

Teatro

Núm 11

AGO 2024

Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Teatro

N°11, AGOSTO 2024

Centro de Investigación, Archivo y
Documentación Teatral
Departamento de Teatro
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Morandé 750, Santiago
detuch@uchile.cl

Teatro Nacional Chileno
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Morandé 25, Santiago
tnch@uchile.cl

Santiago de Chile, 2024.

© 2024 De los textos, las y los autores

© 2024 De la edición, Departamento de Teatro de la
Universidad de Chile [DETUCH]

ISSN (digital): 0719-6490

Edición General

Héctor Ponce de la Fuente
Catalina Villanueva Vargas

Dirección de Comunicaciones

Catarina Vásquez Latorre

Diseño y Diagramación

Natalia Trujillo Hernández

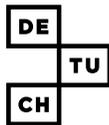
Comité Editorial

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires), Carmel
O'Sullivan (Trinity College Dublin, Irlanda), Gustavo
Remedi (Universidad de la República, Uruguay),
Amalia Ortiz de Zárate (Universidad Austral de
Chile), Héctor Lomalí (Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México), Andrea Pelegri (École
Normale Supérieure), Ana Sedano (Pontificia
Universidad Católica de Chile), Mauro Alegret
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Tania
Faúndez (Universidad del Bío Bío), Javier Márquez
(Universidad Nacional)

Teatro



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE



Índice

- 7 Editorial
- 11 **Archivo y documentación teatral**
- 12 Mario Lorca, un incansable del Teatro Nacional Chileno
Catarina Vásquez Latorre
- 21 **Texto dramático**
- 23 Extinción
Eduardo Fuenzalida, Nicolás González
- 65 **Teatro aplicado**
- 67 Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: Dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile
Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral; Marcela Paz Navarro; Nicole Contreras
- 95 **Estudios teatrales y escénicos**
- 97 La liminalidad realidad-ficción en la escena cordobesa actual
Germán Brignone
- 113 La exposición de la fragilidad masculina en *A fuego lento* de Patricia Ariza
Martín Cedrés Silva
- 127 De la actuación a la percepción. Cinco consideraciones para interrelacionarse en escena
Sebastián Chandía Chiappe
- 149 Vulnerabilidades de la danza en Chile: salud física, mental y condiciones laborales
Eduardo Cuadra Urrutia
- 165 Teatralidades de la Memoria a 50 Años del Golpe
Alicia del Campo
- 181 La voz: amplificaciones mediales de un 'entremedio'
Natalia Elgueta Arias
- 195 Lugar para ver. El cuerpo de la mirada del teatro
Alejandra Sáez
- 211 La construcción del personaje: Metodologías autóctonas en el espectáculo *O Miolo da Estória*
Raylson Silva da Conceição
- 229 **Visiones emergentes**
- 231 XXIV° Festival Víctor Jara
Bárbara Vásquez Guajardo
- 241 **Reseñas**
- 243 Teatro para un Chile Neoliberal. Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura
Iván Insunza
- 251 Reseña curricular de autores

Editorial

Compartimos un nuevo número de *Teatro*, y de paso agradecemos el trabajo de quienes formaron parte del equipo de gestión durante los dos primeros años de esta nueva etapa: Catalina Villanueva, en el proceso editorial; Karla Carrasco en Comunicaciones; y María Adasme en el diseño y diagramación de textos. A partir del nº11 se integran al equipo Natalia Trujillo, diseñadora y responsable de la dirección de arte, y Catarina Vásquez, periodista del TNCh. Asimismo, también se produce una modificación en el trabajo editorial de la revista, donde el consejo de redacción es reemplazado por un comité asesor integrado por el claustro académico de Posgrado del Departamento de Teatro.

Archivo y Documentación Teatral. El TNCh le rinde un homenaje a Mario Lorca, figura trascendental en la historia del teatro chileno. Cabe consignar al respecto el apoyo permanente de los colegas del Archivo de la Escena UC, cuya gestión nos permite publicar en esta sección algunas fotografías de la colección de René Combeau.

Texto dramático. *Extinción*, de Nicolás González y Eduardo Fuenzalida, es una de las dramaturgias seleccionadas en el Ciclo Germinar, organizado y producido por el TNCh en 2024. La historia nos sitúa en una tienda *Blockbuster*, justo en el paso de 1999 al año 2000, para dar cuenta del pánico colectivo que supuso en ese entonces el vacío prospectivo alimentado por los aires milenaristas de sus protagonistas, los trabajadores y habitantes de ese espacio icónico de la cultura en los años noventa.

Teatro Aplicado. Gracias al esfuerzo de la investigadora y docente Catalina Villanueva, en este número presentamos dos secuencias didácticas concebidas desde el Diploma de Extensión en Teatro y Educación. Sus autoras, Marcela Paz Navarro y Nicole Contreras, proponen un taller para estudiantes secundarios que aborda las

ideas de memoria e identidad a través de mecanismos dramáticos y teatrales; y, por otro lado, una instancia dirigida a creadores que trabajen en torno a dominios como la teatralidad y la performance en el espacio público.

Estudios Teatrales y Escénicos. En este número conviven diversos temas y variadas perspectivas teóricas. **Germán Brignone** aborda el problema de la confrontación entre la ficción y lo real en un proceso creativo realizado en Córdoba, Argentina. *Reconstrucción de una ausencia*, de Gonzalo Marull, es un proceso creativo que transita entre el drama y la documentación, teniendo como base el tránsito de vida de un famoso escritor y político argentino: Jorge Barón Biza (1942-2001). **Martín Cedrés**, por su parte, analiza la inversión de roles de género planteada en *A fuego lento*, de Patricia Ariza, a partir de una crítica a los mecanismos de construcción de masculinidades hegemónicas establecidas en nuestra cultura. **Sebastián Chandía** desarrolla una perspectiva de estudio del problema de la técnica actoral en procesos presentacionales y representacionales, ofreciendo un análisis interdisciplinar sobre lo que experimenta un cuerpo en escena desde una perspectiva ecofenomenológica. **Eduardo Cuadra** ofrece una mirada crítica respecto de las vulnerabilidades en el campo de la danza en Chile, señalando los riesgos más recurrentes y su incidencia tanto en la salud física como mental. **Alicia del Campo** reflexiona en torno a la noción de teatralidades de la memoria y su relación con las teatralidades sociales. Su lectura da cuenta de tres episodios ocurridos en el contexto de la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado de 1973. **Raylson Silva da Conceição**, a través de una lectura de Enrique Dussel, Boaventura Santos y Eliza Belem, desarrolla un acercamiento interpretativo al espectáculo brasileño *O Miolo da Estória*, enfatizando su carácter de ejemplo de una metodología autóctona para la creación de personajes en el teatro mediante la transteatralidad. **Natalia Elgueta** toma como base para su análisis la amplificación de la voz en escena como fenómeno relevante en el teatro chileno reciente, destacando su valor como proceso y traspaso hacia lo medial. **Alejandra Sáez**, a su vez, realiza una reflexión crítica en torno al sentido de la mirada en el teatro, propiciando una lectura sobre el problema del desplazamiento del cuerpo en el régimen ocularcéntrico que caracteriza la experiencia escénica.

Visiones Emergentes. Una semblanza sobre la versión XXIV del Festival Víctor Jara (17 al 26 de abril de 2024), escrita por Bárbara Vásquez, da cuenta de la producción y realización de esta importante actividad radicada en el trabajo creativo de las y los estudiantes del DETUCH. La reseña es además un interesante ejercicio de archivo y documentación respecto de los proyectos creativos de generaciones emergentes, tanto de la Universidad de Chile como de otras instituciones regionales.

Reseña. En esta oportunidad, el investigador y docente Iván Insunza explora, en términos críticos, en torno a un libro editado a principios de 2024: *Teatro para un Chile neoliberal. Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura*, de Camilo Rossel, Catalina Villanueva, Héctor Ponce de la Fuente y Paulo Olivares.

Junto con invitarles a la lectura de todas estas contribuciones, *Teatro* agradece a las investigadoras e investigadores que han participado en los distintos números publicados entre 2022 y 2024, y extiende la convocatoria para los próximos números. Las/los invitamos a revisar nuestra política editorial en la plataforma www.revistateatro.uchile.cl

Cómo citar esta editorial:

Centro de Investigación,
Archivo y Documentación
Teatral. (2024). Editorial.
Teatro, (11), 7-9. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76755>

Archivo y documentación teatral



Mario Lorca, un incansable del Teatro Nacional Chileno

CATARINA VÁSQUEZ

LATORRE

Teatro Nacional Chileno

El 19 de junio de este año —poco antes de celebrar los 83 años de vida del Teatro Nacional Chileno (TNCh)— se debieron hacer los honores para despedir a Mario Lorca Aguilar, actor de teatro y televisión, destacado artista nacional quien participó de más de 30 producciones seguidas del TNCh cuando —según afirman las voces del lugar— las obras duraban de martes a domingo. Comenta el crítico Felipe de la Parra Vial:

Quando tenía 5 años de edad, tuve la oportunidad de conocer a Mario Lorca en un ensayo de la obra *La viuda de Apablaza*, que dirigiera Pedro de la Barra y donde todos eran tíos. En algún momento, el tío Pedro me dio la misión de ayudarlo. Me pidió que me sentara en la última butaca para que le indicara —con la mano arriba— si se escuchaban bien las voces, incluidos los susurros... *¡en esa misma butaca de hoy, de hace 70 años!*

Mario Lorca, el galán de la obra con su personaje el Ñico, ese día, hacía que la magia del teatro me invadiera para siempre. Su voz se proyectaba con el rigor y enseñanzas de la voz hablada del maestro Rubén Sotoconil, de esa escuela de excelencia en la formación actoral que ha permanecido por años en la herencia del Teatro Experimental. Esa tarde me sentí el niño más privilegiado del mundo. (De la Parra, 2024)

Imagen 1.

Mario Lorca. Fotografía de René Combeau.

Fuente: René Combeau
En Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Lorca nació en septiembre de 1927 en el pueblo de Punocapa, en la ciudad de Valdivia. Según consta en la prensa, su madre fue profesora rural y de su padre heredó las dotes histriónicas.

A temprana edad su familia se trasladó a La Serena, lugar en el que experimentó su primer acercamiento con lo que sería una relación de años. Él mismo relató a mediados de los años 2000 su experiencia:

Imagen 2.

La Viuda de Apablaza

(C.Bunster, M.Lorca)

Fotografía de René

Combeau, 1956.

Fuente: René Combeau

En Programa de

Investigación y Archivos

de la Escena Teatral UC y

www.chileescena.cl





Me gustaba el circo. Por el pueblo pasaban de esos circos bien pobres y un día vi una carpa y pensé que era un circo, pero la vi demasiado baja. Entré y no era circo, no había tony, no había arena, equilibristas ni nada, en cambio en el fondo había un escenario y tipos actuando, lo asocié con el cine, dije: “esto es como en el cine, pero están ahí, cerquita mío, los puedo ver, casi tocar”, para mí eso fue muy impactante. (Florit, 2007)

A pesar de su amor por la tablas, a los 18 años ingresó a estudiar Construcción Civil, pero bastaron solo unos días para darse cuenta de que no era lo que quería y decidió abandonar la carrera. Así, posteriormente ingresó a Teatro en la Universidad de Chile, transformándose en el destacado actor y dramaturgo que apagó su voz en junio de este año.

La lista es extensa, sin embargo como intérprete la primera obra que cuenta es *La isla de los bucaneros* (1950) en un rol secundario de “colono”. Posteriormente, participó en *Fuenteovejuna* (1952) encarnando a Ortuño; le sigue un personaje en *Chañarcillo* (1953), en *Noche de Reyes* de Shakespeare (1954); *Doña Rosita la soltera* (1954) de Federico García Lorca, que lo asomaba como galán; *Fuerte Bulnes* (1955); hasta llegar a su gran rol protagónico del *Ñico* en *La Viuda de Apablaza* (1956).

En otra veta, Mario Lorca fue una de las voces que no solo reconocía el teatro chileno (al igual que Sergio Lillo y Roberto Parada), sino el público. Este reconocimiento derivó su trabajo hacia la poesía donde, de la mano de Humberto Duvauchelle, instauraron los recitales poéticos que tuvieron más de 1300 versiones durante los más de 40 años que se llevaron a cabo. Su voz grave, muy bien timbrada, resonaba en cada lectura, lo que lo llevó a trabajar con ella hasta el último momento.

Según Felipe de La Parra:

Mario nunca se rindió a los oscuros días de la dictadura y de la desolación laboral. Hizo de su talento la voz de los poetas, desde los Neruda, Lorca y Mistral, verdaderas apologías, que llenó teatros, universidades, sindicatos y festivales de Violeta Parra. [...] Las poetas y los poetas tuvieron casa en la voz de Lorca, enseñándonos que viven los Lorca y los Lorca para siempre.

Decenas de poetas chilenos, muchos más, probablemente, bautizaron sus letras con el agua bendita de su voz, lanzaron sus libros al viento enamorado de los espectadores embelesados. (De la Parra, 2024)

Imagen 3.
Mario Lorca. Autor desconocido.

Por su parte, Cristian Keim, Director del Teatro Nacional Chileno destaca que:

Mario, sin duda, representa a toda una generación del teatro, es uno de los actores más importantes desde el Teatro Experimental. Siempre será recordado por su tremenda voz, su sonrisa, carisma y por las grandísimas interpretaciones en el escenario del TNCh. Le vamos a echar mucho de menos, porque era jovial, cariñoso, lleno de energía y cada vez que uno pasa por el escenario se sienten esas presencias, de quienes dejaron la energía, nos mostraron un camino y nos van acompañando manteniéndose vivos en nosotros y los muros. Mario es uno de los grandes. (Prensa UChile, 2024)

Mario Lorca será recordado por su trabajo y el destacado compromiso con el arte, como un solidario compañero de escena, siempre dispuesto ayudar a sus pares.

Su política, según quienes lo conocieron, era hacer teatro y participar de toda la bohemia.

