante un incendio provocado por desconocidos en su casa en un fundo de Vilcún (IX región de Chile) el año 2013. Esta muerte ocurre justamente en el marco de la quinta conmemoración de asesinato de Matías Catrileo (activista mapuche muerto en manos de la policía chilena). Tras el hecho, el Machi Celestino Córdova fue detenido a pocos metros del lugar, siendo hasta hoy el único imputado por el crimen.

La ficción de la unidad es desarticulada por los propios abogados, *Los Millonarios*, esa autoconciencia del carácter de representación de identidad nacional evidencia que esta se utiliza para beneficio de una clase en particular, y que la construcción de una comunidad imaginada es necesaria para negar el carácter antagónico –que según afirma Chantal Mouffe– es inherente a toda sociedad humana.

Esta idea de simulacro de totalidad nacional se expresa desde el primer texto de la obra:

1: ¿Qué es la patria?

¿Existe?

¿Qué cree usted?

¿Qué es Chile?

¿Usted se siente chileno?

La patria es algo antiguo, una bandera de lucha que aparece de vez en cuando pero ya no tiene empuje como antes...

...

1: No hay para qué preocuparse por algo que no es más que una emoción perdida...

Yo, por ejemplo, no tengo empacho alguno en cagarme en la bandera si es necesario... o besarla y jurar morir por ella... ¿Y por eso soy un ser asqueroso? No, señor. (Moreno 10)

El uso del archivo como posibilidad de interrogar la realidad

Una de las operaciones que me interesa en *Los Millonarios* es el uso del archivo. La utilización del archivo y el documento histórico como material posible para pensar y problematizar la realidad (y no solo dar cuenta de ella) desde el teatro y con sus particulares elementos sensibles, traza un camino de más de un siglo, siendo uno de sus impulsos el desvelamiento (desde un punto de vista crítico) del ejercicio de poder en un contexto determinado. Siguiendo a Brecht, Didi-Huberman afirma que

El arte 'más avanzado'... no es el arte de la autonomización abstracta de los medios formales sino, al contrario, aquel donde debe *descansar la cuestión del referente histórico* en unos procesos que llama en su diario, "un gran paso hacia la profanización, la descultificación, la secularización del arte". De ahí el mostrar, de la *exposición de documentos* en la trama formal de construcciones literaria. (32, énfasis del autor)

Es desde esta perspectiva de profanización de la obra misma que *Los Millonarios* utiliza diferentes documentos.

Los documentos interrumpen la acción dramática que cuenta un hecho de violencia brutal (ficcional) en la región del conflicto mapuche, y son expuestos en tanto archivos de la realidad, como huellas del conflicto político que atraviesa de manera vital hasta hoy el territorio. La ficción de la anécdota dramática adquiere una dimensión de realidad no por la verosimilitud de la obra (construcción de la estructura del drama) sino por la irrupción de lo real/político, puesto que provoca que la ficción se convierta en un procedimiento para mirar este problema político real.

Este punto de realidad que permite instalar el conflicto en su dimensión vital, da cuenta de que la clausura al pueblo Mapuche ha sido parte fundamental para dar continuidad al proyecto de progreso de la República de Chile. Este enunciado circula como premisa en la obra a través de las citas que son puestas en escena en una especie de operación de simultaneidad histórica. Así, vemos declaraciones sobre el pueblo mapuche emitidas en el periódico *El Mercurio* hace más de un siglo, y opiniones de políticos e historiadores contemporáneos:

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

“Yo he tenido jardinero araucanos y son bien buenos...”
Sergio Villalobos, historiador.
CNN Chile
Marzo de 2014

“Nos preocupa como gobierno que se instale esta sensación de impunidad en la Araucanía”
Andrés Chadwick, Ex Ministro del Interior.

Esta enunciación escénica con nombres, apellidos y fechas, adquiere un peso argumentativo en la fábula de la representación puesto que se configura como punto de realidad respecto al conflicto político.

Además de este tipo de citas de apertura de las escenas, existen otras que dan cuenta de distintas dimensiones del problema, que no obedecen a un plano estructural político, sino más bien a otro tipo de forma de ejercicio de poder en desmedro del pueblo Mapuche. En estas escenas que circulan por relaciones de dominación más íntimas, la enunciación funciona como conceptualización simbólica de la escena que deviene.

Este es el caso del cuadro 3:

3. *MUDAI*.
“Yo sabía leer y escribir pero nunca había ido al colegio.
Había aprendido a leer de El Mercurio,



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral PUC

Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Prensa UC.

*Pero no supe si aprendí o no aprendí
Porque El Mercurio miente”.*

*Testimonio de María Pinde Peye. Asesora del hogar.
Libro: Reencantando Chile. Voces Populares,
Recopilación Sonia Montecino*

El Mudai es una bebida alcohólica mapuche hecha mediante la fermentación de granos de maíz o trigo. Mudai es el título de la escena en la que uno de los abogados abusa sexualmente de la empleada. La mujer es mapuche y su rostro moreno ha sido blanqueado por el maquillaje. Este cuerpo líquido natural es el territorio colonizado y apropiado. No solo la tierra es violada, es el cuerpo, el último territorio de autonomía el que es colonizado.

Otro ejemplo de esta otra dimensión enunciativa son los episodios 4 y 5:

4. SI NO HUBIERA SIDO POR EL SANTA LUCÍA PASAN DE LARGO LOS ESPAÑOLES POR ESTE
PELADERO.
SE ARRIENDA
Oficina frente a
CERRO SANTA LUCÍA
Vista Inmejorable
\$3.500.000 mensuales.

Avisos económicos
Portal inmobiliario
www.portalinmobiliario.cl

5. LA PATRONA DE CHILE

"Nosotros les vamos a comprar todo.

Y los vamos a tratar bien...

Con respeto...

Enalteciendo su cultura...

Saltando con sus trutruca"

¡OPORTUNIDAD ÚNICA!

VENDO TERRENO EN PANGUIPULLI

5.000 M2

BORDE DEL LAGO

PRECIO U.F. 20.000

Tratar con Manuel Huenchuleo

09.3099777

ANGOL

Avisos clasificados

Diario El Rastro

Junio 2013

En estas escenas se problematiza la percepción cultural que se tiene del pueblo Mapuche, por un lado, desde la ignorancia y desprecio hacia su cosmovisión y, por otro, otorgando valores esenciales y estáticos a la categoría de cultura: flojos (por no querer ser campesinos), ebrios, violentos, cachureros, tontos, incivilizados, monstruos... y una larga lista de adjetivos denostativos y clausurantes de un supuesto "ser" mapuche que justifica su aniquilación como pueblo.

La utilización de la enunciación de las escenas en episodios no se nos presentan como la sumatoria de acontecimientos, sino más bien como dispositivos analíticos y reflexivos (puntos de vistas) a propósito de las situaciones dramáticas que se van planteando, provocando una paradoja interesante en tanto que funcionan como la operación que da continuidad al relato de ficción de la obra, pero que son, a su vez, los procedimientos que instalan la fractura al discurso totalizante y de clausura de la unidad nacional.

Además de la utilización del archivo como enunciación, estos materiales proporcionan las ideas políticas que construyen los argumentos que vierten los personajes de *Los Millonarios*. Así, textos que fueron proyectados como inicio de episodios o escenas, luego son utilizados como textos por los personajes en otras escenas, y aquello que era enunciado se vuelve acción. Esta operación es muy interesante ya que lo que se nos presenta desde una dimensión estructural (macro) adquiere un punto de realidad en el ejercicio del poder. Aparece accionando en el universo micro de la situación, adquiriendo lo enunciado una potente concreción viva.

Así, el texto que anuncia el capítulo 6 se convierte en cita de unos de los personajes en el episodio 8:

1: “La cuestión de la Araucanía ha tomado en estos últimos años proporciones gigantescas” producto de un gobierno con una política de “desaciertos y errores que lo desautorizarán completamente, porque prueban su incompetencia para dar solución a esta cuestión”.

4: Cierto.

1: ¿Sabe quién dijo eso? Un diputado. José Victorino Lastarria, en 1868. (Moreno 133)

La patria, la unidad, el consenso es el territorio que desmantela *Los Millonarios*. Es aquí donde radica su potencia política, y no en el bizantino argumento: “es interesante porque no toma partido ni por el Estado ni por el indigenismo” o “lo contundente es que muestra un *modo de ser* de los chilenos que ocultamos: somos racistas, clasistas, etc.”. Estos argumentos no harían más que cerrar la obra en una generalidad universal y esencialista. Por el contrario, *Los Millonarios* rompe estas categorías con la apertura que provoca el disenso haciendo emerger la constitución antagónica que tiene Chile desde sus inicios como República, restableciendo lo antagónico para desarmar el supuesto totalizante y paralizante de la unidad por encima de cualquier contradicción.

Para Rancière, el consenso es una palabra que da cuenta de nuestros tiempos, a la que añade una significación distinta a la simplificación de la política de los acuerdos:

[E]l consenso, significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacúa el corazón mismo de la comunidad, es decir, el disenso. En efecto, la comunidad política, en sentido propio, es una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de intereses o de opiniones, sino respecto de sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población. (28)

Es decir, el consenso niega el aspecto fundamental de lo político: clausura la relación antagónica constitutiva de las sociedades.