REFERENCIAS

De la Parra, F. (2024, junio 27). *Pido silencio por Mario Lorca, un minuto de alegría*. <https://lanuevimirada.cl/pido-silencio-por-mario-lorca-un-minuto-de-alegria/>

Florit, A. (2007, mayo 09). *Exhiben documental sobre el Teatro Experimental de la U de Chile*. <https://uchile.cl/noticias/41258/exhiben-documental-sobre-el-teatro-experimental-de-la-u-de-chile>

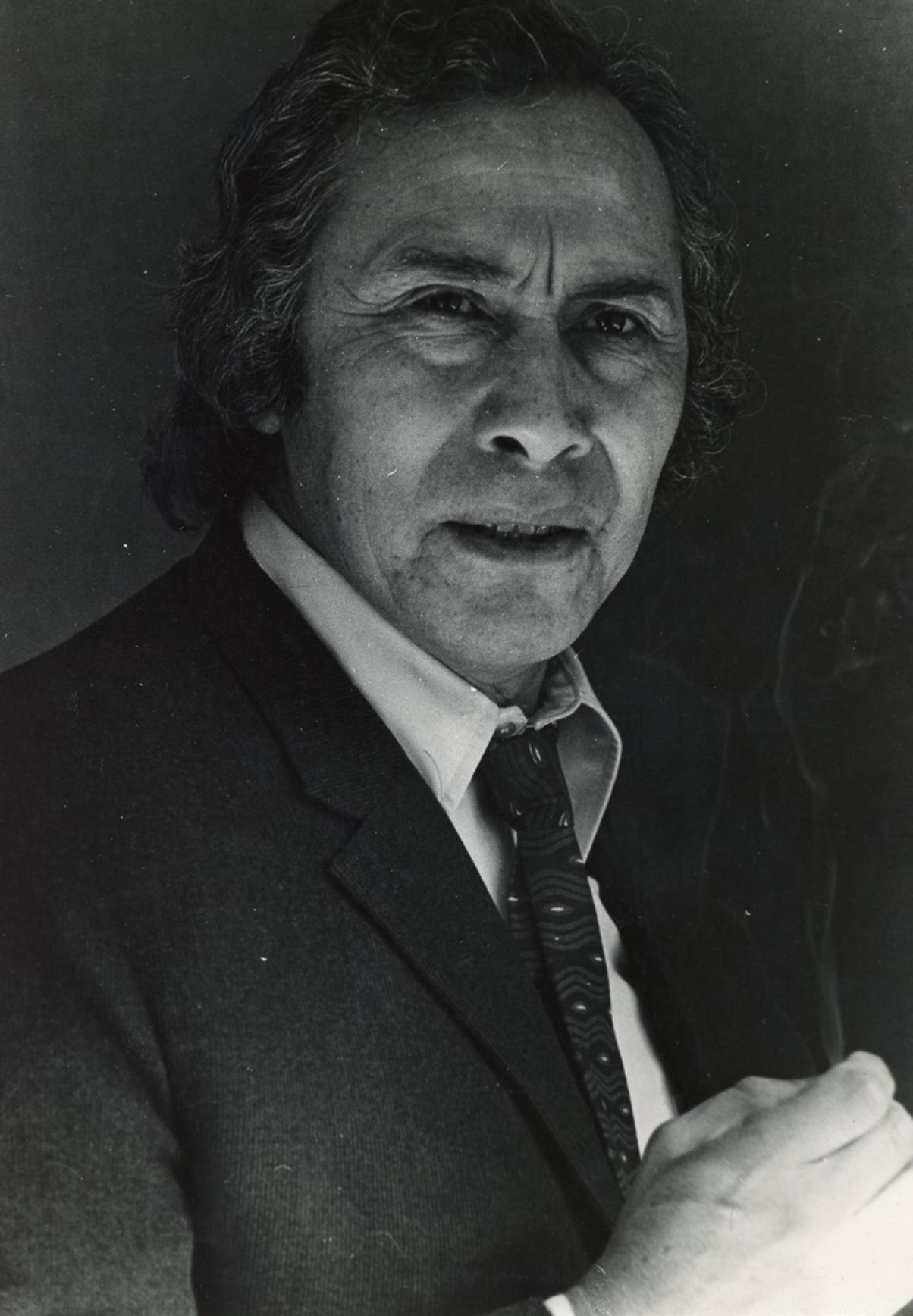
Prensa UChile. (2024, Junio 21). *Universidad de Chile despide al destacado actor Mario Lorca Aguilar*. <https://radio.uchile.cl/2024/06/21/universidad-de-chile-despide-al-destacado-actor-mario-lorca-aguilar/>

Recepción: 08/08/2024

Aceptación: 15/08/2024

Cómo citar este texto:

Vásquez Latorre, C. (2024). Mario Lorca, un incansable del Teatro Nacional Chileno. *Teatro*, (11), 12-17. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76757>



Texto dramático

Extinción

Parte II de la trilogía de la permanencia

EDUARDO FUENZALIDA,
NICOLÁS GONZÁLEZ
Implicancia Teatro 2023

La obra *Extinción*, publicada en este número, es una de las 4 obras teatrales que formaron parte del Ciclo Germinar 2024, instancia impulsada por el Teatro Nacional Chileno (TNCh) que se llevó a cabo durante julio de este año, programando una puesta en escena por semana, en una mini temporada de 3 funciones para cada una.

En palabras de uno de los autores y director de la obra, Eduardo Fuenzalida, el texto —que fue escogido por el equipo asesor de Revista *Teatro*— es parte de una trilogía propuesta por la compañía Implicancia Teatro, la cual tiene una línea de pensamiento que aborda la permanencia del ser humano y cómo éste ha intentado perpetuarse a lo largo de la historia por el miedo a desaparecer, buscando todos los métodos para contravenir la situación.

La obra fue escrita por Nicolás González y Eduardo Fuenzalida, quienes construyeron la dramaturgia a partir de lo que definen como un “contenedor” que es la antigua tienda Blockbuster, donde inmediatamente se establece la temporalidad de la obra caracterizada por la entrada al nuevo milenio, el paso de 1999 al 2000, época donde se generó el pánico colectivo marcado por pensamientos fatalistas que anunciaban el fin del mundo. Esta situación, según Fuenzalida, es muy atractiva porque en ella se replantean las cuestiones más intrínsecas de la existencia humana. En *Extinción*, particularmente, se tensa la idea de la vida y la muerte, la nimiedad de cualquier acción humana ante la repetición de una historia sin fin y con consecuencias ya conocidas.

Extinción —al igual que sus obras compañeras de sala, *Testigxs*, *Al Volcán* y *Mediocres*— se transforma en un documento, y en este caso, en uno que registra con miras al futuro las inquietudes de un grupo de actores y actrices jóvenes inmersos en una especie de absurdo existencial donde las certezas escasean y la risa pareciera

revolucionaria. Por supuesto que existen aquellos aspectos en los que varios de quienes la hayan visto, o ahora la pueden leer, podrían discrepar, sobre todo en torno a la cuestión de la profundidad y la complejidad de lo que se está escribiendo, mas ¿no es este un síntoma, una consecuencia de una época?

El Ciclo Germinar fue parte de los esfuerzos del Teatro Nacional Chileno por establecer una programación continua que fuera en la línea de lo establecido por las y los fundadores del Teatro Experimental, en el marco de los 70 años desde la llegada del TNCh a la sala Antonio Varas. Así, su objetivo y diana fue convocar a las compañías, direcciones y/o dramaturgias emergentes de nuestro país para presentar una puesta en escena en una mini temporada y así constituirse como una vitrina para difundir y apoyar las nuevas visiones del teatro en Chile.

Cristian Keim, Director del TNCh, explicó en un inicio que, con esta convocatoria, el teatro busca hacerse cargo de la necesidad y el gran ímpetu con el que las nuevas generaciones buscan mantenerse en cartelera.

En esta oportunidad, la convocatoria recibió 50 postulaciones de compañías de todo el país y fue un grupo asesor —compuesto por el periodista de cultura Leopoldo Pulgar, Héctor Ponce de la Fuente, académico, y la actriz Monserrat Estévez— el que entregó sus opiniones al equipo artístico del teatro para definir las cuatro propuestas que estuvieron en la sala Antonio Varas.

Las compañías seleccionadas —pertenecientes a un grupo de profesionales provenientes de diversas escuelas de teatro de nuestro país— fueron Implicancia Teatro, Teatro La Culpable, Frente Teatral y La Hipócrita. Estos cuatro grupos completaron la cartelera desde el 4 al 27 de julio, con funciones a las 19.00 horas, de jueves a sábado.

La programación fue bastante equilibrada y contingente, ya que en el caso de *Testigxs* —obra que inauguró el ciclo— se abordan las temáticas sobre la violencia de género. Por su parte, *Extinción* es una comedia que en su lenguaje nos presenta la problemática sobre el futuro; *Al Volcán* trae la contingencia sobre el trato a las y los conscriptos en Chile y las violencias de Estado y, finalmente, *Mediocres*, también ligado a la comedia, nos habla sobre la relación

que hemos establecido con las nuevas tecnologías y los medios.

Actualmente, el TNCh está en la etapa de recopilación de parte de lo que se vivió durante la programación del Ciclo de Teatro Joven, pero por lo pronto cabe destacar que la instancia ayudó a vislumbrar una nueva forma de vinculación a escala humana donde las compañías tuvieron un diálogo directo y cercano con el TNCh, donde pudieron acceder no solo a las intermediaciones, sino a la historia y al quehacer cotidiano de este lugar, sus trabajadoras y trabajadores, entendiendo las dinámicas del mismo.

La característica colaborativa de las relaciones, permitió la formación de alianzas entre las compañías (quienes luego de conocerse en las reuniones colectivas del ciclo, se apoyaron entre sí y asistieron a todas las funciones) y medios asociados, trabajando conjuntamente para la difusión de la instancia, sobre todo a través de redes sociales. Esto representa un valioso hallazgo.

Para el TNCh es una alegría el interés que Revista Teatro pone en esta propuesta, y, por lo mismo, esperamos que las y los lectores disfruten de parte significativa del Ciclo Germinar.

—Comunicaciones, TNCh

EXTINCIÓN: PARTE II DE LA TRILOGÍA DE LA PERMANENCIA

PERSONAJES:

Fernando | Gerente | Raúl | Raquel | Marcela | El Niño | El Viejo

31 de diciembre de 1999. La sociedad se sumerge nuevamente en un pánico colectivo, uno nuevo de los tantos “fin del mundo”, el cual denominaron “El efecto 2000”. Caos. Quizás meteoritos, quizás extraterrestres, bombas nucleares, quizás solamente un vacío, quien sabe. El cambio de siglo significó para muchos un día como cualquier otro, para los demás era la inminente... “EXTINCIÓN”.

Entran los empleados de una gran cadena videoclub de los 90. Se escucha “Enola Gay” de Orchestral Manoeuvres in the dark de fondo.

GERENTE: ¿Fernando? ¿Me estás escuchando? *(Fernando se retira los audífonos, el volumen de los auriculares baja)* Puedes bajarle a tu personal estéreo por favor. Ya van a ser las diez. *(Fernando apaga su personal estéreo)* Gracias... *(A Marcela)* ¿Baño?

MARCELA: Listo

GERENTE: *(a Raquel)* ¿Pasillo?

RAQUEL: Listo

GERENTE: *(a Fernando)* ¿VHS?

Fernando no responde, está en estado de shock por alguna razón.

GERENTE: ¿Fernando?

FERNANDO: Rebobinados

GERENTE: Muy bien...

Breve silencio. Se miran. La gerente suspira agitada.

RAQUEL: Jefa...

GERENTE: ¿Sí?

MARCELA: ¿Deberíamos hablar de... “ESO”?

GERENTE: Ya se envió un comunicado sobre... “ESO”, lo leímos...

TODOS lo leímos

RAQUEL: Jefa pero...

GERENTE: Pero nada. Creo haber sido suficientemente clara. Sigo. ¿Sellos de descuento en películas de terror, apocalípticas y ciencia ficción?

MARCELA: Listo

GERENTE: ¿Máquina de chicles?

RAQUEL: Lista

GERENTE: ¿Bodega?

Nadie responde.

GERENTE: ¿Bodega...?

MARCELA: Jefa...

GERENTE: ¿Bodega?

RAQUEL: Es que jefa...

GERENTE: ¡Bodega dije!

MARCELA: Lo que pasa es que nadie se ha querido acercar a la bodega. Hace días que pasamos por fuera y se escuchan ruidos extraños desde adentro. Pensamos que puede ser un ratón o algo así...

RAQUEL: A mí me dan fobia los ratones

MARCELA: *(Con miedo)* O un fantasma...

FERNANDO: O Raúl...

Todos se miran

GERENTE: *(Sorprendida)* ¡Imposible!

La gerente se dirige a la bodega. Sale.

MARCELA: ¿Qué vamos a hacer?

RAQUEL: ¿Con el ratón?

MARCELA: ¡Ay no! Me refiero a que vamos a hacer con “ESO”...

RAQUEL: No se puede hablar de “ESO”...

MARCELA: Me voy a escapar... en el turno de colación

RAQUEL: Hoy no hay colación

MARCELA: ¡¿Qué?!

RAQUEL: Así están las cosas por acá. Escuché hablar por teléfono a la jefa el otro día y parece que la van a cambiar de sucursal. Escuché que va a ir a cerrar varias tiendas.

MARCELA: ¿Irá a cerrar esta también?

RAQUEL: No sé...

MARCELA: Yo escuché otra cosa. Dicen que la quieren despedir porque se supo que se robaba las películas para piratearlas. Que tiene un local clandestino en la casa y que la pareja se fue preso hace unos días. Por eso anda así de histérica.

RAQUEL: No creo... a mí me dijo que quiere romper el récord de ventas del año pasado por eso no hay colación solo descanso de quince minutos

MARCELA: En ese descanso me escapo yo. Quiero invitar a salir a alguien. Por si se acaba el mundo...

RAQUEL: ¡Cállate Marcela! No se puede hablar de “ESO”. Además, puedes perder el trabajo.

MARCELA: Escúchame Mariel...

RAQUEL: Raquel...

MARCELA: Raquel. Si mañana pasa “ESO”... da lo mismo si tenemos trabajo o no... si este Blockbuster existe o no. (*acontecida*) Quizás ni siquiera haya un mañana. Además es la única, no, la última oportunidad que tengo para declararme...

RAQUEL: ¿Te gusta Fernando?

MARCELA: ¿Fernando? (*se ríe nerviosa*)

Fernando voltea

RAQUEL: Te vi como lo mirabas en la inducción

MARCELA: (*Susurra para que Fernando no escuche. Nerviosa*) Como se te ocurre que me va a gustar Fernando. No te pases películas. Además, es súper raro.

Ambas miran a Fernando. Continúan.

RAQUEL: Está lleno de tatuajes. “No haréis ningún rasguño en vuestro cuerpo, ni en tu cuerpo imprimas ninguna marca” Levítico 19 al 28. Lo más probable es que se vaya a la tierra del tormento algún día... u hoy.

MARCELA: Dijiste que no hablaríamos de “ESO”...

RAQUEL: Perdón. Yo estoy confiada en mi señor... estoy muy segura de que esto que dice la gente es mentira. Pura paranoia. Los hermanos de la iglesia dicen que tenemos que estar en paz en

nuestros corazones y que venga lo que tenga que venir no más.

MARCELA: ¿Tú qué crees Fernando?

Fernando no contesta.

MARCELA: Viste, es raro.

RAQUEL: De los pocos días que llevo trabajando solo me ha hablado una sola vez para decirme que *ALIEN* iba en la sección de “Ciencia Ficción” y no en la de “Terror”...

MARCELA: Por último, a ti te ha hablado...

RAQUEL: A mí me saluda igual. ¿A ti no?

MARCELA: No...

RAQUEL: ¿Le pasará algo?

MARCELA: No sé, pregúntale. Si tanto te importa...

RAQUEL: ¿Estás celosa?

MARCELA: No

RAQUEL: ¡Viste que te gusta!

MARCELA: ¡No Isabel!

RAQUEL: ¡Raquel!

Fernando se voltea. Las mira extrañado. De atrás se escucha un ruido. Es Raúl, el ex empleado que permanecía escondido en la bodega del videoclub

GERENTE: ¡Por la cresta! ¡Estoy harta de ver tu cara todos los días en este local, Raúl! ¡Sabía que eras tú! ZÁNGANO ¿Cómo entraste? ¿Qué haces acá? No me respondas. ¿Cuántas veces tengo que volver a decirte lo mismo? Pensé que lo habías entendido. NO PUEDES ESTAR ACÁ.

Raúl se queda en silencio, casi congelado

GERENTE: ¡Respóndeme!

RAÚL: Es confuso eso, primero dice una cosa y después otra.

GERENTE: ¿Por qué volviste? No puedes estar acá Raúl. Lo sabes. Te echamos...

MARCELA Y RAQUEL: Ajá

GERENTE: Te despedimos...

MARCELA Y RAQUEL: Ajá

GERENTE: Te dijimos: nos vemos...

MARCELA Y RAQUEL: Ajá

GERENTE: Hasta luego...

MARCELA Y RAQUEL: Ajá

GERENTE: Te dimos un sobre azul...

MARCELA Y RAQUEL: Ajá

GERENTE: Esto es un *déjà vu*, como si todos los días fueran lo mismo. Estamos a cinco minutos de abrir el local. Es el último día del año. Es...

RAÚL: Es 31 de diciembre de 1999... ¿Saben lo que eso significa?

MARCELA: Jefa...

RAQUEL: Lo va a decir...

GERENTE: En esta empresa está completamente prohibido hablar de “ESO” hoy...Es... (*nerviosa*) año nuevo no más y punto. Sabes perfectamente nuestra rutina de todos los años. (*Con ella misma*) Pero tenías que aparecer de nuevo ¿Cierto? Por la mierda, Raúl, no lo entiendo... Ayer fue igual, te dijimos lo mismo ayer, anteayer y anteayer

RAÚL: Ayer no vine...

GERENTE: (*Salida de sus casillas*) ¡Es un decir! Sé perfectamente que ayer no viniste ¡No puedes entrar a este local! Además ese uniforme le pertenece a la empresa. Lo habías devuelto.

RAÚL: Si, lo encontré en la bodega. Jefa. Con todo respeto si volví a este local es porque pensé: “Si este es el último día de la humanidad...”

GERENTE: (*Le advierte*) Cállate Raúl...

RAÚL: Si este fuera mi último día en este mundo... me gustaría pasarlo aquí, entre ustedes. Entre estas películas, con este pantalón caqui y este gorro blanco. Me atrevería a decir que nací para la atención al cliente. Amor, eso es lo que siento por este local.

GERENTE: No, esto es obsesión Raúl. Además ya hay otro gorro blanco.

RAÚL: ¿Qué?

GERENTE: Lo que escuchaste.

RAÚL: ¿Tan rápido pudiste cambiarme?

GERENTE: Bienvenido al futuro.

RAÚL: *(A Fernando)* ¿Estás contento ahora “amigo”? Yo debería ser el gorro blanco... Yo soy el que se merece ese puesto.

GERENTE: Raúl. Ese puesto ya no te pertenece

RAÚL: Pero el experto en películas soy yo

GERENTE: Ya no.

FERNANDO: “La primera regla del Club de la Pelea es no hablar del Club de la Pelea.”

RAÚL: *Club de la Pelea, 1999.*

FERNANDO: Los clientes hacen ingreso —Todos los días— desde las 10:00 am y me temo, joven, que no estamos en horario de atención al público, no por ahora.

RAÚL: ¿Quieres iniciar una pelea como en el *Club de la Pelea*?

FERNANDO: No

RAQUEL: ¡Como cliente! ¿Puede quedarse como cliente?

RAÚL: ¿Puedo quedarme como cliente?

MARCELA: No le des ideas Muriel...

RAQUEL: ¡Raquel!

GERENTE: Devuelve el uniforme ahora y te vas. Es una orden. FUERA

Todos hacen el gesto con la mano para que se retire.

MARCELA: Quedan tres minutitos Jefa...

GERENTE: Sí sé, Marcelita, sé perfectamente que quedan tres minutos porque soy la jefa, la JE-FA.

Raúl se comienza a sacar el uniforme, comienza con los zapatos, luego los pantalones hasta quedar solo en calzoncillos y polera.

GERENTE: ¡Fuera!

Raúl Sale.

GERENTE: ¡Hoy es un día especial! Hoy es el último día del último día. Todo debería salir excelente, no hay otra opción. NO HAY OTRA OPCIÓN. Eso me han encomendado. Como sabrán mis superiores están muy dichosos con mi... *(Se corrige)* con nuestro desempeño.

Agradezco su presencia un 31 de diciembre. Créanme que lo valoro. Se que no teníamos que trabajar hoy pero les prometo que esto

será bonificado en un futuro no muy lejano. Estamos conformando un equipo muy fiel, es por esto que tenemos que tener las fuerzas suficientes para defendernos ante los otros videoclubs de mala muerte que han aparecido en el camino.

(Épico) Creo que nos quitarán la vida...pero jamás nos quitarán la libertad... ¡Blockbuster!

Raúl vuelve a entrar.

RAÚL: Eso es de *Corazón valiente*, Minuto 72.

GERENTE: ¡No interrumpas!

RAÚL: Perdón... ¿Supieron lo de los computadores?

Interrumpen.

RAQUEL: ¿Eso de que van a dejar de funcionar?

RAÚL: Dicen que el mundo se va a acabar. Y nos vamos a morir.

MARCELA: Yo pensé que nos iban a dar libre hoy...

RAQUEL: La biblia dice que cuando el mundo se acabe sonarán las trompetas del apocalipsis

MARCELA: Yo no he escuchado nada...

GERENTE: ¿Podemos seguir? Saben que no podemos hablar de esto. La empresa envió un comunicado. Además está todo bajo control. No caigamos en paranoias POR FAVOR.

MARCELA: La gente no va a salir de sus casas, yo no habría venido.

RAÚL: Hace rato que la gente está dejando de venir...

GERENTE: ¿Qué quieres decir con eso?

RAÚL: Leí que habían sucursales que estaban cerrando por falta de clientes...

GERENTE: Imposible, Raúl.

RAQUEL: Yo escuché otra cosa... Dicen que las nuevas tecnologías van a dejar obsoletos los VHS. Que quizás perdamos nuestro trabajo y que todo esto un día va a dejar de existir.

MARCELA: *(La interrumpe)* Yo no he escuchado nada...

RAQUEL: El Génesis lo dice: "La humanidad puede usar la tecnología para ocultar su necesidad de Dios"

FERNANDO: No tiene sentido estar aquí...

Pausa. Raúl que se abstrae del grupo.

RAÚL: Leí que en un futuro no muy lejano se va a crear una plataforma digital que pueda satisfacer al 99.9% de los espectadores que tengan deseos fílmicos. La gente no va a tener que salir de sus casas para poder ver películas. Un sinnfín de películas almacenadas en un servidor desde otra parte del mundo. Algo así como un mar de información guiadas por inteligencias artificiales que le sirvan al “hombre”. Van a eliminar toda experiencia relacionada a un videoclub. Nadie saldrá de sus casas. Y todo esto con el único fin de poder encerrar a la mano de obra... para que produzca cada vez más. Se revertirá la jerarquía. Los poderosos tendrán a su merced las tecnologías para controlarnos hasta en la más mínima decisión. Desde lo que vemos, con quien nos relacionamos, a donde nos movemos hasta lo que comemos a través de sistemas a los cuales denominé “aplicaciones”. Pero se revertirá la jerarquía... en algún momento el sistema evolucionará. Todo será digital. La tecnología avanzará. Las máquinas se empoderarán como en *Terminator 2*, el juicio final.

Este videoclub está en peligro de extinción.

Todos miran a Raúl. Marcela y Raquel se ríen nerviosas.

GERENTE: Imposible, no digan estupideces.

MARCELA: Jefa un minuto...

GERENTE: *(Con urgencia. Retomando)* Hoy pueden pasar muchas cosas; es un día difícil, lo sé; puede venir o no la gente. Yo creo que triunfaremos. De hecho, traje un vituperio para que compartamos más ratito. Para que vean que yo confío en ustedes, siempre... confiaría mi vida, a cada uno de ustedes... Repitan conmigo: “Somos un equipo, una familia. Nos entendemos, nos cuidamos, y por eso estamos acá.”

RAQUEL Y MARCELA: “Somos un equipo, una familia. Nos entendemos, nos cuidamos, y por eso estamos acá.”

RAQUEL: 30 segundos...

GERENTE: Lo más importante de todo... está totalmente prohibido hablar con los clientes sobre, se los voy a decir una sola vez: “EL FIN DEL MUNDO”.

Todos se miran. Un frío les recorre la espalda.

MARCELA: Diez segundos...

RAQUEL: Nueve...

Toman posiciones para esperar a los clientes.

RAÚL: Soy el primer cliente...

GERENTE: ¡Fuera Raúl! Cinco...

MARCELA: Cuatro...

RAQUEL: Tres...

MARCELA: Dos...

GERENTE: Uno...

Todos salen.

Transición.

Las luces se apagan.

Fernando vuelve al centro del escenario desconcertado. Tiene un dinosaurio en sus manos. No entiende lo que pasa. El espacio se encuentra vacío. No hay nada a su alrededor. Aparece un niño. Es una versión de Fernando más pequeña.

NIÑO: Hola

FERNANDO: (Consternado) Tú de nuevo

NIÑO: ¿De nuevo? Se me perdió mi dinosaurio

Fernando le entrega el dinosaurio

FERNANDO: Fernando...

NIÑO: No hablo con extraños...

El niño sale. Vuelve a quedar Fernando en el espacio vacío con su personal estéreo.

Todo vuelve a empezar.

Suena "Enola Gay" de fondo.

GERENTE: ¿Fernando? ¿Me estás escuchando? (Fernando se retira los audífonos, el volumen de los auriculares baja) Puedes bajarle a

tu personal estéreo por favor. Van a ser las diez. (*Fernando apaga su personal estéreo*) Muchas gracias... (*A Marcela*) ¿Baño?

MARCELA: Listo

GERENTE: (*A Raquel*) ¿Pasillo?

RAQUEL: Listo

GERENTE: (*A Fernando*) ¿VHS? ¿Fernando?

FERNANDO: Rebo...

Pausa

GERENTE: ¿Rebobinados supongo?

FERNANDO: Supongo...

GERENTE: ¿Supongo?

FERNANDO: Supongo que sí...

GERENTE: Ok, tomaré eso como un sí

RAQUEL: Jefa...

GERENTE: ¿Sí?

MARCELA: ¿Deberíamos hablar de... “ESO”?

GERENTE: Ya se envió un comunicado sobre... “ESO”, lo leímos...
TODOS lo leímos.

RAQUEL: Jefa pero...

GERENTE: Pero nada... creo haber sido completamente clara. Sigo.
¿Sellos de descuento en películas de terror, apocalípticas y ciencia ficción?

MARCELA: Listo

GERENTE: ¿Máquina de chicles?

RAQUEL: Lista

GERENTE: ¿Bodega?

Nadie responde

GERENTE: ¿Bodega...?

MARCELA: Jefa...

GERENTE: ¿Bodega?

RAQUEL: Es que jefa...

GERENTE: ¿Bodega dije?

MARCELA: Lo que pasa es que nadie se ha querido acercar a la bodega. Hace días que pasamos por fuera y se escuchan ruidos extraños desde adentro. Pensamos que puede ser un ratón o algo así...

RAQUEL: A mí me dan miedo los ratones...

FERNANDO: Es Raúl...

Todos se miran

GERENTE: ¡Imposible!

La gerente se dirige a la bodega

MARCELA: (Susurra) ¿Qué vamos a hacer?

RAQUEL: ¿Con el ratón?

MARCELA: ¡Ay no! Me refiero a que vamos a hacer con “ESO”

RAQUEL: No se puede hablar de “ESO”

MARCELA: Me voy a escapar... en el turno de colación

RAQUEL: Hoy no hay colación...

MARCELA: ¡Qué!

RAQUEL: Así están las cosas por acá. Escuché hablar por teléfono a la jefa el otro día y parece que la van a cambiar de sucursal. Escuché que va a cerrar varias tiendas.

MARCELA: ¿Irá a cerrar esta también?

RAQUEL: No sé...

MARCELA: Yo escuché otra cosa... dicen que la quieren despedir porque se supo que se robaba las películas para piratearlas. Que tiene un local clandestino en la casa y que la semana pasada se llevaron preso a la pareja y por eso anda así de histérica.

RAQUEL: No creo... a mí me dijo que quiere romper el récord de ventas del año pasado, por eso no hay colación solo descanso de quince minutos

MARCELA: En ese descanso me escapo yo. Quiero invitar a salir a alguien. Por si se acaba el mundo...

RAQUEL: ¡Cállate Marcela! No se puede hablar de “ESO”. Además, puedes perder el trabajo

MARCELA: Escúchame Mariel

RAQUEL: Raquel...

MARCELA: Raquel. Si mañana pasa “ESO”... da lo mismo si tenemos trabajo o no... si este Blockbuster existe o no. *(Acontecida)* Quizás ni siquiera haya un mañana. Además es la única, no, la última oportunidad para declararme...

RAQUEL: ¿Te gusta Fernando?