En Chile la política del consenso hace al menos ocho años que viene siendo fisurada por la potencia del disenso, y estos nuevos agenciamientos empujan a las prácticas subjetivas (en este caso a las teatralidades) a producir nuevos territorios de ficción que den cuenta del tiempo en que están inmersas. Es en este terreno donde se sitúa la obra.

El siguiente texto de la obra que cita a Eduardo Matte es una síntesis del mundo propuesto por la obra: “Los dueños de Chile somos nosotros, los dueños del capital y del suelo; lo demás es masa influenciable y vendible. Ella no pesa ni como opinión ni como prestigio. *Eduardo Matte 1892*”. Este tono de prepotencia y desprecio del poder intocable y sin límites es radicalizado en el texto, las actuaciones y la puesta en escena de manera grotesca, provocando que quienes odian a los millonarios potencien su impotencia, y que los millonarios, imagino, al menos experimenten una inquietante incomodidad.

Los abogados de la obra articulan los argumentos necesarios para resolver el caso a favor del Mapuche que está siendo acusado a pesar del rechazo (y asco) que manifiestan a la demanda histórica de este pueblo y su gente. Esta situación sobrepasa la mera constatación que los abogados defienden inclusive causas con las que no comulgan política o moralmente, para dar cuenta del manejo político y judicial de esta problemática, de la dirección y cooptación de las luchas de la disidencia por parte de la elite política en beneficio de los millonarios, generado, entre otras cosas, por el aparato jurídico que lo sostiene.

Este juego de representaciones políticas en *Los Millonarios* pareciera enredarnos en un círculo pesimista que perpetúa el despojo y las injusticias vividas por muchos en beneficio de la acumulación de la riqueza de unos pocos, pero lo interesante está en que a pesar de este círculo de pesimismo la obra logra generar un excedente a propósito de restitución del conflicto antagónico. Se trata de una contundente y sólida dramaturgia y puesta en escena cuyo mecanismo de representación teatral es, además, un dispositivo de la representación de la política democrática de los consensos.

Si el consenso es una contracción, el disenso será una expansión. Si el consenso produce la certeza, el disenso la duda. Si en el consenso el ganador es la idea dominante, en el disenso todos podemos ser ganadores. Si el consenso evita el conflicto: la lucha de clases, los antagonismos, el disenso los expone y problematiza, y es justamente esta perspectiva crítica y disensual la que expande *Los Millonarios* de la compañía Teatro La María, configurándose, a mi juicio, en una obra con elementos del teatro político no porque aborde temas que provienen de la política o de la contingencia, sino porque son los modos procedimentales de la obra los que develan una problemática antagónica y constitutiva de nuestro presente.

Obras Citadas

- De Vicente, César. *La Escena Constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008. Impreso.
- Moreno, Alexis. "Los Millonarios". *Apuntes de Teatro* 140 (2015): 109-147. Impreso.
- Piscator, Erwin. *El Teatro Político*. España: Hiru, 2001. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia, 2005. Impreso.

:: CRITICA

Los Millonarios. El retorno del conflicto mapuche y los antagonismos sociales

Tania Faúndez

Universidad de Valparaíso, Chile
faundez.tania@gmail.com

El tema de la identidad, con sus múltiples variantes, constituye un elemento recurrente en la dramaturgia chilena de todos los tiempos. Basta con pensar, por ejemplo, en el texto de María de la Luz Hurtado *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social* (1997) para darnos cuenta de cómo los dramaturgos nacionales de distintas épocas han ido plasmando de forma compleja y variada este tema (9-14). Sin embargo, el tema de la identidad racial indígena y su variante socio-económica no ha sido una prioridad para la dramaturgia nacional. Menos aún, lo que significó, y significa, la traumática usurpación de las tierras de las comunidades mapuche en el sur de Chile (mal denominada "Pacificación de la Araucanía") y su difícil diálogo con el Estado chileno. Pese a este silencio de la dramaturgia chilena, podemos destacar algunas obras que han retratado el conflicto bélico entre indígenas e invasores, como *La ciudad encantada* (1892) de Jorge Klickman; *Castillo y Arauco, o la génesis de un pueblo* (1914) de Ángel Pobes; *El guerrero de la paz* (1962) de Fernando Debesa; *Ayayema* (1964) de María Asunción Requena; *Lautaro* (1982) de Isidora Aguirre, *Malinche* (1992) de Inés Stranger; *Gota a gota nubes tristes* (1999) de Alberto Kurapel; *Medea Mapuche* (2000) de Juan Radrigán; *Valdivia* (2009) de Inés Stranger y *Valdivia: la gesta inconclusa* (2009) de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda¹.

La mayoría de estos dramas obedecen a la categoría de teatro histórico-documental², exceptuando el texto de Klickman, de carácter histórico-fantástico, y el de Radrigán, de inspiración mítica. Todos estos dramas tienen una función educativa para el espectador y algunos de ellos

1 Personajes históricos que aparecen en estos dramas son Caupolicán, Lautaro, Colocolo, Rengo, Tucapel, Alonso de Ercilla y Zúñiga, García Hurtado de Mendoza, Pedro de Valdivia, Inés de Suárez y el Padre Luís de Valdivia. Y también la mítica Fresia (retratada en *La Araucana*, de Ercilla).

2 El teatro histórico obedece a una estética y un discurso particular del relato historiográfico oficial, recreado por medio de diversas fuentes. Este tipo de teatro realiza una reescritura sobre el hecho pero no el hecho mismo. Para Iolanda Ogando, el dramaturgo, al retratar un hecho histórico, una batalla o la vida de un mártir nacional, puede seguir con un discurso conservador tratando de restaurar sus precedentes históricos (afirmando, enalteciendo o perpetuando hechos y/o personajes patrios legendarios), o bien, puede parodiar, cuestionar o deconstruir dicho legado, otorgando otra significación al relato tradicional, discutiendo su legitimidad desde la estética de la ficción y no desde la historia misma (345-62). La historia, en este caso, es tomada como un pretexto que no pretende ser fiel al discurso hegemónico. Asimismo, Ogando expresa que el pasado no es materia muerta sobre la cual se puede esculpir una figura pretérita; este, más bien, se presenta como un sustrato vivo que inspira y alienta a la actualidad, donde el dramaturgo debe mantener una relación polisemántica con los hechos del sistema histórico del pasado y del presente, concediéndole una carga de crítica social, en que la restauración dramática no puede ser una réplica del discurso histórico.

surgen a partir de ciertos hitos históricos, tales como el Centenario de la República (1910), el Quinto Centenario de la Conquista de América (1992) o el Bicentenario de la República (2010). Las piezas que tratan los temas de la Guerra de Arauco presentan cuatro variantes: 1) reconstruyen una mirada Occidental de la Conquista, 2) rescatan lo indígena como patrimonio de lo chileno, 3) restablecen la dignidad perdida por el pueblo mapuche, y/o 4) muestran héroes del pasado sin continuidad histórica en la sociedad contemporánea³.

Estas dramaturgias de la guerra⁴, que abordan el conflicto mapuche y su antagonismo social con los conquistadores, expresan un discurso oficial que sitúa al pueblo mapuche como un elemento fundacional de la identidad chilena. Son teatralidades que obvian cualquier resquemor racista y clasista hacia lo mapuche; silenciando características segregacionistas profundas en Chile, y Latinoamérica, desde inicios de la República y vigentes hasta el día de hoy. Estos temas omitidos por las dramaturgias bélicas, antes mencionadas, se exponen de manera descarnada en el texto *Los Millonarios* (2014), de Alexis Moreno, pues es una pieza que rearticula los antagonismos sociales acallados (racismo y clasismo) y se hace cargo de la vigencia del conflicto indígena.

El argumento de la obra gira en torno a cómo un grupo de abogados millonarios se ven obligados a defender, por compromisos sociales de poder, a un comunero mapuche por el asesinato de una familia de agricultores millonarios en la Araucanía (en una clara alusión al caso público Luchsinger-Mackay, ocurrido en enero del 2013). Poco a poco se va desentramando la maquinación judicial de estos abogados, quienes, en un ejercicio grotesco de rabia y pasión, hacen un recorrido histórico de la relación entre el Estado nacional y las comunidades mapuche, se burlan de la noción de patria y exhiben el racismo de un sector importante de la sociedad chilena. De este modo, los abogados exponen una mirada peyorativa hacia el patrimonio cultural, político, económico y social del pueblo mapuche.

La estructura de *Los Millonarios* está compuesta por diez cuadros y un epílogo. A partir de diversos dispositivos escénicos y actorales como proyecciones, representación dentro de la representación, confrontación y diálogo de discursos oficiales/extraoficiales, Moreno expone de forma lúcida, impecable y sin pelos en la lengua el accionar violento, directo e indirecto, de una cúpula de poder nacional, herederos desde la Colonia.

Con estos dispositivos en juego apreciamos una mirada feroz sobre la sociedad chilena donde, por un lado, se expresa cómo esta ha sido pasiva y cómplice por omisión frente al histórico conflicto mapuche y, por otro, cómo esa pasividad –ganada gracias a las políticas de los gobiernos nacionales– le ha servido a un pequeño e importante sector político-económico para manejar dicho conflicto a su antojo. Mediante un barrido histórico-documental, apoyado por diversas fuentes (diarios, textos, leyes y entrevistas), *Los Millonarios* se vale tanto de versiones oficiales y

3 Así y todo, la escena chilena no cuenta con ningún texto que provenga de algún dramaturgo o colectivo mapuche que dé cuenta de la traumática Conquista de Chile o de los actuales conflictos de este pueblo con el Estado chileno. Solo podemos mencionar el intento de ciertos grupos de teatro que a lo largo de la historia han buscado establecer un reconocimiento político y cultural del pueblo mapuche. Entre ellos el Conjunto Artístico Mapuche *Llufquehuenu*, también conocido como Compañía Dramática Araucana (1917) y compañías contemporáneas (mapuche urbano), tales como Teatro OOMM (1999), Teatro de Mujeres (2005) y Teatro KIMEN (2008-2015) dirigido por Paula González (Arreche 3).

4 Siguiendo a David Lescot, *Dramaturgies de la guerre* (40-56), los textos nacionales nombrados obedecen a dos corrientes importantes, como “acción de guerra” (el conflicto militar es el elemento principal del drama) y como “estado de guerra” (el drama ahonda en las dimensiones socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas). Para mayor información sobre este tema, cf. *La guerra en la dramaturgia chilena* (2014).



Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014.
Fotografía: Ricardo Romero.

conservadoras para tratar el chileno-mapuche, como también de versiones extraoficiales donde, por ejemplo, la técnica del montaje político (maniobra de distracción de la opinión pública) –tan utilizada por el gobierno, sobre todo con la Ley Antiterrorista–, se desvela en su totalidad⁵. Así, la escenificación de cómo se crea y funciona el montaje judicial cobra protagonismo al final de la obra. Para salir victoriosos del caso, para limpiar de “polvo y paja” a Erwin Calluqueo (el

5 Algunos ejemplos de “montajes políticos” que la ultra derecha chilena ha intentado vincular al movimiento mapuche –en genérico– son su vínculo con la FARC o el ETA (desde el 2008) y los diversos “ataques incendiarios” a propiedades, instalaciones, camiones y monocultivos exóticos en los alrededores de Temuco. Esto con el fin de influir en el sensacionalismo nacional de que el movimiento mapuche es sinónimo de terrorismo, al tiempo que estos hechos han servido de excusa, para el Estado, para la militarización y criminalización de diversos territorios y organizaciones mapuches, como la Coordinadora Arauco Malleco (Seguel 2015).

comunero acusado), los abogados organizan un montaje que inculpa a otra persona del crimen: un joven chileno común, no mapuche, que vive en una población de Temuco. En una síntesis histórica-pasional hilada con una verbalidad delirante, la defensa del caso da a conocer la inocencia de su joven cliente, argumentando, entre otras cosas, que “es Chile quien defiende a Erwin Calluqueo, y nosotros, los patriotas que lo acompañamos” (Moreno 147).

Los dueños de Chile

En la pieza la proyección audiovisual juega un rol importante. La imagen de citas históricas famosas, y otras menos conocidas, sirven de anticipo y resumen para la escena. En el capítulo 1 “¿Qué es Chile?”, aparece una frase polémica proferida por un abogado y político liberal chileno de finales del siglo XIX, frase que, pese a su antigüedad, es sumamente actual, pues mantiene viva la mentalidad de una elite latinoamericana clasista, racista y segregacionista por centurias:

“Los dueños de Chile somos
NOSOTROS,
Los dueños del capital y del suelo;
Lo demás es
MASA
INFLUENCIABLE
Y VENDIBLE;
Ella no pesa ni como OPINIÓN
Ni como PRESTIGIO”.
Eduardo Matte Pérez,
Diario El Pueblo,
10 de Marzo de 1892

Moreno opta por acentuar de forma explícita ciertas palabras claves, por medio de mayúsculas, con la intención de subrayar desde dónde va hablar la obra, es decir, desde la clase burguesa-patriarcal de Chile. Así, el espectador/lector aprecia el antagonismo social a partir de la visión de la clase dominante y no desde la tradicional visión de la clase subalterna⁶. Al hablar desde el ángulo de los pudientes, Moreno no pretende obviar la lucha de poder entre sus propias filas. Así, acentúa sus rivalidades económicas. El estrecho vínculo con un abogado influyente –el padre del abogado 1– es la razón principal que mueve al grupo para alegar la apasionada inocencia de Calluqueo.

2: Los muertos del predio eran, prácticamente, dueños de un tercio de la región, junto a los Matte y los Angelini. Nuestra firma los representaba en una docena de negocios. Pero de un día para

⁶ Este ejercicio, el de abordar la perspectiva del poder arrogante desde sus propias figuras, ya se había observado en la escena chilena contemporánea en obras como *La amante fascista* (2010), de Alejandro Moreno y *El taller* (2012), de Nona Fernández.

otro rescindieron los contratos y se fueron con los chinos. Chinos de mierda. ¿Por qué? Nunca nos dieron explicaciones.

Eso es.

3: Entonces es una venganza...

2: Sí, chinos de mierda. El prestigio internacional sería una inversión a mediano plazo. Y, bueno, mi padre no perdona que los chinos se llevaran esos contratos. Chinos de mierda.

Al picunche este lo sacamos libre de polvo y paja.

Así lo exige la firma.

Bueno, empecemos. Va a ser entretenido. Y gracias por su ayuda. (Moreno 115)

A partir del discurso de los poderosos, las clásicas preguntas de “¿Qué es la patria? ¿Qué es Chile? ¿Usted se siente chileno?” aluden a conceptos anacrónicos que carecen de valor, de sentido e identificación. Aquí, la idea de patria, identidad, unidad, de “comunidad imaginada”, parafraseando a Benedict Anderson en su clásico *Comunidades imaginadas* (1983), son cuestionadas y destruidas de forma magistral a lo largo de la pieza.

En vez de encontrarnos con sus sujetos conservadores, católicos, ultrapatriotas e intransigentes, el texto dibuja a individuos agnósticos, apátridas, con una ética particular y quienes no reparan en cambiar de opinión según la ocasión, incluso si no comulgan moral y políticamente con un caso. Los abogados de *Los Millonarios* son sujetos poderosos y ególatras que saben que lo que se ha establecido como norma en la sociedad nacional es gracias a ellos y sus antepasados, y por ende, tienen el poder de transgredirlo y crear nuevos cánones sociales. Estos representan a una cúpula que no cree en los nacionalismos, en la democracia, en la justicia ni en la igualdad. Creen más bien en el poder, el dinero, en la supremacía racial (blanca-caucásica) y en el discurso de los vencedores. Creen en una elite intelectual histórica que ha construido y dominado el terruño llamado Chile. Ellos son los que en el pasado han encabezado y destruido gobiernos, han dirigido la guerra, la iglesia, han violado a mujeres, han golpeado, han matado y resucitado a gente. Ellos son Chile, ellos son y serán los dueños de Chile por un derecho hereditario dinástico.

Estos personajes, moldeados en base a fuentes históricas, se extreman aún más sobre la escena, exacerbando su sentido de superioridad social y racial frente al indígena y el chileno “medio”, que en palabras de Moreno corresponde al sujeto “entre el empresario y el mapuche” (23). Esta exacerbación sirve para recordar que nuestra sociedad chilena vive en un conflicto social permanente, donde la explotación, la inequidad, la injusticia y el abuso de poder (económico, político y gubernamental) parecieran ser un orden natural. Moreno no busca hacer un teatro histórico-documental ni educar a los espectadores. Tampoco pretende incentivar al espectador a una lucha reivindicativa que él mismo da por perdida. Lo que le interesa es hacer crisis mediante el obscuro manejo del poder y su posición frente al conflicto mapuche.

El autor, sin eludir un balance de memoria histórica, representa una mirada contemporánea y descarnada del discurso clasista y racista de los que integran la categoría socioeconómica ABC1 y parte de la elite dominante del país⁷. Expone las estructuras y relaciones de poder, las contradicciones del modelo socioeconómico y el latente antagonismo que hay entre los sectores

7 La categoría “ABC1” es la unión de las categorías A, B y C1, la cual indica la estratificación social de la clase media alta en Chile.

sociales, tales como empresarios agrarios/comuneros mapuche y el Estado nacional/autonomía mapuche. No reniega de estos enemigos que se han mantenido en el tiempo y conserva las asperezas históricas, que abundan en inhumanidad y violencia. Estos elementos, propios del teatro político⁸, se disponen a través de la comedia negra, característico de los dramas de Moreno. A partir de esta estética, el dramaturgo logra elaborar un discurso de conciencia social que critica y desmantela a nuestra sociedad del siglo veintiuno.