MARCELA: ¿Fernando? *(Se ríe nerviosa)*

Fernando voltea

RAQUEL: Te vi como lo mirabas en la inducción

MARCELA: *(Susurra para que Fernando no escuche. Nerviosa)* Como se te ocurre que me va a gustar Fernando. No te pases películas. Además, es súper raro.

RAQUEL: Está lleno de tatuajes. “No haréis ningún rasguño en vuestro cuerpo, ni en tu cuerpo imprimas ninguna marca” Levítico 19 al 28. Lo más probable es que se vaya a la tierra del tormento algún día... u hoy.

MARCELA: Dijiste que no hablaríamos de “ESO”...

RAQUEL: Perdón. Yo estoy confiada en mi señor... estoy muy segura de que esto que dice la gente es mentira. Pura paranoia. Los hermanos de la iglesia dicen que tenemos que estar en paz en nuestros corazones y que venga lo que venga que venir no más.

MARCELA: ¿Tú que crees Fernando?

RAQUEL: ¿Fernando?

Fernando se voltea

FERNANDO: ¿Qué crees que hay después de la muerte?

RAQUEL: Uy *(Ríe)* Esa es una respuesta que da para largo *(Ríe)* pero yo creo que...

Fernando deja de escuchar, se voltea nuevamente.

MARCELA: Viste, es raro.

RAQUEL: De los pocos días que llevo trabajando solo me ha hablado una sola vez para decirme que *ALIEN* iba en la sección de “Ciencia Ficción” y no en la de “Terror” ...

MARCELA: Por último, a ti te ha hablado...

RAQUEL: A mí me saluda igual. ¿A ti no?

MARCELA: No...

RAQUEL: ¿Le pasará algo?

MARCELA: No sé, pregúntale. Si tanto te importa...

RAQUEL: ¿Estás celosa?

MARCELA: No

RAQUEL: ¡Viste que te gusta!

MARCELA: ¡No Isabel!

RAQUEL: ¡Raquel!

Fernando voltea nuevamente.

FERNANDO: Algo está pasando aquí...

Gerente y Raúl vuelven a entrar

GERENTE: ¡Por la cresta, estoy harta de ver tu cara todos los días en este local! ¡Raúl!

¡Sabía que eras tú! PARÁSITO ¿Cómo entraste? ¿Qué haces acá? No me respondas. ¿Cuántas veces tengo que volver a decirte lo mismo? Pensé que lo habías entendido. NO PUEDES ESTAR ACÁ.

Raúl se queda en silencio, casi congelado

GERENTE: ¡Respóndeme!

RAÚL: Es confuso eso, primero dice una cosa y después otra.

GERENTE: ¿Por qué volviste? No puedes estar acá Raúl. Lo sabes. Te echamos.

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Te despedimos

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Te dijimos: nos vemos

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Hasta luego

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Te dimos un sobre azul

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Esto es un *déjà vu*, todos los días lo mismo...(pausa)

Estamos a cinco minutos de abrir el local. Es el último día del año. Es...

RAÚL: Es 31 de diciembre de 1999... ¿Saben lo que eso significa?

MARCELA: Jefa...

RAQUEL: Lo va a decir...

GERENTE: En esta empresa está completamente prohibido hablar de “ESO” hoy...Es... (*nerviosa*) año nuevo no más y punto. Sabes perfectamente nuestra rutina de todos los años, pero tenías que aparecer hoy día, por la mierda, Raúl, no lo entiendo... Ayer fue igual, te dijimos lo mismo, ayer, ante ayer y ante ante ayer

RAÚL: Ayer no vine.

GERENTE: (*Salida de sus casillas*) ¡Es un decir! Sé perfectamente que ayer no viniste ¡No puedes entrar a este local! SUELTA ESO. Además ese uniforme le pertenece a la empresa. Lo habías devuelto.

RAÚL: Lo encontré en la bodega. Jefa...Con todo respeto. Si volví a este local es porque pensé: “Si este es el último día de la humanidad...”

GERENTE: (*Le advierte*) Cállate Raúl...

RAÚL: Si este fuera mi último día en este mundo... me gustaría pasarlo aquí, entre ustedes. Entre estas películas, con este pantalón caqui y este gorro blanco. Me atrevería a decir que nací para la atención al cliente. Amor, eso es lo que siento por este local.

GERENTE: No, esto es obsesión Raúl. Además ya hay otro gorro blanco.

RAÚL: ¿Qué?

GERENTE: Lo que escuchaste

RAÚL: ¿Tan rápido pudiste cambiarme?

GERENTE: Bienvenido al futuro, Raúl.

RAÚL: (*A Fernando*) ¿Estás contento ahora “amigo”? Yo debería ser el gorro blanco... Yo soy el que se merece ese puesto.

GERENTE: Raúl, ese puesto ya no te pertenece

RAÚL: Pero el experto en películas soy yo

GERENTE: Ya no

FERNANDO: “La primera regla del club de la pelea es no hablar del club de la pelea”

RAÚL: *Club de la pelea*, 1999.

FERNANDO: Los clientes hacen ingreso —Todos los días— desde las 10:00 am. Y me temo, joven, que no estamos en horario de atención al público, no por ahora.

RAÚL: ¿Quieres iniciar una pelea como en el *Club de la Pelea*?

FERNANDO: No.

RAQUEL: ¡Como cliente! ¿Puede quedarse como cliente?

RAÚL: ¿Puedo quedarme como cliente?

MARCELA: No le des ideas Muriel

RAQUEL: ¡Raquel!

GERENTE: Devuelve el uniforme ahora y te vas, es una orden... FUERA.

Todos hacen el gesto con la mano para que se retire.

MARCELA: Quedan tres minutos Jefa...

GERENTE: Si sé, Marcela, sé perfectamente que quedan tres minutos porque soy la jefa, la JE-FA.

Raúl se comienza a sacar el uniforme, comienza con los zapatos, luego los pantalones hasta quedar solo en calzoncillos y polera.

GERENTE: ¡Fuera!

Raúl sale

GERENTE: ¡Hoy es un día especial! Hoy es el último día del último día. Todo debería salir excelente, no hay otra opción. NO HAY OTRA OPCIÓN. Eso me han encomendado. Como sabrán mis superiores están muy dichosos con mi... (*Pausa. Se corrige*) con nuestro desempeño.

Agradezco su presencia un 31 de diciembre. Créanme que lo valoro. Se que no teníamos que trabajar hoy pero les prometo que esto será bonificado en un futuro no muy lejano. Estamos conformando un equipo muy fiel, es por esto que tenemos que tener las fuerzas suficientes para defendernos ante los otros videoclubs de mala muerte que han aparecido en el camino.

(*Épico*) Creo que nos quitarán la vida...pero jamás nos quitarán la libertad... ¡Blockbuster!

Raúl vuelve a entrar

RAÚL Y FERNANDO: Eso es de *Corazón valiente*, Minuto 72.

GERENTE: ¡No interrumpen!

RAÚL: ¿Me estás copiando?

FERNANDO: Esto es como el día de la marmota

Fernando intenta salir.

GERENTE: Fernando vuelve.

Fernando se devuelve.

FERNANDO: Jefa... Necesito hablar con usted.

GERENTE: Después, hoy es un día como cualquier otro, déjense de estupideces...

RAÚL: ¿Supieron lo de los computadores?

Interrumpen.

RAQUEL: ¿Eso de que van a dejar de funcionar?

RAÚL Y FERNANDO: Dicen que el mundo se va a acabar. Y nos vamos a morir.

RAÚL: ¡Jefa me está copiando de nuevo!

MARCELA Y FERNANDO: Yo pensé que nos iban a dar libre hoy...

MARCELA: Dijimos lo mismo (*se ríe nerviosa*)

RAQUEL Y FERNANDO: La biblia dice que cuando el mundo se acabe sonaran las trompetas del apocalipsis

RAQUEL: ¿Eres creyente como yo?

FERNANDO: No.

MARCELA Y FERNANDO: Yo no he escuchado nada...

MARCELA: ¡Ay basta! ¡Loco! (*Marcela se ríe nerviosa*)

GERENTE: ¿Fernando podemos seguir?

FERNANDO: Esto es como el día de la marmota

GERENTE: Fernando, basta

FERNANDO: Jefa, necesito hablar con usted...

GERENTE: Basta Fernando, no caigamos en paranoias POR FAVOR.

RAÚL: Léí que en un futuro no muy lejano se va a crear una plataforma digital que pueda satisfacer el 99.9% de los espectadores que tengan deseos fílmicos...

FERNANDO: Cállate

RAÚL: BASTA, basta, basta, basta. Ya me tienes harto. Eres un vacuna. Si, vacuna. Primero me quitas mi trabajo, mi puesto de trabajo, después me quieres robar mi identidad ¿Y ahora me haces callar? Me siento como en *Contracara* de Nicolas Cage.

FERNANDO: Cállate

RAÚL: Voy a contar tu secreto, TE VI.

Silencio.

RAQUEL: Jefa, estamos a cinco minutos

GERENTE: Gracias Mariel

RAQUEL: Raque...

GERENTE: *(La interrumpe)* Raúl, retírate.

RAÚL: Pero jefa...

GERENTE: Retírate. No me hables. No me mires. No respires. ¡Y VISTETE!

Raúl se retira.

GERENTE: Fernando... *(Fernando se acerca)*

GERENTE: Fernando, voy a ser completamente honesta contigo. No nos han querido revelar información pero algo está pasando en la empresa. Quizás dentro de un año, dos o tres, comiencen a cerrar las sucursales. *(Se quiebra)* Tú sabes que yo no puedo perder este trabajo, Fernando. Mi marido no ha llegado a la casa hace tres días, los niños están empezando a preguntar y yo ya no sé qué responderles, Fernando. Le tuve que pedir a su abuela que sé que con ellos, igual que para la navidad y, le tuve que pagar. Y no nos dieron bono navideño Fernando *(Solloza en su hombro)*. Por eso te necesito aquí, Fernando, presente, atento y disponible trabajando. Juro que voy a hacer todo lo posible para que tengas tu... ¿cómo se llama eso?.. ¡tu hora de almuerzo! ¿Ya? *(No responde)* ¿Ya?

FERNANDO: Sí, no se preocupe.

GERENTE: Tengo fe en el Blockbuster y su destino.

RAQUEL: ¡Eso jefa!

GERENTE: Creo que triunfaremos. De hecho, traje un vituperio para que compartamos más ratito. Para que vean que yo confío en ustedes, siempre... confiaría mi vida, a cada uno de ustedes...

Repitan conmigo: “Somos un equipo, una familia. Nos entendemos, nos cuidamos, y por eso estamos acá”.

RAQUEL Y MARCELA: “Nos entendemos, nos cuidamos, y por eso estamos acá”.

MARCELA: Treinta segundos jefa...

Fernando se dirige a la salida

GERENTE: ¿Fernando, a dónde vas?

FERNANDO: Al baño.

Fernando mira a la gerente. No vuelve. Sale nuevamente. Sale a suicidarse. Las luces se apagan. Fernando vuelve al centro del escenario. No entiende lo que pasa.

Un loop infinito. El espacio se encuentra vacío. No hay nada a su alrededor.

Aparece desde atrás un niño. Es una versión de Fernando más pequeña.

NIÑO: Hola

FERNANDO: Tú, tú de nuevo

NIÑO: ¿Te conozco?

FERNANDO: ¿No sabes quién soy?

NIÑO: No. No hablo con extraños.

FERNANDO: Me llamo Fernando

NIÑO: Yo también me llamo Fernando

FERNANDO: Si sé

El niño intenta salir.

FERNANDO: ¡Hey!

El niño voltea.

NIÑO: ¿Por qué sabes cómo me llamo?

FERNANDO: No sé, me confundí

NIÑO: ¿Trabajas acá?

FERNANDO: Sí...

NIÑO: Qué entretenido, me gustan las películas

FERNANDO: ¿Qué películas te gustan?

NIÑO: Las películas de dinosaurios. Quizás en un futuro, me gustaría trabajar aquí en el futuro.

FERNANDO: No es como te lo pintan...

NIÑO: ¿El video club?

FERNANDO: No, el futuro

NIÑO: ¿Qué pasa en el futuro?

FERNANDO: Crecemos y morimos

NIÑO: A veces me quiero morir

FERNANDO: Todos nos tenemos que morir en algún momento. ¿Por qué te quieres morir?

NIÑO: Por varias cosas

FERNANDO: Me quieres contar

El niño niega con la cabeza

FERNANDO: Pienso que te queda mucho todavía.

NIÑO: Me tengo que ir ¿me devuelves mi dinosaurio? Está en tu bolsillo...

Fernando le entrega el dinosaurio al niño, el niño camina hacia la salida.

FERNANDO: ¿Te puedo hacer una pregunta?

NIÑO: Sí...

FERNANDO: De verdad ¿no sabes lo que está pasando en el futuro?

El niño niega con la cabeza. El niño sale.

Todo vuelve a empezar.

Suena "Enola Gay" de fondo

GERENTE: ¿Fernando? ¿Me estás escuchando? *(Fernando se retira los audífonos, el volumen de los auriculares baja)* Puedes bajarle a tu personal estéreo por favor. Van a ser las diez. *(Fernando apaga su personal estéreo)*. Muchas gracias... *(A Marcela)* ¿Baño?

FERNANDO: Raúl está en la bodega

GERENTE: Imposible...

La gerente se dirige a la bodega

MARCELA: Ojalá no sea una plaga de ratones

RAQUEL: Estoy nerviosa, me voy a hacer pichí

MARCELA: Contrólate Rachel

RAQUEL: ¡Raquel!

FERNANDO: ¿Qué crees que hay después de la muerte?

MARCELA: ¿Me preguntas a mí?

FERNANDO: No, a ti no, a la otra nueva

RAQUEL: Uy (*Ríe*) Esa es una respuesta que da para largo... (*Ríe*)

FERNANDO: ¿Qué crees que hay?

RAQUEL: Mira, la biblia...

FERNANDO: No, la biblia no ¿Qué crees tú?

RAQUEL: Yo creo que depende de cómo hayas vivido tu vida aquí en la tierra. Si obraste bien, lo más probable es que vayas a tu encuentro con Dios, pero si no, te encontrarás con un lugar lleno de tormento, desesperación, sufrimiento eterno, castigos extremos, imágenes grotescas, FUEGO POR TODOS LADOS. Y por sobre todo, lo más terrible, conocerás la separación de Dios con tu espíritu... ¿No has pensado en convertirte Fernando?