Por otro lado, la representación del comunero mapuche es omitida en la obra. Erwin Calluqueo existe solamente porque se habla de él. De esta forma, Calluqueo es representado como una otredad lejana y despreciada. Los abogados demuestran constantemente su repudio hacia la raza de Calluqueo, se ríen de su cultura, de su familia, de su nombre de pila de origen celta y de su aspecto físico. Lo indígena, en cambio, se representa por medio de lo femenino. Jeannette, la empleada, es la que recibe de forma directa la violencia enunciada por los abogados, por ser mujer, indígena y por trabajar como doméstica.

La empleada es encarnada en la obra fisonómicamente por dos actrices diferentes. La puesta en escena muestra a un personaje que intenta establecer la convención de que es la misma persona, pero como espectadores vemos a dos actrices físicamente disímiles. En la primera parte, la empleada –blanca y de rubios cabellos, pero mestiza al fin y al cabo– es violentada por su condición de mujer obrera. Es víctima del abuso de poder de su patrón, abogado 1, y del abogado 2, abuso que acepta en silencio. Para el “patrón” ella no es una persona, sino un ser que debe escuchar y obedecer. La empleada puede hablar o mirarlos tan solo si él le da el permiso para hacerlo. Por otro lado, el abogado 2 la acosa sexualmente y de forma posterior la viola en un rincón de la casa con el consentimiento del abogado 1 y ante la indiferencia de la abogada 3. La segunda imagen de la empleada es representada por una actriz morena. Esta segunda aparición, como una empleada mapuche –se ha quitado el maquillaje, exponiendo su condición indígena– propone un vuelco. Ella viene a encarnar el asco y el temor que los abogados millonarios tienen por el pueblo mapuche. Pero esta, a diferencia de la anterior, les sirve de otro modo a los patrones. No con ayudas domésticas ni con su cuerpo como objeto sexual. Su servicio es el de entregar algunas claves a los abogados para pronunciar correctamente la palabra mapuche. Pese a los insultos y vejámenes que debe aguantar (se ríen de su nombre, de su cara, de su cultura, de su futuro y además la golpean hasta dejarla inconsciente), la segunda imagen de la empleada es más desafiante, habla fuerte, bebe del whisky de ellos y se sienta en sus sillas de trabajo. Como se aprecia, el cambio no se ve únicamente en la empleada doméstica sino también en los millonarios, quienes reaccionan de forma diferente en relación con la primera sirvienta. Los abogados se horrorizan al ver la figura “real” de la empleada –como una mapuche–, pues su único contacto con este mundo era a través de imágenes (a Calluqueo solo lo han visto en fotografías). Y en el juego del absurdo, su espanto los lleva a recurrir a las armas, “a modo de defensa”, frente al terrible peligro que significa el indígena.

8 Según la visión de César de Vicente (2013), el teatro político no es la escenificación de un “tema político”, sino que es un sistema de trabajo teatral cuyo objeto de investigación es el “poder”: estructuras, funcionamiento, conflictos, determinación de la realidad y antagonismos sociales.



Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Ricardo Romero.

Representación dentro de la representación

La obra, con sus cuadros y epílogo, se compone también de distintas escenas que son representaciones dentro de la representación. Muestra de ello son las escenas en que los abogados 1 y 3 se burlan del nombre de Erwin o la escena de “La patrona de Chile” (representada por la abogada 3); la secuencia en la que el defensor (abogado 2) actúa frente al jurado (abogados 1, 3 y 4) y, finalmente, “La escena grosera” de los pobladores de Temuco (interpretada por 1, 3 y 4). Sus representaciones dentro de la obra obedecen a que, en su calidad de leguleyos, deben justificar –y actuar– sus argumentos frente a sus colegas. Sin embargo, “La escena grosera” escapa de las anteriores, pues muestra a las víctimas del sistema socioeconómico en la Araucanía (producto del conflicto mapuche con el Estado chileno) y al “chivo expiatorio” que ocupará el lugar de Calluqueo en la cárcel. De todas las mencionadas, me gustaría detenerme en la escena “La patrona de Chile” (cuadro número 5), ya sea por su retórica como por su estetización.

La Virgen del Carmen, después de la Independencia, se asocia con la nacionalidad y el Estado de Chile. Su imagen aparece acompañando el destino del país, tal como afirma Pilar Hevia: “debido a los favores que ella había prestado y seguía prestando a la Patria, se originó un natural sentimiento de gratitud por parte de los chilenos. La Virgen del Carmen se convertía así en un agente cohesionador y legitimador de la nación chilena” (36). A partir de estas ideas, Moreno reorganiza un nuevo discurso que versa sobre el destino de la nación chilena en relación al conflicto mapuche. Acentúa el arribismo racial y social –tónica de toda la obra–, el actuar efervescente de “la masa” y una visión pesimista y viciosa del futuro del país. Este discurso



Los Millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014.
Fotografía: Ricardo Romero.

mordaz es vertido por la abogada 3, quien representa a la Patrona de Chile –vestida con las prendas características de la Virgen del Carmen (escapulario y traje de carmelita), donde juega a declamar el texto con un acento español y un natural acento chileno–. Su monólogo alude al histórico vínculo que el Estado chileno ha tenido con el pueblo mapuche, manifestando abiertamente cómo los sucesivos gobiernos han querido obviar y usurpar las tierras de las comunidades indígenas en reemplazo por extranjeros y empresas poderosas.

Esta idea se amplía cuando La Patrona de Chile afirma, por un lado, que la nación es un país de hipócritas y, por otro, que “los del medio” son una masa de “tontorrones” fáciles de manejar. La predicción de este personaje divino de raíz cristológica es la de la incompreensión y el fracaso de un pueblo. Vaticina que tanto los mapuches como los chilenos se perpetuarán en un sistema de la oferta y la demanda, de las tentaciones y las aspiraciones, en que la lucha

reivindicadora será devorada por la ignorancia y el arribismo del pueblo. En otras palabras, el pueblo chileno se hundirá en la quietud inmóvil del sueño burgués neoliberal.

... y los caciques que van a quedar van a ser caciques de una lucha inútil que terminarán devorados por la prole... la prole que matará por una radio, por una polera. Por cigarrillos. Por pertenecer. La prole del cacique recalcitrante quiere la tierra porque tiene un despecho histórico, pero cuando la tenga, si es que la tiene algún día... no va a saber qué hacer con ella... Porque no va a tener piscina, no va a tener quincho ni terraza... ni siquiera va a tener ganado o vegetales para cosechar... perros, eso va a tener, varios perros, botellas vacías, cadáveres de crímenes alcohólicos... ¿O qué, van a construir escuelas? No, van a vender... caro, bien caro... Y nosotros les vamos a comprar todo. Y los vamos a tratar bien... con respeto, enalteciendo su cultura... saltando con sus trutucas. Y cuando a la prole de la prole de la prole se le acabe el recreo millonario... vuelta con la tontera... que las tierras, que los derechos... y el eterno retorno de la estupidez iniciará nuevo ciclo, pero, bueno... ese no va a ser problema nuestro. Inopia. Eso es el pueblo mapuche... Inopia. ¿Sabe lo que significa inopia, verdad? Miseria, escasez, privación, carencia, falta, penuria, insuficiencia, carestía, ausencia. (Moreno 126)

Este futuro desesperanzador se fundamenta en la premisa de “la aniquilación”. Al iniciar la pieza, y con música de Chopin de fondo, vemos la proyección de la primera cita, la cual determina el lugar ideológico desde dónde se habla.

“Los hombres no nacieron para vivir como animales selváticos,
Sin provecho del género humano;
Y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o los
ARAUCANOS
No es más que una horda de
FIERAS
Que es urgente
ENCADENAR
O
DESTRUIR
En el interés de la humanidad y en el bien de la civilización”.

Diario El Mercurio
24 de Mayo de 1859.

De este modo, la clásica convicción de “civilización o barbarie” intenta reflejar el pensamiento de una elite chilena, y Latinoamericana, a la vez que se articula como un motor discursivo de destrucción que involucra el pasado, el presente y el futuro del país. Esta filosofía de la aniquilación proviene de tres ángulos: visiones terrenales, celestiales y plano místico-divino.

La primera obedece a la percepción de los abogados que se basan en la filosofía, política e historiografía aristocrática positivista universal y nacional. La segunda se somete a la visión divina cristiana –ligada al poder terrenal conservador– que augura un futuro fatalista del caos

(La Virgen del Carmen). Y la última se relaciona con el discurso apocalíptico proveniente de la mitología mapuche. Este relato es interpretado por la abogada 3, quien poseída por la energía milenaria del *guairao* (ave de mal agüero), advierte que se hará justicia con Calluqueo, se reivindicará al pueblo mapuche y destruirá a quien se le resista.

Más que exaltar el trauma social-histórico mapuche y reclamar la explotación e inocencia de este pueblo, la alegoría del *guairao* sirve para proferir el brillante triunfo de este grupo de abogados de elite. La figura celestial-exterminadora del ave de mal agüero mapuche es un pretexto para criticar cómo las disputas de los poderosos, en todas sus dimensiones, se resuelven entre ellos mismos.

Por todo lo anterior podemos concluir que *Los Millonarios* es una obra de carácter político que expone el análisis de las relaciones de poder y dominación (retoma los antagonismos de las clases sociales), exhibiendo sin anestesia la mirada actual de la clase alta sobre el mundo indígena, al tiempo que cuestiona el rol unificador del Estado chileno. También podemos decir que es una obra "postbicentenario"⁹ porque alumbró zonas grises de nuestra idiosincrasia nacional que el Bicentenario obvió, adentrándose en las interrogantes clásicas: ¿Qué es lo chileno? ¿Qué es la patria? ¿Quiénes son los chilenos? ¿Cómo somos los chilenos? Con todo esto, Moreno sitúa y tensiona, desde la comedia negra, una problemática marginada en las artes escénicas, como lo es la situación del pueblo mapuche al interior del Estado chileno, gobernado desde hace siglos por la clase política y social de "los millonarios".

Obras citadas

- Arreche, Araceli. "Teatro mapuche: acercamiento a una teatralidad subyugada". *Afuera* 7 (2009): 1-6. Recurso electrónico. 10 Nov. 2014.
- De Vicente, César. *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.
- Faúndez, Tania. *La guerra en la dramaturgia chilena*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2014.
- Hevia, Pilar. "Pasado y presente de la devoción a la Virgen del Carmen en Chile: imagen de la Parroquia El Sagrario". *Conserva* 15 (2010): 31-45. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y Modernidad: Identidad y crisis social*. California: Gestos, 1997. Impreso.
- Lescot, David. *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé, 2001. Impreso.
- Ogando, Iolanda. "¿Por qué la historia en el teatro?". *Anuario de estudios filológicos* XXV (2002): 345-62. Impreso.
- Moreno, Alexis. "Los Millonarios". *Apuntes de Teatro* 140 (2015): 109-147. Impreso.
- Seguel, Alfredo. "Otra vez se asoma el montaje FARC-Mapuches". Recurso electrónico. 1 Abr. 2016.

9 Proponemos la categoría "postbicentenario" a aquellas obras que tratan el tema de la crisis de la identidad nacional desde una nueva perspectiva estética y discursiva; las cuales por criterio temporal –posterior a la celebración– o criterio temático fueron soslayadas durante el colosal 2010.

:: RESEÑAS



:: RESEÑA

Juan Andrés Piña.

Historia del teatro en Chile (1941-1990)

Santiago: Editorial Taurus, 2014
857 pp.

Por Juan Pablo Amaya

Universidad de Concepción, Chile

jamayag@udec.cl



Juan Andrés Piña inicia su libro con una cita del reconocido teórico Jorge Dubatti, que define el teatro como un acontecimiento efímero, cuya duración es un instante irrecuperable: “Por eso, la historia del teatro es la historia del teatro perdido” (13). Pese a lo anterior, hay aquí un esfuerzo por recuperar una historia del teatro chileno, profundamente vinculada con el acontecer político del país, recurriendo para ello a testimonios de sus protagonistas, críticas teatrales de la época y documentos.

Es un trabajo coherente y continuador de su libro anterior publicado el año 2009 por Ril Editores, *Historia del teatro en Chile: 1890-1940*. Es también un nexo que permite continuar la investigación realizada sobre el teatro chileno en otro de sus libros, *Contingencia, Poesía y Experimentación. Teatro Chileno: 1976-2002*, también publicado por la misma casa editorial.

Camilo Marks, prologuista, indica que este trabajo “no es un réquiem por lo que se fue y ya nunca volverá ni tampoco un lamento, ni una elegía o un texto de añoranza alrededor del pasado” (22). Ciertamente Piña hace mensurable y aprehensible la historia de nuestro teatro, tan rica de propuestas poéticas durante las cinco décadas que van entre 1941 y 1990.

Los casi cincuenta años de historia teatral están abordados en nueve capítulos; cada uno dedicado a un tema de manera amplia, como así lo demuestran los subtítulos internos de cada uno. Insertos en todos los capítulos, destacados por una gráfica y un color diferentes, hay una

serie de textos rescatados de fuentes difíciles de conseguir; son fragmentos, a veces textos completos, de orígenes disímiles, que vienen a testimoniar en voz de sus protagonistas o de críticos especialistas los matices particulares de nuestro teatro chileno. Para citar un ejemplo, vale mencionar el titulado “Margarita Xirgu en Chile” de Fernando Debesa y recuperado de la *Revista Artes y Letras de El Mercurio* en 1983. Aquí se da cuenta de la importancia que tuvo la visita de la actriz catalana para el desarrollo artístico de la generación de dramaturgos y actores vinculados a los teatros universitarios. Estos insertos están dosificados y son pertinentes a las temáticas abordadas en cada capítulo, dotan a la obra de matices y permiten que el lector realice su propia lectura sin estar mediada por la voz del narrador historiográfico.

Sin embargo, estas no son las únicas voces testimoniales que se pueden encontrar, la obra está llena de ellas. En medio de la narración historiográfica, se citan las palabras de actores, directores, dramaturgos, entre quienes se cuentan: Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Pedro de la Barra, Pedro Mortheiru. Su incorporación permite la complicidad del lector al conocer las historias del teatro chileno tras bambalinas y de primera fuente: como saber de la alegría que le provocó a Ana González, en un inicio actriz de teatro comercial, cuando fue invitada a ingresar a un elenco universitario (372) o enterarse de las vicisitudes que tuvo que sortear *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco Antonio de la Parra para evitar la censura al interior de la Universidad Católica (781). Lamentablemente, lo que prometía ser una fortaleza anunciada por Camilo Marks se vuelve una debilidad, pues la abundancia de citas y su larga extensión dificultan la lectura, la ralentizan y obligan, más de una vez, a tener que volver atrás para saber de quién son esas palabras, debido a que los extractos son extensos, otras veces seguidos sin separación gráfica, en varias ocasiones se repiten más de una vez en capítulos diferentes.

Los dos primeros capítulos sirven de contexto a la aparición y fundación de los teatros universitarios. El primero, titulado “Sociedad chilena y la crisis del teatro” revisa la política, economía y sociedad del país para indicar el rol que el Estado asume como motor de cambios socioculturales, por medio de sus universidades. El segundo capítulo, “Antecedentes de la renovación escénica en Chile y el mundo”, centra la narración en las influencias extranjeras, particularmente a partir de las visitas de Margarita Xirgu con su compañía, así como también la llegada de los inmigrantes españoles que huían de la guerra civil; un ejemplo de ellos sería el dramaturgo José Ricardo Morales.

Los siguientes tres capítulos abordan el nacimiento de los tres mayores teatros universitarios: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) y el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). También hay menciones al Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS) y el Teatro de la Universidad de Antofagasta. Bajo los subtítulos “Fundación e ideario de los teatros universitarios”, “Una década y media de teatro universitario y modernidad escénica” y “Consolidación de nuestra modernidad teatral”, la revisión de este periodo es exhaustiva y trata de dar una mirada completa; se incluye la formación de actores, métodos de actuación, rol de directores, escenografías y aportes técnicos, dramaturgias, compañías y circuitos (salas, temporadas, número de funciones y espectadores, entre otros). Uno de los aportes visibles de estos capítulos es el estudio sobre la coexistencia de las llamadas compañías profesionales –las que realizaban un teatro más comercial y estaban compuestas por actores formados en el oficio del teatro– y los teatros universitarios, pues las innovaciones de estas últimas (como la eliminación del apuntador y de los decorados pintados

sobre tela), sirvieron también para la mutua cooperación. Otro aspecto destacado es la mención e incorporación de testimonios de dramaturgas como Gabriela Roepke y María Asunción Requena, ambas invisibilizadas en las tradicionales historias del teatro chileno, mientras que en este trabajo de Piña figuran como parte importante del proceso de los teatros universitarios.

La narración historiográfica denota una lectura amplia y profunda de fuentes ineludibles como las de Julio Durán-Cerda, Elena Castedo-Ellerman, María de la Luz Hurtado o Mario Cánepa. Las fuentes usadas son variadas. Se agradece que la labor del autor haya sido prolija en la recolección hasta alcanzar a incluir los programas de mano de algunos de los montajes. Solo se extraña la inclusión del teatro de Valparaíso, más aun cuando el libro no cita el trabajo panorámico realizado por la Dra. Verónica Sentis, que destaca cómo en la ciudad puerto también se dio una profesionalización del ejercicio teatral.

A partir del capítulo seis, "Profesionalización universitaria y espectáculos clave de los cincuenta", pasando por "Estilos, temas e ideales de la generación de dramaturgos de 1950" y "Desde los agitados años sesenta hasta el quiebre institucional", la narración se vuelve más interesante en la medida que abandona la simple inclusión de testimonios y datos históricos para dar paso a una voz que analiza el trabajo teatral del período y ofrece una mirada crítica respecto del valor de estos. La revisión permite comprender los nuevos desafíos dramaturgicos y teatrales a que estaban sometidas las compañías universitarias para dar respuesta a los convulsionados hechos históricos que desembocan en el Golpe de Estado de 1973.