FERNANDO: No

Gerente y Raúl vuelven a entrar

GERENTE: ¡Por la cresta, estoy harta de ver tu cara todos los días en este local, Raúl! ¡Sabía que eras tú! BASOFIA ¿Cómo entraste? ¿Qué haces acá? No me respondas ¿Cuántas veces tengo que volver a decirte lo mismo? Pensé que lo habías entendido. No puedes estar acá.

Raúl no contesta

GERENTE: ¡Respóndeme!

RAÚL: Es confuso eso, primero dice una cosa y después otra.

GERENTE: ¿Por qué volviste? Te lo he dicho miles de veces. Lo sabes. Te echamos...

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Te despedimos

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Te dijimos: nos vemos

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Hasta luego

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Te dimos un sobre azul

RAQUEL Y MARCELA: Ajá

GERENTE: Esto es un déjà vu, todos los días lo mismo...

FERNANDO: Sí, todos los días lo mismo. Ya perdí la cuenta de cuantas veces ha pasado esto.

GERENTE: (A Raúl) Así es Raúl

FERNANDO: No lo digo por Raúl

RAÚL: ¿Todo bien “amigo”?

FERNANDO: No soy tu amigo

RAQUEL: Como cliente, quizás se pueda quedar como cliente

RAÚL: ¿Puedo quedarme como cliente?

GERENTE: No Raúl

RAÚL: Entonces no me dejan otra opción

Saca una pistola.

Todos gritan del miedo

RAÚL: Hoy es el último día del año, puede que sea el último día del último día y yo quiero quedarme aquí.

GERENTE: ¡Cuidado, está cesante y es capaz de cualquier cosa!

FERNANDO: Déjalo, seguramente es de mentira

Raúl apunta a Fernando

RAÚL: Tienes mi puesto de trabajo, te quieren como me querían a mí ¿qué más quieres quitarme? Me siento como en *Contracara* de Nicolas Cage ¿Quieres que les cuente tu secreto?

GERENTE: ¡Raúl baja esa arma o voy a llamar a los pacos! Yo sé que estamos todos nerviosos con “ESO” pero...

FERNANDO: “Perdón por herir tu ego, pero no es la primera vez que me apuntan con un arma”.

RAÚL: *Pulp Fiction*, 1994.

MARCELA: ¡Alguien que llame a los pacos por favor!

RAQUEL: Si estás ahí Padre haz que Raúl entre en razón...

RAÚL: ¡Cállense!

Raúl apunta a Marcela y Raquel

MARCELA: ¡Jefa quiero renunciar!

GERENTE: ¡Cállate Marcela!

En una improvisada maniobra Fernando forcejea con Raúl para quitarle su pistola.

Se escucha un balazo. Raúl sale herido. Muere.

MARCELA: ¿Se murió?

GERENTE: Obvio que se murió, no estás viendo. Esto no debía ser así..

RAQUEL: Estamos a 2 minutos de abrir el local jefa

GERENTE: ¡Somos cómplices de un asesinato!

MARCELA: Yo no me quiero ir presa

RAQUEL: Señor si sigues ahí quiero decirte que yo no tuve nada que ver con esto...

Fernando aún sigue con la pistola en la mano.

GERENTE: ¡Mierda! Apaga el letrero. Hay que cerrar las puertas. Pon ese letrero que dice "Cerrado".

Raquel se dispone a salir.

MARCELA: ¿Y qué hacemos con el cuerpo?

RAQUEL: ¡Hay que darle santa sepultura!

FERNANDO: ¡No!

GERENTE: ¡Hay que esconderlo!

RAQUEL Y MARCELA: ¡¿Qué?!

Raúl revive como si despertara de un sueño.

Fernando de los nervios lo vuelve a matar.

GERENTE: ¿Qué hiciste Fernando?

FERNANDO: ¿Todos lo vieron? ¡Revivió! ¡Estaba muerto y revivió! A eso me refería

GERENTE: ¡Lo volviste a matar!

RAQUEL: Revivió, como Lázaro...

MARCELA: ¡Es un zombie!

FERNANDO: ¡Basta!

Fernando toma la pistola, se la pone en la cabeza. Cambia de opinión. Tiene miedo después de todo. La Gerente forcejea para quitarle la pistola. Suena un disparo. Otra vez.

RAÚL: ¡Mi corazón!

Raúl muere, por tercera vez.

GERENTE: ¿Volvió a morir?

FERNANDO: Lo maté.

RAQUEL: Fue la Jefa.

GERENTE: Imposible.

MARCELA: No niegue lo innegable.

Revive otra vez.

RAÚL: ¿Pueden dispararse entre ustedes y dejar de matarme?

MARCELA: ¡Está vivo!

RAQUEL: ¡Gracias señor!

GERENTE: Raúl, ¿Estás bien?

FERNANDO: No podemos morir.

Gerente sale en auxilio de Raúl sin embargo Fernando de un disparo atraviesa el corazón de ambos y mueren al instante. Raquel se aproxima a la Gerente.

FERNANDO: (Le apunta) ¡HEY!

RAQUEL: (Suplicante) Fernando... (Se hace pichí)

FERNANDO: ¿Te measte?

RAQUEL: Un poquito

Raquel asiente. Recorre lentamente los estantes llenos de VHS. Reza. Se detiene. Intenta distraerlo.

RAQUEL: protégeme señor con tu espíritu. ¡Uy mira! Este VHS no está rebobinado. Voy y vuelvo...

Raquel comienza a correr. Fernando dispara.

FERNANDO: *(A Marcela)* Ya te vi...

MARCELA: ¡No, no, no, no! Tengo que decirte algo importante...

FERNANDO: ¿Dime?

MARCELA: Yo, he estado pensando...

FERNANDO: ¿Te puedo contar un secreto?

MARCELA: Sí, obvio...

FERNANDO: Llevo mucho tiempo pensando en la muerte. En mi muerte. Tenía tanto miedo... pero un día lo superé. Me atreví y me lancé ¿sabes lo que pasó? Todo volvió a empezar. Una y otra, y otra y otra vez. Dijiste que me tenías que decir algo.

MARCELA: Sí...

FERNANDO: ¿Dime?

MARCELA: Fernando yo... ¡ay! qué difícil hacer esto en situaciones límite... Yo sé que somos muy distintos, por varias cosas, o sea yo nunca he hablado contigo ni tú conmigo, de hecho me miras muy poco Fernando, yo sé que no nos conocemos nada y sé que ahora debes estar pensando que me doy muchas vueltas, pero quiero que sepas que yo siempre he tenido muy claros mis sentimientos, nunca he pololeado, nadie lo sabe eso sí, es más nunca he dado un beso, estoy esperando un momento especial. Y en estos siete días que llevo trabajando aquí no he podido parar de pensar en ti y me preguntaba si es que cuando toda esta catástrofe termine, ¿tú tendrías un tiempito para salir conmigo?

FERNANDO: Eh...

MARCELA: *(Lo interrumpe)* “Sólo soy una chica de pie frente a un chico pidiéndole que la ame”, película *Nothing Hill*, 1998

FERNANDO: es de 1999

MARCELA: 1999

FERNANDO: No podemos morir

Disparo.

Pausa.

Todos los empleados de este Blockbuster, excepto Fernando, yacen muertos en el piso del establecimiento. Fernando los observa inquieto. Por primera vez cae en que quizás cometió un error. Se toma la cabeza. Sigue inquieto. Sigue pensando en la muerte. Sigue esperando... un milagro.

Suena "Heaven Is a Place on Earth" de Belinda Carlisle de fondo.

Efectivamente. Nadie puede morir en este videoclub. Todos despiertan luego de la masacre causada por Fernando. Se vengan. Se golpean. Se asesinan. Cometan toda clase de asesinatos, con todo lo que tengan a la mano. Es realmente sorprendente la imaginación que tiene el ser humano en ciertas ocasiones. Este es el mejor ejemplo. Se suicidan. Se tuercen el cuello. Se drogan. Se ahorcan. Se mutilan. Se ahogan. Se cuelgan. ¿Quién trajo esa cuerda? Sin importar lo que hagan siempre regresan. O casi siempre.

GERENTE: ¡Que mierda está pasando aquí! *(Mira consternada a su alrededor)* ¿Dónde está la otra nueva?

MARCELA: Mabel...

RAQUEL: Raquel...

La otra nueva Raquel está ahorcada pero viva a unos pocos metros de altura.

GERENTE: Bájate de ahí...

RAQUEL: No puedo bajar...

Gerente sale a auxiliarla.

RAÚL: Esto es como de película.

MARCELA Y FERNANDO: ¡CÁLLATE!

Vuelven a ingresar Gerente y Raquel.

RAÚL: Jefa...

GERENTE (RAQUEL): Yo no soy la jefa...

RAQUEL (GERENTE): Yo soy la jefa... Yo soy la JE-FA.

Horror. ¿Ahora cambian de cuerpo? Raquel es la Gerente, y viceversa.

RAQUEL (GERENTE): *(A Raquel que ahora es la gerente)* Tú... acércate.

¿Qué hiciste? ¡Qué me hiciste Mabel! ¡No entiendo nada! Me siento... me siento... *(sorprendida)* insegura... *(sorprendida)* espiritualmente bien... *(decepcionada)* hormonalmente mal. ¡Qué está pasando en este!

GERENTE (RAQUEL): Tiene mi cuerpo jefa...

RAQUEL (GERENTE): ¡Acaso no es obvio! ¡Me veo de quince!

GERENTE (RAQUEL): Y yo de... ¿Qué edad tiene jefa?

RAQUEL (GERENTE): ¡Silencio! ¡Nadie se va a mover de aquí hasta que me expliquen qué mierda está pasando en este videoclub!

Cambio de cuerpo. Fernando toma el cuerpo de Marcela y viceversa.

RAQUEL (GERENTE): ¿Fernando?

MARCELA (FERNANDO): Jefa...

RAQUEL (GERENTE): ¡Por la mierda!

FERNANDO (MARCELA): ¡Qué me hicieron!

RAÚL: Esto es como de película jefa!

TODOS: ¡Cállate!

Cambio de cuerpo. Todos se mezclan. Fernando está en el cuerpo de Raquel. Gerente está en el cuerpo de Fernando.

Raquel está en el cuerpo de Marcela. Marcela está en el cuerpo de Raúl y la Gerente está en el cuerpo de Raúl.

RAQUEL (FERNANDO): Cambiamos de nuevo...

FERNANDO (GERENTE): ¡Que nadie se mueva! *(Todos se detienen)*
Recordatorio para mí: Es viernes primero de enero de 1999. ¿Qué hora es? No importa, o sea, si importa. ¿Cuánto tiempo llevamos acá?... ¡Que nadie se mueva dije! Cualquier cosa que hagamos puede cambiar el curso de...

Cambian de cuerpo nuevamente. Todos se mezclan. Fernando está en el cuerpo de Raúl. Raúl está en el cuerpo de Marcela. Marcela está en el cuerpo de Raquel. Raquel está en el cuerpo de Fernando y la gerente... Volvió a su cuerpo.

GERENTE: ¡Volví!

TODOS: Yo no...

GERENTE: No importa. O sea si importa, estamos avanzando. ¿O no? *(a Fernando)* ¡Tú!

FERNANDO (RAÚL): Yo que...

GERENTE: ¿Es esto lo que querías hablar? ¿Eso tiene que ver con esto?

FERNANDO (RAÚL): Solo quería estar con ustedes por si se acababa el mundo. Además, el psiquiatra me dijo que estaba entrando en una depresión severa. Mi VHS se echó a perder. Fui a la comida china y cuando abrí una galleta de la fortuna decía: "Uno siempre vuelve al lugar donde fuiste feliz. Número de la suerte 99-12-31". Di vuelta el número y me dio 31 de diciembre de 1999, ósea hoy, y volví al lugar donde fui feliz, ósea aquí.

GERENTE: ¿Fernando?

FERNANDO (RAÚL): No, soy Raúl

GERENTE: ¡Por la mierda Raúl!

Cambian de cuerpo nuevamente. Todos se mezclan. Una y otra vez. Infinitas veces. Tantas veces que el alma de Fernando queda atrapada en los cuerpos de todos los empleados de este videoclub. Ahora todos son Fernando.

Todos los cuerpos se miran.

El tiempo transcurre más lento en la vida de Fernando.

FERNANDO: ¿Qué pasa?

FERNANDO (RAQUEL): Qué importa.

FERNANDO (RAÚL): ¿Siempre nos sentimos así de mal?

FERNANDO (GERENTE): Sí.

FERNANDO: No me hables

FERNANDO (MARCELA): ¿Dónde estamos?

FERNANDO: Te dije que no me hables

FERNANDO (RAQUEL): Pero hablemos...

FERNANDO (GERENTE): Te estas contradiciendo...

FERNANDO (MARCELA): Todo el tiempo.

FERNANDO: ¡Cállate!

FERNANDO (RAÚL): No quiero estar aquí.

FERNANDO (GERENTE): Pero tú querías morir...

FERNANDO (MARCELA): *(Irónico con él mismo)* Con una soga en el baño del videoclub más concurrido de la capital ...

FERNANDO: Pensé que iba a ser diferente...

FERNANDO (RAQUEL): Pensaste mal.

FERNANDO (GERENTE): Tenemos que partir por el principio, quizás no moriste.

FERNANDO: Sí, me doy cuenta.

FERNANDO (MARCELA): ¿Cómo pensaste que sería?

FERNANDO: Como una extinción...

FERNANDO (RAÚL): ¿Cómo extinción?

FERNANDO (RAQUEL): No, como una *extinción*. Como los dinosaurios.

FERNANDO: Como algo que no vuelve más. Como algo que se extingue. Que desaparece. Que le da paso a otras cosas. Que cumplen su ciclo y se van. Que vegetan y se van.

FERNANDO (RAÚL): Que defecan y se van.

FERNANDO (GERENTE): Que se van y no vuelven

FERNANDO: Que no vuelven. Que no permanecen, ni resucitan. Solo se van. Aplastados por una cosa más grande..

FERNANDO (MARCELA): Como un meteorito...

FERNANDO: Algo que no pueden controlar... Así me quiero morir.

FERNANDO (RAÚL): Pero si volvieron. Como en *Jurassic Park*...

FERNANDO (RAQUEL): No entiendo

FERNANDO (GERENTE): Siempre queda algo...

FERNANDO (MARCELA): Nos gustaban los dinosaurios

FERNANDO: ¿Qué tiene que ver eso?

FERNANDO (RAQUEL): Que de alguna manera... aún existen, quedó un rastro...

FERNANDO: Los dinosaurios murieron... y se fueron. No pidieron resucitar. La gente les dio un sentido. La gente no los dejó morir en paz.