El capítulo final, titulado "1973-1990: crisis, sobrevivencia y renovación" tiene algunas carencias de contenido. Su largo detalle de la situación política del país en torno a la censura, la intervención administrativa de las universidades o el funcionamiento de los aparatos de seguridad del Estado, hacen ver a estos años como un periodo profundamente oscuro en lo cultural, pero en el que el teatro gozó de algunas libertades como atestigua el "Memorándum sobre el teatro chileno" escrito por la Central Nacional de Informaciones (CNI), que recomendaba que la "clausura de una obra. . . o medidas de fuerza contra sus realizadores, son altamente contraproducentes" (808). Son años de teatro pese a las restricciones impuestas por la dictadura: continúa el trabajo de dramaturgos de la generación del 50 como Isidora Aguirre o Egon Wolff, aparecen los montajes independientes de Teatro Ictus y dramaturgias como las de Juan Radrigán. Sin embargo, respecto de la renovación solo se detalla la importancia de Ramón Griffero en la dramaturgia y escenificación teatral, y además se omite el rol de Andrés Pérez para la comprensión del teatro chileno en la década siguiente, durante el advenimiento de la democracia.

Junto con la revisión histórica, el autor decidió incorporar en dos partes del libro una serie de fotografías. Son una excelente manera de acompañar el relato historiográfico, pues ponen en imágenes los nombres, testimonios y obras mencionadas. Además, las imágenes son de excelente calidad –en particular las correspondientes a los montajes–, las que incluyen además algunas fotografías de René Combeau.

Es destacable el esfuerzo por narrar la historia del teatro chileno por cinco décadas. Con una documentada bibliografía, permite reconstruir el pasado histórico chileno, en el que el teatro tuvo una importancia preeminente. El resultado es una obra de gran aliento, con una mirada panorámica que viene a sustituir las anteriores historias del teatro chileno, restringidas a periodos muy breves y limitadas en el corpus de obras estudiadas. La gran cantidad de fuentes utilizadas permite entregar al lector una revisión amplia de la modernidad del teatro chileno.

Esa relación entre cultura, política y compromiso estatal que testimonia este libro, visible en el trabajo desarrollado por los teatros universitarios, permitió que el teatro chileno durante esos años se desarrollara de manera íntegra y vigorosa. Pese a los escuálidos aportes institucionales, los integrantes de los teatros universitarios pudieron llevar a cabo un teatro de calidad porque tenían un sueño; creían y participaban fuertemente de un proyecto de construcción nacional. Como afirma Marks, lo que narra este libro “jamás podría haber ocurrido en un régimen de la llamada economía social de mercado” (22). Juan Andrés Piña supo cómo demostrarlo, he aquí el mayor valor de su trabajo.

:: RESEÑA

Valeria Radrigán, editora.

Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina

Santiago: Adrede, 2014.
108 pp.

Por Carolina Benavente
Universidad de Valparaíso
carolina.benavente@uv.cl



La temática del cuerpo encuentra, por diferentes motivos, un particular tratamiento en el libro que estamos presentando. *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina* es el resultado de un trabajo de investigación realizado por el grupo “Cuerpo y transdisciplina”, existente desde el año 2013 en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Editado y prologado por la investigadora, teórica y docente Valeria Radrigán, el libro incluye tres artículos a cargo de Estefanía Villalobos, Felipe O. Prince y María José Razón, alumnos recientemente egresados de la misma escuela. Se trata de un volumen más bien breve, pero singular en su propósito de abrir un espacio no solo a nuevos problemas y métodos de investigación, sino también a nuevas relaciones en el seno de la academia. Este libro es el resultado de una experimentación socioepistemológica poco usual pero saludable, en cuanto, a su manera, contribuye a modificar las coordenadas de la educación universitaria en un momento en que esta enfrenta una crisis. Por ello, las mismas debilidades que puede presentar el volumen son, desde otro punto de vista, indicativas de su potencial transformador a nivel de la producción de conocimiento.

Un primer aspecto sobresaliente en este volumen es que, según lo explica Valeria Radrigán en su prólogo titulado “Pensar los cuerpos: un ejercicio transdisciplinar”, la experimentación señalada corresponde a la metodología empleada para abordar el cuerpo en tanto objeto de estudio. La dislocación, en este caso, concierne tanto a la importancia que se le asigna a la teoría

en relación a una educación teatral más bien práctica, como a la integración transversal de otras disciplinas que permitan entender la problemática del cuerpo en su carácter “híbrido y limítrofe” (10). La opción por un abordaje trans es, asimismo, una estrategia para permanecer “fuera de radar”, en un entre lugar externo/interno a la academia donde “el teatro como lugar de origen de los implicados rápidamente explotó hacia una teatralidad social compleja” (13). El prólogo de Radrigán entrega, pues, elementos para entender los orígenes del grupo de estudios, sus motivaciones dispares y sus diferentes procedimientos de investigación.

Sobresale en este texto inicial la elaboración de un cuadro comparativo de la interdisciplina y la transdisciplina. Dado que la mayor reflexión sobre estos temas se lleva a cabo en el ámbito científico, resulta valorable el que en este caso se realice desde y en relación a las artes. A pesar de su breve extensión, la aproximación de Valeria Radrigán resulta sugerente, al recorrer variadas facetas estéticas, epistemológicas y sociales del problema en pocas líneas y de manera entrecruzada. Asoma en este recorrido la propia experiencia personal de una actriz de formación universitaria que se ha ido gradualmente desplazando hacia la teoría, la investigación y la academia y, en materia de creación artística, hacia la danza, la música y la visualidad –según lo atestigua su reciente instalación *Neomestizo* (2014), tema de uno de los artículos del volumen. Por otra parte, el mencionado cuadro permite sistematizar el recorrido efectuado. En forma didáctica, pero sin simplificar, la autora explica que cabría entender la interdisciplina mediante la fórmula “ $A + B = A + B$ ”, mientras que a la transdisciplina le correspondería la fórmula “ $A + B = C$ ” (12), detallando a continuación otros aspectos relevantes a la diferenciación establecida. Es el caso, por ejemplo, de una concepción de obra como proceso más que como resultado, en lo que concierne a la transdisciplina.

Un segundo aspecto a destacar de este volumen es, desde luego, que nos proporciona distintos problemas y enfoques acerca del cuerpo. El ensayo de Estefanía Villalobos titulado “Cuerpos enfermos en el teatro: una posibilidad de subversión de la escena” resulta especialmente logrado tanto por su vuelo teórico como por su acabada documentación y sus estrategias retóricas. El eje argumentativo es el de la contraposición actor-sano / actor-enfermo, con un énfasis en la discapacidad y los cuerpos “atípicos” en escena. A partir del caso de la actriz de origen árabe Maysoon Zayid, afectada de parálisis cerebral, la autora explica, basándose en Michel Foucault, la estrategia de control biopolítico a la que son sometidos los cuerpos enfermos y observa, siguiendo a Georges Canguilhem, que la enfermedad es “un estado inherente y necesario para los humanos” (28). La crítica de Estefanía Villalobos apunta a los procesos de medicalización destinados a formar sujetos “útiles” bajo el capitalismo (31), discutiendo las maneras en que se dan estos procesos y sus contraposiciones en el teatro. Notablemente, la autora releva el caso de la compañía Societas Raffaello Sanzio, porque “sitúa a la enfermedad en escena, antes que al personaje mismo” (48), en una apuesta estética que la diferencia de las estrategias de mera inclusión que se han desarrollado en América Latina.

El ensayo “¿Subversión del texto en el teatro? Reflexión desde el laboratorio de experimentación *Neomestizo*”, de Felipe O. Prince, aborda este proyecto artístico desde una problematización de la relación entre teatro y texto escrito. El autor esboza una historia de la imposición de este último en el marco más general de la historia occidental y su despliegue colonial –citando a *La ciudad letrada*, de Ángel Rama–, pero también remarca hitos de la subversión del texto a través de diferentes corrientes teatrales populares y vanguardistas. En esta evolución, destaca

una manifestación escénica como la danza teatral, donde el cuerpo adquiere autonomía “como eje principal de la producción de significado, y por ende, como canal comunicativo” (73). El laboratorio *Neomestizo*, nos explica Prince, tuvo precisamente por objetivo realizar esta subversión, dejando mayor autonomía a los cuerpos mediante, por un lado, el ocultamiento a los actores del texto base escrito por Valeria Radrigán y, por otro, la guía conjunta que asumió el coreógrafo Miguel Pizarro.

María José Razón, en “Cuerpo andrógino y perturbación: la manipulación del objeto de deseo en la publicidad y la moda”, se pregunta por la dinámica de atracción y rechazo que genera este tipo de cuerpo. A partir de una revisión histórica sobre la moda como constructora de cánones de belleza, constata la existencia de “una subordinación del cuerpo al campo de lo visual, determinando la imagen su proyección y valoración en sociedad” (91). Luego, discute el concepto de androginia y, en tanto figura ambigua, observa la paradoja de su mayor aceptación en un siglo XX “unisex”, aunada a la perturbación que genera en un país, Chile, que sigue siendo “educado y moldeado bajo los parámetros del sistema binario de géneros” (94). Este ensayo final tiene el mérito de ser el que más se aventura fuera del terreno teatral hacia el de la teatralidad. Por ello, quizás, presenta algunas debilidades propias de cualquier empresa extra-disciplinaria, pero cuya importancia es la de evidenciar nudos problemáticos donde detenerse mayormente en pesquisas ulteriores. Este podría ser el caso de los estudios de recepción de la androginia para fundamentar el binarismo de género existente en Chile o el de la reflexión sobre la apropiación de la moda –propuesta por la autora para desbanicar este binarismo– y su equívoca relación con una crítica de la publicidad.