FERNANDO (RAÚL): Como en *Jurassic Park*...

FERNANDO (RAQUEL): Así es la gente

FERNANDO (MARCELA): Nos gustaban los dinosaurios

FERNANDO (RAQUEL): Nos gustan los dinosaurios

FERNANDO (GERENTE): Si sé

FERNANDO (MARCELA): ¿Y el niño...?

FERNANDO: Se fue me imagino

FERNANDO (RAQUEL): Me caía bien

FERNANDO (GERENTE): Le gustaban los dinosaurios

FERNANDO (RAÚL): Me siguen gustando los dinosaurios

FERNANDO (MARCELA): Sabemos perfectamente que le gustaban los dinosaurios

FERNANDO (RAÚL): Déjalos descansar en paz, quizás más de algún dinosaurio pensaba como tú...

FERNANDO (RAQUEL): Los dinosaurios no pensaban

FERNANDO (MARCELA): Eso es lo que tú crees

Entra el niño, el niño Fernando

NIÑO: A mí me gustan los dinosaurios...

Fernando voltea sorprendido. Lo mira sorprendido.

FERNANDO: Pensé que te habías ido

NIÑO: No encontré la puerta

FERNANDO (GERENTE): ¿Qué está pasando Fernando?

NIÑO: Estamos perdidos

FERNANDO (RAÚL): No entiendo

NIÑO: Yo menos, soy un niño

FERNANDO: No te subestimes

NIÑO: ¿Todavía te gustan los dinosaurios?

FERNANDO: No lo había pensado hasta ahora. Parece que sí. ¿Todavía te quieres morir?

NIÑO: Parece que sí...

Se quedan mirando. El niño va a la salida.

FERNANDO: No te vayas. Abrázala, abraza a tu mamá

NIÑO: ¿Por qué?

FERNANDO: Porque uno debería abrazar a su mamá todos los días.

NIÑO: Está enferma.

FERNANDO: Sí sé...

NIÑO: ¿Cómo sabes?

FERNANDO: Porque en el futuro la echo mucho de menos.

El niño sale.

Vuelven a sus cuerpos originales. Silencio. Un silencio incomodísimo.

GERENTE: Fernando...

FERNANDO: No me digan nada.

RAÚL: Esto es como de película...

Fernando le da un tiro, la pistola se queda sin balas. Muere Raúl, nuevamente.

Negro.

Dos dinosaurios en el completo vacío. Son de juguete, quizás de plástico, de ese plástico hecho de petróleo, de ese petróleo con restos de sustancias fósiles, quizás de verdaderos dinosaurios. Sería lo más cercano a uno real.

DINO: ¿Buscaste una salida?

SAURIO: No encontré nada... Perdón.

DINO: ¿No hay salida?

SAURIO: No hay salida, y no podemos morir, estamos atrapados por toda la eternidad. Perdón.

DINO: ¿Por iniciar el fin del mundo y exterminar a nuestra especie?

SAURIO: No, ¿qué tuve yo que ver con todo eso? Perdón por tener tanta fe en el futuro y su progreso, tuvimos muy poco respeto con la naturaleza. Quizás comimos demasiado.

DINO: Cada uno responde a sus necesidades.

SAURIO: ¿Quizás necesitamos demasiado?

Silencio.

DINO: Nah.

Ríen. Silencio.

DINO: Quizás el asteroide lo destruyó todo.

SAURIO: Nah.

Ríen. Silencio.

SAURIO: Me hubiese gustado hacer tanto... quedó mucho inconcluso, pensamos que somos eternos, sin embargo, aquí estamos. Ojalá algo perdure de nosotros. De nuestra sociedad, de nuestras costumbres. ¿Cómo nos irán a recordar? Espero que el día de mañana sepan que hablábamos, o al menos sepan lo suficiente como para no tomar conjeturas.

DINO: Yo creo que tomarán muchas conjeturas.

SAURIO: ¿Qué habrá pasado con mis huevos? ¿Cómo estarán tus hijos?

DINO: Me los comí.

SAURIO: ¿Ah?

DINO: No había comida.

SAURIO: Hablas de mis huevos o tus hijos.

DINO: Y el futuro no se veía muy prometedor que digamos.

SAURIO: ¿Lo dices por el asteroide?

DINO: Lo digo por todo. Sobre todo, por el asteroide, y sus incendios, y su glaciación. No tengo certezas, solo teorías. Si quedó alguien allá deberá adaptarse para sobrevivir.

SAURIO: Ojalá quienes vengan luego de nosotros tengan un poco más de dino.

DINO: ¿Tino?

SAURIO: Eso. Un poco más de tino.

DINO: ¿Importa?

SAURIO: Quizás el asteroide destruyó todo. Quizás estamos extintos, en un lugar o no lugar, donde el tiempo espacio no existe. Y esta es la excusa.

DINO: Nah. Me siento tan estúpido.

SAURIO: ¡Por dios saurio, todos somos estúpidos! Diminutos y estúpidos, de eso se trata nuestra existencia. Durante millones de años pensamos que íbamos a hacer los únicos de este planeta. Malgastamos nuestro tiempo, matamos y torturamos y aquí estamos, tratando de lidiar con el hecho de que “quizás” nos vamos a extinguir. ¡JA! *Cada nuevo fin del mundo es un recordatorio de lo diminutos y*

estúpidos que somos y quién sabe qué gran y nuevo fin del mundo será el siguiente.

DINO: ¡Dios Saurio! ¿Qué va a pasar con nosotros?

SAURIO: No lo sé. Ya verás como todo se arregla, vamos a salir de aquí, verás a tus huevos, podremos comerlos, y tendrás más y más, hasta el final. O sea, hasta algún final. Somos quienes reinan la tierra. Los más capaces y evolucionados. Después de todo los dinosaurios han estado en la tierra durante 150 millones de años, no es posible que todos nos... EXTINGAMOS. No tiene sentido.

DINO: Claro. No es posible que todos nos EXTINGAMOS. No tiene sentido.

DINO: Espero que los que vengan después de nosotros sean mejores.

Negro

GERENTE: Entonces estamos atrapados

MARCELA: Sin salida...

RAÚL: Como la película de Jack Nicholson

GERENTE: Fernando... necesitamos respuestas

FERNANDO: No tengo...

GERENTE: Dijiste que tenías que hablar conmigo. Ahora es el momento.

FERNANDO: Ya no tiene sentido

RAQUEL: (*Abrumada*) Ya nada tiene sentido...

RAÚL: ¿Y si estamos en la *Dimensión Desconocida*?

GERENTE: No

MARCELA: ¿Mabel, estás bien?

RAQUEL: ¡Te dije que me llamo Raquel! No Mabel, no Muriel, no Rachel. RAQUEL.

GERENTE: Bueno Rachel, o sea, perdón, Raquel. Quizás estamos muertos, como en *Sexto Sentido*.

RAÚL: Veo gente muerta.

MARCELA: ¿Estaban muertos ahí?

GERENTE: Sí po...

RAQUEL: Pero no podemos morir.

MARCELA Y GERENTE: Ah, no po.

GERENTE: Como en *Beetlejuice*.

RAÚL: No, jefa También estaban muertos.

GERENTE: Cierto.

MARCELA: ¿*Los Cazafantasmas*?

GERENTE: Ya basta de decir películas porque sí.

MARCELA: (*Desesperada*) ¡Estamos en el infierno!

RAQUEL: Dios no existe, es oficial. No tiene sentido. Morí el número de veces suficientes como para saber que no hay nada después de esto. Viví toda mi vida engañada, era obvio, Adán y Eva deben ser los nombres de las naves nodrizas que trajeron a nuestra raza del planeta Marte a colonizar esta tierra salvaje. Dios de Marte, perdónalos porque no saben lo que hacen.

MARCELA: ¿Ahora crees en los extraterrestres?

RAQUEL: Ahora creo en todo (*Revisando los estantes de VHS*)

¿Tenemos algo de los *Archivos Secretos X*?

GERENTE: Es el efecto 2000 ¡es el puto efecto 2000!

RAÚL: ¡Ja! Dijo “*ESO*” de lo que no se tenía que hablar

GERENTE: Cállate

MARCELA: ¿Y si el Blockbuster está embrujado?

RAQUEL: ¡Yo quiero salir de aquí!

GERENTE: No digas estupideces por favor

RAÚL: ¿Vieron *The Matrix*?

RAQUEL: No... ¿hay extraterrestres?

RAÚL: No. Pero ahí los seres humanos están atrapados en un ciclo de sueño artificial, mientras sus cuerpos son utilizados como fuentes de energía por las máquinas.

GERENTE: (*Irónica*) No ayudes tanto Raúl.

FERNANDO: Quizás no esté tan equivocado...

GERENTE: ¡Basta, me van a volver LOCA!

FERNANDO: El tiempo no pasa... no podemos morir. ¿Qué hora es?

Gerente revisa su reloj, se queda quieta viéndolo un momento.

GERENTE: Mi reloj no funciona...

Marcela mira su reloj con cierta incertidumbre.

MARCELA: El mío se detuvo antes de las diez...

RAQUEL: Entonces ¿qué hora es?

FERNANDO: *(Revelación)* Yo me maté antes de que abrieran el local...

Todos miran a Fernando.

FERNANDO: Créanme que no lo planifique así... mi intención era otra. Irme, nos vemos. Hasta pronto, hasta nunca, pero pasó lo impensado. Lo más inverosímil de todo. Quedé atrapado en la misma rutina de mierda de la que quería escapar. Con la misma gente a la que no quería ver. ¿Esto es lo que hay después de la muerte entonces? ¿Más de lo mismo? Y entonces lo vuelvo a intentar, voy al baño, sostengo el nudo y me lanzo, poniendo toda la fe en ese salto. Un salto de fe. Y todo vuelve a empezar y todo vuelve a empezar y todo vuelve a empezar. Una repetición infinita.

GERENTE: ¿Como el día de la marmota?

FERNANDO: Sí, te lo he dicho mil veces.

GERENTE: Bájame el tonito ¿O sea, lo que me estás queriendo decir es que somos una realidad paralela que está atrapada en un bucle temporal porque te mataste en el baño de un videoclub...?

RAÚL: La mejor trama para una película...

GERENTE: ¡Cállate, Raúl, cállate, cállate! Bazofia asquerosa, parásito de mierda, eres una ESCORIA REBELDE. Tú ni siquiera deberías estar aquí. ¡Tú ni siquiera debería haber nacido!

Fernando se dirige a la salida lentamente...

GERENTE: ¿A dónde vas?

FERNANDO: Al baño

Fernando se dirige a la salida. Toma la soga. Se cuelga nuevamente en el baño del videoclub.

Negro.

Un Fernando de mayor edad entra a escena. El loop se repitió mil veces o las veces que imagines conveniente.

Volvemos a empezar.

Suena “Enola Gay” de fondo.

GERENTE: ¿Fernando? ¿Me estás escuchando? (*Fernando se retira los audífonos, el volumen de los auriculares baja*) Puedes bajarle a tu personal estéreo por favor. Van a ser las diez. (*Fernando apaga su personal estéreo*) gracias... (*A Marcela*) ¿Baño?

EL VIEJO: Jefa, necesito hablar con usted.

GERENTE: Después. ¿Baño?

EL VIEJO: Necesito que me escuche. Hablo en serio.

GERENTE: Estoy ocupada, Fernando. ¿Pasillo?

EL VIEJO: (*Grita*) ¡Raúl está en la bodega!

GERENTE: ¿Raúl?

EL VIEJO: Sí, Raúl.

GERENTE: ¿¡Raúl!?

Raúl entra. Se incorpora con bastante frustración.

RAÚL: Hola Jefa...

GERENTE: Ya no soy tu jefa...

EL VIEJO: JEFA NECESITO HABLAR CON USTED.

GERENTE: Estás muy nervioso Fernando, vamos a hablar a la oficina, necesito hablar algo importante contigo, en privado.

EL VIEJO: Pero jefa, ME SUICIDÉ.

Todos lo miran.

EL VIEJO: Sé que suena increíble, pero sé absolutamente todo lo que van a decir...o hacer... cada movimiento. ¡Esto es una repetición! Es difícil de explicar. Me suicidé y ahora estamos atrapados en una repetición interminable. Necesito que me ayuden a encontrar a un niño. Yo de niño. Se parece a mí lógicamente. Él tiene respuestas... él nos puede ayudar a salir de aquí. Estoy seguro...

Todos Ríen. Una risa burlesca e imparable. Los empleados no pueden creer la historia que acaba de inventar el viejo Fernando.

GERENTE: ¿Fernando... no has pensado en jubilar?

EL VIEJO: ¿Jubilar?

GERENTE: Sí, jubilar Fernando... Deberías considerarlo, ya estás en edad.

EL VIEJO: ¡Escúchame!

GERENTE: No, escúchame tú Fernando. Hoy es el último día del último día y debemos empezar bien el año y necesito que todo salga excelente...

EL VIEJO: ¡Escúchame por favor!

GERENTE: Marcela y Rachel

RAQUEL: Raquel...

GERENTE: Eso... (*Aparte*) ¿Pueden acompañar a Fernando a que se calme? Háblenle, convérsenle o distráiganlo. Tal vez se siente solo y necesita hablar con alguien. Debe estar así por el cambio de siglo.

Marcela y Raquel se dirigen donde Fernando y lo toman del brazo para llevárselo

EL VIEJO: Tienen que creerme. Raquel...

RAQUEL: ¡Te sabes mi nombre!

EL VIEJO: ¡Sí! y sé que no te gustan mis tatuajes

RAQUEL: ¿Tienes tatuajes? qué osado

MARCELA: ¿Fernando, quieres un vaso con agua?

EL VIEJO: Marcela. ¿En algún momento pensaste en decirme que sentías cosas por mí?

MARCELA: ¡Qué estás diciendo! ¡cerdo!

EL VIEJO: Me refiero a que te gustaba yo de joven

MARCELA: Pero si yo ni siquiera había nacido... ¡jefa! RENUNCIO. (*Sale*)

GERENTE: ¿Te das cuenta de lo que hiciste Fernando? Marcela, ven, hablemos.

RAQUEL: Sí, ¡no te vayas amiguita!

EL VIEJO: ¿Raúl, tu sí me crees?

RAÚL: (*Saliendo*) Jefa...

Fernando abrumado. Se arrodilla en el piso. Se tapa la cara. Lloro de desesperación.

EL VIEJO: No lo están entendiendo, de nuevo no lo están entendiendo...

Fernando se para y se dirige nuevamente al baño del videoclub.