Un tercer aspecto sobresaliente de *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina* es que se trata de un libro que recoge ensayos investigativos de estudiantes en egreso. Por lo general, los estudiantes tienen espacios muy acotados para realizar investigación, en especial en carreras donde se privilegia la formación profesional, como es el caso de teatro. Normalmente se llevan a cabo pesquisas breves con una experiencia más importante al efectuar la tesis. Asimismo, las tesinas son publicadas en pocos ejemplares, los cuales, la mayor parte de las veces, duermen en las estanterías de las bibliotecas universitarias. Por ello, la publicación de investigaciones de pregrado en un libro no solo permite que se visibilicen y circulen estos conocimientos disponibles sobre una multitud de temas, sino que también, en tanto instancia de inscripción, los legitima a ellos y a sus autores, en su condición de investigadores emergentes en una disciplina y también en cuanto tensionan sus fronteras. La academia, como bien sabemos a través de Pierre Bourdieu, es un campo de fuerzas y de poder en movimiento que tiende a consagrar conocimientos que se supone “acabados”. Esto, según una construcción social de la verdad que un libro como este contribuye a remecer, demostrando la inestabilidad, la transitoriedad y el grado de horizontalidad que puede llegar a adquirir el proceso. Así, las nociones de “legitimación y subversión” (13), señaladas por Valeria Radrigán como transversales a los textos sobre cuerpo y transdisciplina, pueden aplicarse al mismo volumen publicado en su relación con la academia universitaria como instancia social de producción de conocimientos.

Resumiendo lo señalado, *Pensar los cuerpos. Tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina* es un libro que nos señala diferentes vías de aproximación tanto al lugar de los cuerpos “atípicos” en el teatro y la cultura como a la relación misma del teatro con el cuerpo, tomando en cuenta la matriz eminentemente ilustrada, logocéntrica y dramática que este tiene en la universidad.

Lo interesante y alentador es advertir que actores e investigadores emergentes contribuyen a un desmontaje de las preconcepciones existentes acerca del cuerpo. En los precarios márgenes del cuerpo académico y del propio *mainstream* de la capital, la investigadora y editora Valeria Radrigán genera una alianza con estudiantes para instalar tales problemáticas en la discusión. Sin duda, puede cuestionarse la necesidad de imprimir un libro, existiendo hoy tantos formatos alternativos de publicación digital. Pero la resolución parece ser coherente con una política del saber que, por medio de este volumen físico, es agenciada en torno al cuerpo humano en su mutante, protésica e irreductible materialidad.

:: RESEÑA CURRICULAR AUTORES



:: Reseña curricular autores

Sandra Ferreyra

sferreyra@ungs.edu.ar

Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Magíster en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2007 se desempeña como investigadora y docente del área de Cultura en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Desde 2015 coordina el programa universitario EspectArEs (Espectadores para las Artes Escénicas) en el Instituto del Desarrollo Humano de la misma universidad.

Malala González

malalagonzalez22@gmail.com

Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada y Profesora en Artes, UBA. Egresada de la carrera de Formación Integral del Actor de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, Argentina. Docente de Análisis y Crítica del Hecho Teatral UBA. Actualmente es becaria Posdoctoral CONICET-Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Allí integra el grupo de investigación sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente dirigido por la Dra. Ana Longoni y el Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica. Ha sido parte de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (2014-2016) y ha participado en diversos proyectos de investigación dentro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano de GETEA y UBA (2007-2012). Ha dictado cursos de posgrado y conferencias especiales en relación con el estudio de intervenciones urbanas, cuerpo, performance y ciudad. Recientemente publicó el libro *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo* (2015, Editorial Interzona). Desde 2009 integra el staff de la Revista Teatral *Funámbulos*. Y dentro del campo artístico también se desempeña activamente como actriz y cantante.

Anastasia Ayazi

aayazi@uc.cl

Licenciada en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente realiza un Magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado como ayudante tesista en un Proyecto Puente UC sobre literatura y violencia en narrativas latinoamericanas. Su principal línea de investigación es el teatro chileno y latinoamericano contemporáneo.

María Lorena Saavedra

maria.saavedra@upla.cl

Actriz de la Universidad de Playa Ancha. Magíster en Artes, mención Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Docente de la carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha. Se especializa en el área de historia, teoría e investigación teatral. Ha realizado investigaciones y participado en congresos teatrales como expositora tanto en Chile como el extranjero, además de escribir artículos para diversas revistas especializadas. Junto a Verónica Sentis ha desarrollado una extensa investigación sobre la historia teatral de Valparaíso, cuyo resultado está disponible en el sitio www.historiadelteatroenvalparaiso.com

María Belén Contreras

maria.contreras.c@mail.pucv.cl

Profesora de Castellano y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). Colaboró en la elaboración del libro *Afpunmapu Fronteras Borderlands* editado por Edith Mora y Tatiana Calderón como becaria del equipo de investigación FONDECYT "La poética de la frontera en la literatura hispanoamericana contemporánea (México-Chile)". En la actualidad se encuentra terminando sus estudios de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana en la PUCV.

Manuel Letelier

teatro.observatoriopopular@gmail.com

Periodista, Actor y Magíster en Artes mención Teatro de la Universidad de La Serena, Universidad Bolivariana y Pontificia Universidad Católica de Chile respectivamente. Se desempeña como actor en la Compañía Teatro Observatorio Popular. Entre los montajes en que ha participado destaca el remontaje de *El Evangelio según San Jaime* del dramaturgo chileno Jaime Silva, dirigido por Mauricio Bustos.

Alexis Moreno

alexismoreno@teatrolamaria.cl

Actor, director, dramaturgo y académico teatral chileno. Junto a Alexandra Von Hummel dirige la Compañía Teatro La María con dieciséis años de trayectoria. Entre sus trabajos dramáticos destacan *La Trilogía Negra*, compuesta por *El apocalipsis de mi vida* (1999), *Trauma* (2000) y *Lástima* (2002); *Súper Héroes* (2005); *La tercera obra* (2005) y *Las huachas* (2008). Actualmente se desempeña como director y docente de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor.

Patricia Artés

teatropublico@gmail.com

Directora de la Compañía Teatro Público. Licenciada en Artes y candidata a Magíster en Estudios Culturales, Universidad ARCIS. Actriz, Escuela Club de Teatro, Fernando González.

Tania Faúndez

faundez.tania@gmail.com

Actriz e investigadora teatral. Doctora en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales, y Máster en Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona. Actriz, Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como académica en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, Chile.

Juan Pablo Amaya

jamayag@udec.cl

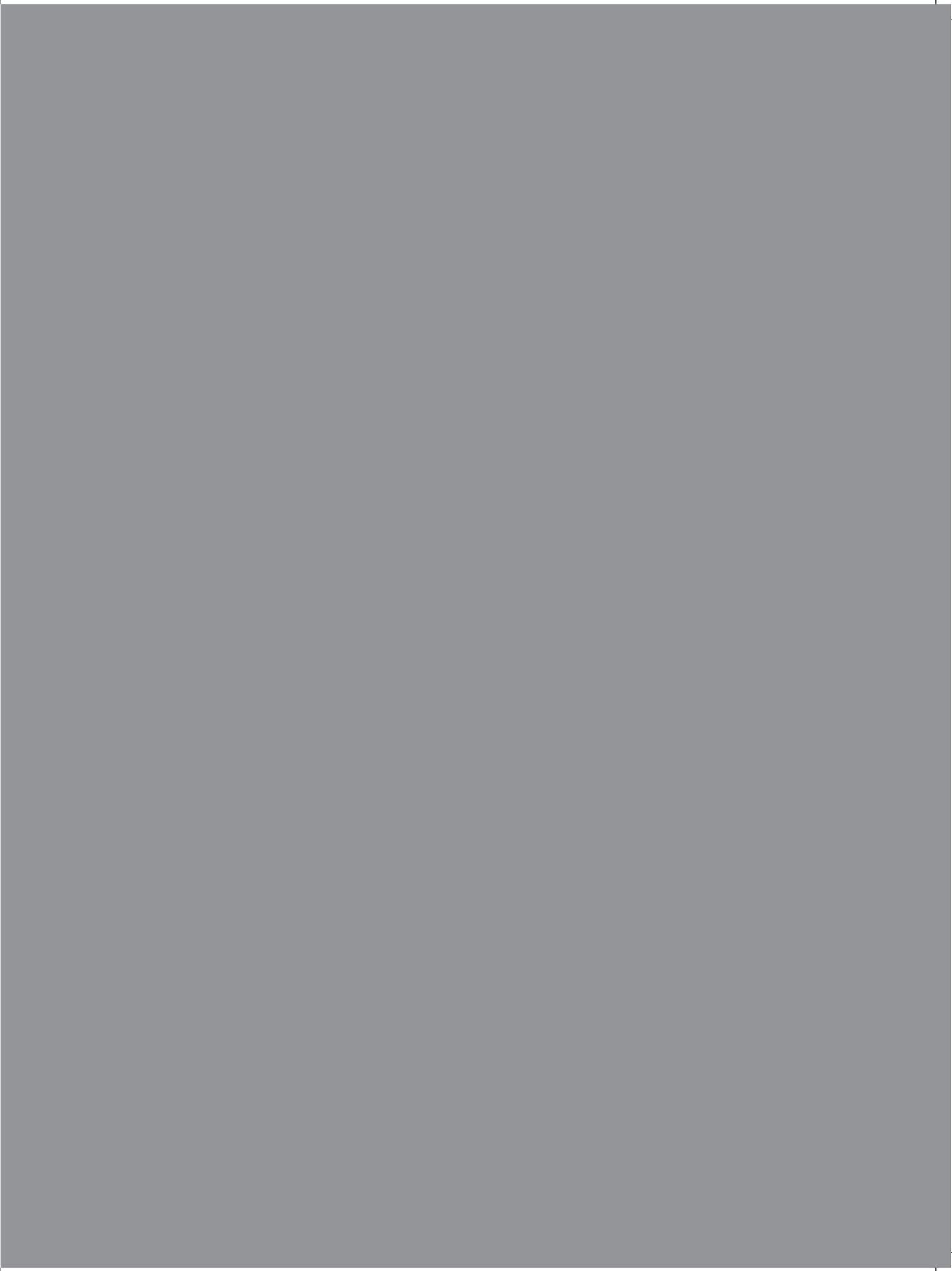
Profesor de Castellano y candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. Ha colaborado en los libros *Teatro de los Ríos. Antología crítica de la dramaturgia valdiviana contemporánea* (2011) y *Muestra de dramaturgia emergente de Concepción* (2013), junto a otras publicaciones periódicas sobre teatro chileno.