Sabe que la única forma de reiniciar el loop es atentando contra su ya frágil vida. Repasa las repisas con VHS. Se toma la cabeza. Se siente frustrado. Lloro en el piso. Aparece un Fernando Joven, es el niño Fernando que creció con el pasar del tiempo...

EL VIEJO: ¡Al fin! Al fin volviste...

FERNANDO: ¿Lo conozco?

EL VIEJO: ¿No me reconoces?

FERNANDO: No...

EL VIEJO: Soy yo, Fernando

FERNANDO: ¿Fernando?

EL VIEJO: Sí, trabajo acá

FERNANDO: ¿Por qué tendría que conocerte?

EL VIEJO: Por qué yo... soy tú... del futuro.

Pausa.

FERNANDO: ¿Me quiere molestar caballero? Porque no soy un hombre de mucha paciencia. Con permiso.

EL VIEJO: Espera, espera... Sé que te gustaban los dinosaurios.

FERNANDO: Supongo que a todos los niños les gustan los dinosaurios... sabe que me está poniendo incómodo. Me tengo que ir. Con permiso.

FERNANDO: Trix, sé que te gusta el cereal Trix, porque el Trix tiene forma de frutitas. Sé que te despiertas siempre a las tres y media de la mañana y te cuesta seguir durmiendo. Sé que no te gusta este trabajo. Sé que extrañas a tú mamá. Sé que quieres irte lejos. También sé que... estás pensando en suicidarte.

Fernando se sorprende, cae en cuenta que efectivamente es él en el futuro.

EL VIEJO: Ya nos vimos una vez... cuando eras más chico. Creciste... Me dijiste que tenías ganas de morirte. Lo hiciste. Un 31 de diciembre de 1999 a los veintisiete años. ¿Qué edad tienes ahora?

FERNANDO: 27

EL VIEJO: ¿Qué día es?

FERNANDO: 31 de diciembre de 1999

Ambos Fernando contemplan el espacio

FERNANDO: Aún no ha llegado nadie

EL VIEJO: Raúl está en la bodega, lo más probable es que te haya visto entrar.

FERNANDO: Raúl no debería estar acá

EL VIEJO: A veces no se puede luchar contra lo inevitable. Escribiste una carta...

FERNANDO: ¿La leíste?

EL VIEJO: Yo la escribí. ¿Te acuerdas de mí?

FERNANDO: No te recuerdo así

EL VIEJO: ¿Tan viejo?

FERNANDO: Sí, viejo

EL VIEJO: El tiempo pasa...

FERNANDO: Bueno, si el tiempo pasa no quiero llegar a verme, así como tú. Viejo. De hecho ni siquiera pensaba en verme así... como estoy ahora. Estoy destrozado por dentro y por fuera y por lo que veo todas mis versiones también están igual. Tenía más expectativas, pero terminé aquí, viendo la misma película ochenta mil veces. Rebobinando la misma película ochenta mil veces. ¿Quién se va a acordar de alguien así?

EL VIEJO: No seas tan duro contigo mismo.

FERNANDO: ¿Por qué no me dijiste que se iba a morir?

EL VIEJO: Te dije que la abrazaras

FERNANDO: Deberías haberme dicho. Me hubiera preparado

EL VIEJO: Nadie te prepara para el futuro

FERNANDO: ¿Cómo vives en el futuro?

EL VIEJO: No estoy en el futuro, estoy aquí...atrapado en el pasado

FERNANDO: ¿A tu edad? Pensé que ibas a estar más resueltos

EL VIEJO: Tú decidiste matarte... Ahora estoy atrapado en una repetición que es como el infierno. Con la misma gente de siempre que no me escucha. La misma rutina, en el mismo año, pero con más canas y más cansado. Mucho más cansado. No sé cómo salir de aquí. Pensaba que tú me podías ayudar, pero veo que sigues pensando igual.

FERNANDO: Ojalá puedas resolver los problemas del futuro. *(Se voltea para irse)*

EL VIEJO: Nada de esto tiene sentido. Me he matado la cantidad suficiente de veces para saber que la vida no tiene sentido. A los 72 y a los 27. Nada cambia. El cuerpo cambia, pero por dentro sigues sintiendo las mismas penas, las mismas preguntas, los mismos miedos de siempre. Si nos extinguimos a nadie le va a importar. El universo seguiría girando para el mismo lado. Si decides matarte antes que sean las diez un 31 de diciembre de 1999 aprieta bien el nudo. Cierra la puerta. Pon la silla más cómoda. Repasa el lugar. Repasa nuestra vida. Si te arrepientes disfrútalo. Quizás por primera vez ahí tenga sentido la vida. Y si nos volvemos a encontrar no me digas nada sobre el futuro. Sé que todos se mueren al final del día.

Fernando mira a su yo del futuro. No hay más que decir. Cada uno sabe lo que tiene que hacer. Fernando irá al baño del local antes de que abran y se suicidará cumpliendo su propio y personal fin del mundo. El efecto 2000 del que tanto hablan se habrá cumplido. El viejo mientras tanto mirará su versión más joven pensando en lo mucho que extraña el cereal Trix.

FERNANDO: ¿Épico o no? morir un 31 de diciembre de 1999

EL VIEJO: Como de película.

Salen.

1 DE ENERO DEL 2000

Se escuchan las voces de los empleados del videoclub. Es un nuevo día. Distintos a los anteriores. Pero, qué nos recuerda a los días anteriores.

GERENTE: Hoy, sábado 1 de enero del 2000, haremos historia.

RAQUEL: Jefa... ¿Podemos hablar de “ESO”?

GERENTE: ¡No interrumpan!

MARCELA: Al final no pasó nada de nada

RAQUEL: Nada

RAÚL: Nada...

GERENTE: ¡Raúl por la mierda! ¡qué haces acá!

RAÚL: ¿Supieron lo de los mayas?

RAQUEL: ¿Eso del calendario?

RAÚL: Dicen que el mundo se va acabar el 31 de diciembre del 2011

MARCELA: Yo no he escuchado nada...

GERENTE: Déjense de conspiraciones, por favor.

RAÚL: Jefa

GERENTE: No soy tu jefa

RAÚL: Marjorette...encontré esto en el baño

GERENTE: ¿Fernando?

RAÚL: Dejó esta carta.

MARCELA: ¿Dónde está?

RAÚL: No está.

GERENTE: ¿Y...?

RAÚL: Renunció. Solo renunció.

Negro.

Suena: "The end of the world" de Skeeter Davis. Todos contemplan el videoclub que esta vez se siente mucho más vacío.

Fin.

Recepción: 01/08/2024

Aceptación:10/08/2024

Cómo citar este texto

dramático: Fuenzalida

E. , González, N. (2024).

Extinción. *Teatro*, (11),

21-63. [https://doi.](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76758)

[org/10.5354/0719-](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76758)

[6490.2024.76758](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76758)

Teatro aplicado

Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: Dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile

**CENTRO DE
INVESTIGACIÓN, ARCHIVO
Y DOCUMENTACIÓN
TEATRAL; MARCELA PAZ
NAVARRO GONZÁLEZ;
NICOLE CONTRERAS
ARAVENA**

Universidad de Chile

RESUMEN

Para la sección de Teatro Aplicado del N°11 de la Revista *Teatro* buscamos visibilizar dos propuestas teórico-metodológicas elaboradas en años recientes por exestudiantes del Diploma de Extensión en Teatro y Educación del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Luego de una breve contextualización sobre este programa, se presentan extractos del portafolio elaborado por Marcela Paz Navarro, en donde propone un taller para estudiantes secundarios que aborda las ideas de memoria e identidad a través de mecanismos dramáticos y teatrales. Posteriormente, presentamos segmentos del portafolio generado por Nicole Contreras Aravena en el que plantea un taller para artistas sobre teatralidad y performance en espacios públicos. Ambas propuestas demuestran el potencial político, social y cultural del teatro aplicado en contextos de educación formal y no formal para entablar diálogos práxicos en torno a identidades y prácticas individuales y colectivas, proponiendo respuestas a la pregunta sobre el aporte que puede implicar el teatro en la formación de personas y comunidades en nuestro país.

Palabras clave: teatro y educación, portafolio docente, memoria, identidad, teatralidad y performance en espacios públicos

ABSTRACT

For the Applied Theatre section of N°11 of Revista TEATRO we seek to make visible two theoretical-methodological proposals developed in recent years by former students of the Diploma de Extensión en Teatro y Educación of the Departamento de Teatro at Universidad de

Chile. After a brief contextualisation of this program, excerpts from the portfolio prepared by Marcela Paz Navarro are presented, where she proposes a workshop for secondary students that addresses the ideas of memory and identity through dramatic and theatrical mechanisms. Subsequently, we present segments of the portfolio generated by Nicole Contreras Aravena in which she proposes a workshop for artists on theatricality and performance in public spaces. Both proposals demonstrate the political, social and cultural potential of applied theatre in formal and non-formal education contexts to establish praxical dialogues around individual and collective identities and practices in our country.

Keywords: theatre and education, teaching portfolio, memory, identity, theatricality and performance in public spaces

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, el Teatro Aplicado ha ido ganando terreno de manera progresiva al interior del campo de los estudios teatrales en Chile. Si empleamos nociones bourdianas (2011) sobre la constitución de campos, la multiplicación de iniciativas de generación, difusión, formación y diálogo en torno al Teatro Aplicado, al alero de diversas instituciones y agentes culturales en nuestro país, dan cuenta de un lento abandono de dicho ámbito de la posición marginal en la que se origina (Neelands, 2007), para ir avanzando hacia una mayor legitimidad como subcampo. Entre las iniciativas formativas, una de las con mayor data es el otrora Programa de Especialización —actualmente Diploma de Extensión— en Teatro y Educación, inaugurado en 2006 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Las bases históricas e implicancias teóricas y metodológicas de este programa han sido comentadas previamente (Villanueva Vargas y Ponce de la Fuente, 2020), por lo que no nos detendremos en ello aquí. Para esta sección del actual número de Revista TEATRO resulta oportuno, sin embargo, mencionar uno de los objetivos centrales del programa que se ha mantenido vigente desde sus inicios, esto es, el desarrollar marcos teóricos y metodológicos para dar sustento a la labor docente de profesionales del teatro. En busca de dicho objetivo, el programa utiliza el portafolio docente como un dispositivo que permite la aplicación y verificación de los aprendizajes que se espera sean desarrollados por quienes cursan el Diploma. Tal como señalan Revillo et al. (2021), el portafolio docente

es una herramienta con un valioso potencial para dar espacio a la autorreflexión situada en torno a propuestas pedagógicas. En el caso del Diploma de Extensión en Teatro y Educación, para la realización del portafolio cada participante debe elaborar un marco teórico/metodológico sobre el cual ha de construir un programa formativo y su planificación clase a clase. Si bien, en este caso, el portafolio no tiene el objetivo de reflexionar sobre evidencias empíricas de la propia práctica, se considera igualmente como una herramienta situada dado que debe dar cuenta de la aplicación de los conocimientos alcanzados a través de los distintos módulos del Diploma y de la investigación propia, a los intereses y necesidades de cada participante.

A continuación presentamos extractos de portafolios producidos por dos estudiantes del Diploma en años recientes y que resultan ejemplares como propuestas didácticas con enfoques específicos, construidas sobre la base de una reflexión teórica y metodológica. El primer trabajo, creado por la actriz e investigadora Marcela Paz Navarro González, perteneciente a la generación 2022 del Diplomado, se titula “Andar las memorias”. A partir de una elaboración de los conceptos de identidad y memoria, la autora propone un programa de taller que invita a estudiantes secundarios/as a reflexionar sobre estas cuestiones a través de un laboratorio escénico y teatral. Posteriormente, exponemos extractos del portafolio elaborado por Nicole Contreras Aravena, actriz, directora y docente, quien cursó la versión 2023 del programa. Su propuesta, titulada “Taller Escenarios Liminales: Teatralidad y performance en espacio público”, busca ofrecer un espacio para la reflexión crítica sobre la creación en contextos públicos para artistas tanto de amplia trayectoria como recientemente egresados. Esgrimiendo un marco metodológico basado en la idea de praxis, el taller promueve tanto análisis como corporeización, así como el reconocimiento de una colectividad artística.

Ambos trabajos manifiestan el valor de desarrollar una aproximación reflexiva a la labor docente en el campo teatral, a la vez que evidencian el amplio potencial del teatro en educación, tanto formal como no formal, para establecer diálogos práxicos en torno a identidades y prácticas individuales y colectivas, proponiendo respuestas diversas a la pregunta sobre el aporte que puede implicar el teatro en la formación de personas y comunidades en nuestro país.

ANDAR LAS MEMORIAS: LABORATORIO ESCÉNICO

Autora: Marcela Paz Navarro González

Tutor: Héctor Ponce de la Fuente

Noviembre 2022

La memoria no resulta un acto de nostalgia,
sino una liberación y un despertar de la vida alienada
(Cusicanqui, 2015, p. 78)

Sin duda los últimos cinco años han estado marcados por fuertes cambios. La impronta de nuevos acontecimientos sociales ha movido muchas cuestiones, nos ha invitado a objetar, reflexionar y replantear el curso que lleva el relato que colectivamente construimos como país. Desde el mayo feminista del 2018, pasando por el estallido social del 2019 y las cuarentenas que iniciaron en 2020 son distintas las voces, demandas y circunstancias con las que hemos lidiado. A esto se suma el proceso constituyente, cuya propuesta fue rechazada por una mayoría significativa y ahora no existe claridad respecto de qué sucederá con las demandas que emergieron tan claramente tras el estallido social. Estamos en un momento de crisis, habitamos una especie de limbo, un estar en un lugar sin querer seguir ahí pero sin saber con claridad a dónde queremos dirigirnos. Respecto a esto, ¿qué aporte puede realizar el teatro dentro de un espacio educativo para con este momento histórico?

De forma transversal, los movimientos sociales y sus demandas nos dan cuenta de que hay situaciones que ya no debemos perpetuar, que urge hacer las cosas distinto, que hay heridas que aunque hayan pasado décadas siguen palpitando en nuestra sociedad, que hay derechos básicos que debemos defender y conquistar, y que aún no es posible dar fe de que se resguarde la integridad tanto física como emocional de todas las personas. Es por esto que debemos abandonar el individualismo y transitar hacia una colectividad colaborativa. Con las cuarentenas, a causa de la pandemia, pudimos observar con claridad la precaria situación de un segmento importante de la población. Por ejemplo, parte de los estudiantes no podían acceder a sus clases virtuales porque viven en zonas rojas, es decir, lugares donde las compañías de internet no prestan servicios

porque el robo de los cables es tal que decidieron simplemente no cubrir esas zonas. Lo que ya intuíamos se realizó al punto de no poder hacer vista gorda. Hoy, existe un sentimiento de confusión y desesperanza, creímos en una nueva posibilidad, pero se desmoronó y ahora, ¿en qué punto estamos? Sin duda es de forma colectiva que debemos reflexionar y decidir qué queremos para nuestras vidas. Y vuelvo a la pregunta anterior, ¿qué aporte puede realizar el teatro dentro de un espacio educativo para con este momento histórico?