Carolina Benavente

carolina.benavente@uv.cl

Profesora Titular de la Escuela de Teatro, integrante del Comité Académico del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad e investigadora del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso. Es Doctora en Estudios Americanos mención Pensamiento y Cultura por la Universidad de Santiago de Chile y Licenciada en Historia y en Ciencia Política por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus líneas de investigación son el arte, la literatura y la cultura de América Latina y el Caribe, las culturas urbanas, populares, criollas y pop y el pensamiento caribeño y contemporáneo. Actualmente es Investigadora Responsable del proyecto "Consagración cultural, espectáculo y mujer en América Latina: Carmen Miranda, Yma Súmac y Eva Perón" (Fondecyt Regular N° 1151112), coordinadora, junto a Ana Pizarro, del libro *África/América: literatura y colonialidad* (Santiago: FCE, 2014) y editora, junto a Gustavo Celedón, de *Panambí. Revista de investigaciones artísticas*. Su sitio web personal es www.therealcarolin.cl.







:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático. Ambas entidades dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

Apuntes de Teatro es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro y las artes escénicas, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Debido a su situación geográfica, *Apuntes de Teatro* se interesa particularmente en las manifestaciones teatrales hispanoamericanas, aunque acepta también contribuciones sobre otras regiones del mundo.

Publicada anualmente (julio) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

La revista se estructura en tres secciones: la primera, *Investigación*, puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, *Documentos*, puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual. Los artículos de esta sección están exentos de evaluación externa, y son revisados por el Comité Editorial. La tercera sección, *Reseñas*, contiene reseñas de nuevas publicaciones relevantes, así como de congresos, encuentros, coloquios y festivales nacionales e internacionales en torno a las artes escénicas.

Apuntes de Teatro posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, sugerir textos teatrales para su eventual publicación, participar de la edición de los ensayos de la sección *Documentos*, y proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes –desde el actor o *performer* al espectador–, se nutre de diversas disciplinas y cada vez expande más sus fronteras, pudiendo ser entendida como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo las diversas prácticas teatrales (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, entre otros) sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, entre otras). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno e hispanoamericano, también es posible considerar problemáticas particulares de las prácticas escénicas norteamericanas, africanas, asiáticas, austronesias y europeas.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

La redacción de la revista *Apuntes de Teatro* está comprometida con la comunidad científica para asegurar la calidad y garantizar la ética de todos los artículos publicados. Nuestra publicación se rige bajo los parámetros de ética y buenas prácticas establecidas por COPE (Committee on Publication Ethics)¹. El comité editorial de la revista se compromete además a publicar las correcciones, retracciones, aclaraciones y disculpas cuando sea preciso.

Para garantizar la calidad de los trabajos publicados, nuestra revista escogerá pares evaluadores expertos en los temas de cada artículo, y asegurará el anonimato de todas las partes involucradas a lo largo del proceso de evaluación, corrección y publicación. En ciertos casos particulares, *Apuntes de Teatro* tomará en cuenta la eventual solicitud por parte de un autor de vetar a algún evaluador, en caso de haber conflictos de interés involucrados. Asimismo, se garantiza el derecho a los autores de apelar a las decisiones editoriales de la revista concernientes a la publicación de su artículo.

Apuntes de Teatro declara su compromiso de respetar las normas de derecho de autor y las buenas prácticas en la publicación de todos sus artículos. Por ello, cualquier intento de plagio o violación a los derechos de autor de terceros está terminantemente prohibido. Los editores de la revista se asegurarán, en la medida de lo posible, de detectar cualquier intento de plagio y se regirán bajo el código de conducta de COPE en caso de enfrentarse a un caso de este tipo. El artículo en cuestión será rechazado, previa revisión, y las razones serán claramente expuestas al autor. En caso de involucrar materiales publicados por un tercero, se dará aviso a los involucrados para que tomen las acciones correspondientes.

¹ Disponibles para su consulta en *COPE Committee on Publication Ethics. Code of conduct and best practice guidelines for journal editors*. Recurso electrónico. 6 Mar. 2014.

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe).
- Si el artículo es derivado de investigación, debe incluir a pie de página el nombre de la investigación asociada, investigador responsable, fuente de financiamiento y fecha.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico institucional. Esta biografía no debe exceder las 250 palabras.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi; además, deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos (nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita). Los derechos de las fotografías deben ser asegurados por el autor del artículo, mediante la firma de un documento de autorización de utilización de imágenes, elaborado por el Departamento de Jurídica UC.
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra (que contenga fecha y lugar de estreno, director, asistente de dirección, elenco, diseño escenográfico, de vestuario, iluminación, sonoro, u otro dato relevante).

Envío y recepción de artículos

Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando la reseña curricular y las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.

Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos. Para ello, se requiere que firmen un documento de cesión de derechos elaborado por el departamento de Jurídica UC.

El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.

Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo éste no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.
- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos dependerá de cada caso, y puede extenderse hasta seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utilizará el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, deberán ir en itálicas (cursivas) y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.

- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse solo el apellido del primer autor, al que se le adiciona la frase *et al.* Por ejemplo:

Un dibujo del siglo XVI del *Códice Magliabechiano o Libro de la Vida* (Anders *et al.* 96) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.

- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, solo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:

Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos. (37)

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- Si la cita proviene de un texto extranjero que no ha sido traducido al español, el autor debe proveer su propia traducción e indicarlo de la siguiente forma:

“... El testimonio del sobreviviente encuentra su valor de verdad precisamente en su subjetividad, en su producción de experiencia corporizada [*embodied*].” (Guerin y Hallas 7, la traducción es mía).

- También será necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la deberá poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradicón alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse una de las siguientes fórmulas: (288-9) o (289-90). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289, o bien entre las páginas 289-90.
- Las elipsis al principio, al medio o al final de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . .

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.

- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, vídeo, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros").]

3. Libro de autor desconocido:

Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. **Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto)**

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. **Artículo en una compilación:**

Foucault, Michel. "What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. **Artículo en revista académica:**

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

8. **Reseña, comentario o crítica:**

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

9. **Introducción, prefacio o prólogo:**

Staiff, Kive. *Prólogo. El Teatro de la muerte*. Tadeusz Kantor. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 2004. 7-11. Impreso.

10. **Tesis:**

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

11. Ponencia o disertación:

Grass, Milena. “*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe”. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

12. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 May. 2009.

Daulte, Javier. “Juego y compromiso: el procedimiento”. *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 May. 2009.

13. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Web. 11 Abr. 2011.

14. Texto dramático

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.

Calderón, Guillermo. *Diciembre. s/e.*, [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 150 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.

- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Suscripción Revista Apuntes de Teatro

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES* \$	NORTE AMERICA* US\$	CENTRO AMERICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 140	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 140 y 139 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 140, 139 y 138 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES	VALOR UNITARIO				
Desde el N° 99 al N° 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años N° 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el N° 125 al N° 140	5.200	6.500	22	23	24
COLECCIÓN DE LIBROS	VALOR UNITARIO				
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

*Envío por correo certificado

ADJUNTO PAGO

CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago

NOMBRE SUSCRIPTOR

DIRECCIÓN

TELÉFONO

ENVIAR ESTE CUPÓN A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono: (56-2) 2354 50 83
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta N° 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