El teatro tiene la posibilidad de ser un medio para conocer y reflexionar sobre los conceptos de identidad y memoria. Pero, ¿por qué estos conceptos? Pues me parece de vital importancia iniciar un viaje para reconocernos como sujetos que construyen realidades y que están en constante cambio, para así reivindicar nuestra soberanía y autonomía.

Vale la pena decir que no pretendo imponer un accionar o un pensar a las personas que decidan participar en *Andar las Memorias*, sino más bien, facilitar definiciones de los conceptos ya mencionados, cuyas definiciones serán articuladas a partir de diferentes miradas, que den cuenta de su complejidad y su multiplicidad. De modo que a partir de dicha información, les participantes puedan experimentar escénicamente las posibilidades a través de cada ejercicio, siendo ellos mismos la piedra angular de las reflexiones en cada experiencia. Además, se incitará a indagar en su propia historia personal, tomándose a sí mismos como materia prima para trabajar creativamente durante las exploraciones.

La posibilidad de abrir un espacio educativo cuyo eje sea la reflexión y, en consecuencia, la construcción de pensamiento crítico atañe directamente necesidades que visualicé durante mi experiencia dentro de la educación, como en la de otras personas con quienes he tenido la oportunidad de compartir. Parece ser que dado el complejo entramado en el que se desarrolla actualmente la educación no es posible concretar ni hacer florecer lo que aparece en los documentos y planes curriculares.

Por otro lado, no creo que el teatro o el arte deban dar respuestas a las grandes preguntas que escudriña nuestra época, sino que debemos propiciar espacios de reflexión, de cuestionamiento y de diálogo, en los que podamos manifestar lo que creemos, sentimos y pensamos, para así reflexionar de forma colectiva, permeándonos

de nuevas miradas y, por sobre todo, reconociendo el valor del otro para nuestra propia constitución y subsistencia. De manera que emerjan discusiones que nos interpelen y generar movilidad interna y colectiva, que nos permita imaginar nuevas posibilidades, donde siempre participemos conscientes de que somos sujetos que construyen realidades y nuestro destino no está trazado, ni determinado por las grandes estructuras.

MARCO TEÓRICO

Para dar inicio al tejido teórico que desarrollaré en las siguientes páginas, es importante mencionar que los conceptos y visiones a abordar no son unilaterales, sino que todas ellas poseen un carácter múltiple, tanto a nivel individual como colectivo. Tal como mencioné previamente, es importante por una lado abogar por la autonomía pero, “¿hay algún modo de seguir luchando por la autonomía en distintas esferas, sin abandonar las demandas que nos impone el hecho de vivir en un mundo de seres por definición físicamente dependientes unos de otros, físicamente vulnerables al otro?” (Butler, 2006, p. 53).

Resulta necesario convocar a este tejido teórico el concepto de Vida Precaria, de la filósofa Judith Butler (2006), quien afirma que este “es un intento de aproximación a la cuestión de una ética de la no violencia” (p. 20). Con el fin de delinear más claramente, la autora añade que “Levinas ofrece una concepción de la ética basada en la aprehensión de la precariedad de la vida, que comienza con la vida precaria del Otro” (Levinas, como se citó en Butler, 2006, p. 20).

Para cimentar de manera más clara la idea de precariedad es necesario contemplar que “hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. Esta dependencia fundamental de otro anónimo no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero” (Butler, 2006, p. 14). Reparar en esta cualidad inequívoca que poseemos todos los seres humanos de forma transversal, implica asumir una vulnerabilidad, que siempre ha estado presente pero que aun así no se ha divulgado. Esta precariedad por la interrelación ineludible, se constituye como un eje reflexivo a desarrollar a través de *Andar las Memorias*, y también como un núcleo que dialogará con los conceptos que se revisarán durante las siguientes líneas.

Antes de convocar a este tejido teórico los conceptos de identidad y memoria, es necesario manifestar abiertamente que envolviendo lo anterior “nuestro horizonte de esperanza es la transformación de la sociedad, la restitución de la justicia, el revertir los agravios históricos que han sufrido nuestros pueblos” (Cusicanqui, 2015, p. 307). Este impulso con miras colectivas, en función de un bienestar compartido es otro ámbito que tiñe esta propuesta. Se desprende entonces un tránsito multidireccional, guiado por este horizonte, en el que la identidad desempeña un rol fundamental. Por tanto, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de identidad? El autor Stuart Hall (2013) sostiene que, desde una perspectiva discursiva, este continuo que es la identificación es una construcción, algo jamás terminado, un proceso sin fin que al consolidarse nada asegura que vuelva a mutar y diferenciarse de sí mismo (p. 15). Cabe mencionar que también “es, de hecho, ambivalente desde el comienzo mismo” (Freud, como se citó en Hall, 2013, p. 16).

Este carácter móvil, dinámico y mutable abre un abanico de posibilidades que da espacio a la irrupción de nuevos principios, o al menos a la discusión sobre estos. Cabe mencionar que este proceso de articulación no se desarrolla de forma aislada, sino que “obedece a la lógica del más de uno. Y actúa a través de la diferencia” (Hall, 2013, p. 15). Por tanto, nos lleva nuevamente a la consideración de ese ‘otro’ que no soy ‘yo’, ese afuera sin el que no es posible el propio reconocimiento, pues “comenzamos a mirarnos en el acto de mirar a otras personas” (Cusicanqui, 2015, p. 296). Así se devela ese tejido en el que la unidad no puede desarraigarse de ese afuera que lo contiene y sin el cual no podría identificarse ni existir.

Ahora bien, hilando más fino en las acciones del proceso de identificación, es necesario reparar en su carácter de selección y construcción constante, pues:

Para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con “otros”. Estos parámetros implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con “otros” para definir los límites de la identidad. (Jelin, 2002, p. 24)

Por consiguiente esto nos lleva, de una u otra forma, a reconocernos como parte de un colectivo con el cual se comparten rasgos sin ser estos necesariamente intencionados. La emergencia de esta especie de comunidad, da origen a las identidades.

En este sentido, las identificaciones pertenecen a lo imaginario; son fuerzas fantasmáticas de alienación, lealtad, cohabitaciones ambiguas y transcorpóreas que perturban a yo [I]; son la sedimentación del “nosotros” en la constitución de cualquier yo [I], el presente estructurante de la alteridad en la formulación misma del yo [I]. Las identificaciones nunca se construyen plena y definitivamente; se reconstituyen de manera incesante. (Butler, como se citó en Hall, 2013, p. 36, cursivas en el original)

Se arma una especie de círculo de influencia dentro del tejido, pues el individuo inevitablemente forma parte de un nosotros que puede disolverse, permanecer y/o mutar constantemente, interpeándolo incesantemente, pues la alteridad también posee un carácter móvil, de proceso nunca acabado.

Al inicio del párrafo anterior aparece la importancia de la selección de hitos para delinear los parámetros que contienen y caracterizan una identidad, esto abre una hebra para crear un puente y así convocar al concepto memoria a la discusión. Antes de incluir este término, es importante considerar que el campo al cual recurre el sujeto para seleccionar esos hitos es el pasado, el que más allá de ser un espacio que se abre por voluntad propia “es inevitable y asalta más allá de la voluntad y de la razón” (Sarlo, 2005, p. 159). Dirigir nuestra mirada hacia el pasado nos conduce a sentirnos, observarnos, analizarnos y reconocer nuestro tránsito, igual que el de los grupos humanos que conformamos y nos rodean. De acuerdo con Octavio Paz (como se citó en Cusicanqui, 2015): “nos deja ver las heridas antiguas, aquellas que manan sangre todavía” (p. 285). De modo que “un pasado remoto emerge vivo, imágenes atávicas salen a la superficie y actúan, la furia de los tiempos se desata” (Cusicanqui, 2015, p. 285).

Sin bien es inevitable que lo que ya sucedió nos visite, realizar un intencionado viaje hacia eso que aún duele, es un acto de valentía, examinar los comportamientos y acciones que tienen origen en eso que tendemos a evadir, es profundamente necesario si queremos reconocernos y constituirnos con total conocimiento de quienes

somos y dónde estamos, o más bien, quiénes hemos sido, quiénes estamos siendo y quiénes podríamos ser.

En este viaje intencionado, “los sentidos de la temporalidad se establecen de otra manera: el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (Jelin, 2002, p. 12). Para lo que Kosellec señala que la característica principal de la experiencia es ser un pasado que es parte del presente, pues se han incorporado los acontecimientos y cabe la posibilidad de recordarlos. A lo anterior, es necesario agregar que la experiencia también está interferida y modelada por las expectativas, haciendo referencia así al futuro. Por lo que la expectativa es un futuro que es parte del presente, es aquello que aún no ocurre, que no se ha experimentado y lo que sólo podemos descubrir (Koselleck, 1993, como se citó en Jelin, 2002, p. 12). En consecuencia, Jelin (2002) nos afirma que el presente es un punto de intersección enrevesado, constantemente interferido por el pasado a través de la experiencia al igual que por el futuro a través de las expectativas y ese es el lugar donde ocurre la acción humana (p. 12).

Este multidireccional aborda una temporalidad compartida, que inevitablemente conjuga de forma asertiva pasado, presente y futuro. El tejido que construimos es la vida misma, ese limbo efímero donde somos constantemente visitados, interpelados y cuestionados por la resonancia de, quizá, un mismo acontecimiento en distintos momentos de nuestro devenir.

En esta construcción y creación que sucede en el espacio vivo, es donde la memoria juega un rol esencial. Reparemos entonces en que la memoria “coloniza’ el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente” (Sarlo, 2005, p. 92). Por lo que es imposible acceder a un hecho, episodio, hito o momento sin variaciones, pues nuestra propia constitución está en constante movimiento, al igual que nuestro entorno, entonces la forma en que miremos ese algo se verá influenciada por quiénes somos en el preciso momento en que miramos.

Consecuentemente, detengámonos en el concepto de ‘memoria’, partamos por decir que esta es “un bien común, un deber y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo, 2015, p. 62). Emerge así un carácter eminentemente colectivo, que atañe diversos ámbitos de

este tejido que constituye nuestra realidad. Se articula un ejercicio en constante presencia y que es transversal a los niveles más íntimos de nuestro habitar, como también está en las instituciones que norman y organizan la realidad.

Para liberarnos de todo indicio de anclaje e inmovilidad, como suele comúnmente denotarse, diremos que “la memoria no resulta un acto de nostalgia, sino una liberación y un despertar de la vida alienada” (Cusicanqui, 2015, p. 78). Por lo que esta se exhibe como una acción necesaria para el reconocimiento, la emancipación y cimentación de un estado de autonomía. Esto nos lleva a resaltar su carácter plural:

La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo. (Jelin, 2002, p. 9)

La memoria es un ejercicio que da espacio para la presencia de aquellos que han sido marginados, pudiendo integrarse a este relato colectivo todas las voces e identidades que lo constituyen. Ahora bien, anteriormente hemos mencionado que la memoria implica una acción, un trabajo, pero:

¿Por qué hablar de *trabajos* de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica “trabajo” es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social. (Jelin, 2002, p. 14)

Este nuevo eje nos da un rol protagónico, a nivel individual y colectivo, en lo que concierne a entregarnos a la posibilidad de ser un agente que genera movimiento y que altera el curso del devenir. Mirar al pasado, habitar el presente e identificar nuestras expectativas hacia el futuro puede estar profundamente influenciado por la idea de “vida precaria” (Butler, 2006). Velar por nuestro propio bienestar, integridad y dignidad es también velar por el bienestar, integridad

y dignidad de ese otro de quien depende mi vida, por lo que hay una invitación a reestructurar nuestra mirada. Entonces, ¿cómo se desarrolla el trabajo de la memoria, que inevitable produce una transformación, si uno de sus ejes es esa precariedad de la vida misma? Hacernos este tipo de preguntas nos lleva a imaginar nuevas posibilidades de futuro y expectativas al margen de las memorias.

Sin embargo, las memorias no están dadas ni son lecturas ya elaboradas e inmutables, sino que están entregadas al flujo de la sociedad y la cultura. Es de suma importancia contemplar que:

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y materiales, en las huellas “mnésicas” del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas en sí mismas no constituyen “memoria” a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. (Jelin, 2002, p. 30)

En consecuencia, el sentido que se dé es una elaboración colectiva, en función de las necesidades del presente que escudriñan quienes habitan esa mirada. Y aquí es donde debemos articular luchas que abran el camino, propiciar espacios de reflexión, crítica y atrevernos a desafiar y examinar bajo qué lógicas y principios hemos construido hasta ahora nuestro devenir. Esto implica reconocer cómo ciertas normas operan de forma transversal a los tiempos y las consecuencias concretas que han tenido, desde ahí elegir, decidir y preguntarnos ¿qué queremos para nuestro futuro?, ¿cómo estamos habitando el presente?, ¿cómo miraremos nuestro pasado y qué aprendizajes desprenderemos de este?

“La memoria debía funcionar como ‘maestra de la política’ para que no se repitieran las equivocaciones de la generación anterior, que no fue capaz de entender su propio presente” (Sarlo, 2005, p. 145). El conocimiento nos abre una gama de posibilidades que, sumadas a la autonomía, nos liberan de la supeditación a aquello que parece dicho e inamovible. Traer consigo las enseñanzas de lo que ya sucedió, pero de lo que aún podemos aprender, de una forma u otra, nos da paso a la libertad, a visualizar el futuro como una hoja en blanco, donde somos como lápices compuestos por agua cuyo movimiento no está libre de la marea ni de las corrientes, pero que aun así tienen la posibilidad de dibujar un nuevo ritmo.

En la impronta de esto nuevo, “el sistema educativo y el ámbito cultural son algunos de los escenarios donde se puede llevar a cabo una estrategia de incorporación del pasado” (Jelin, 2002, p. 137). En consecuencia, el ejercicio de la memoria. Un último hilado que integrar a este tejido es la conciencia de que “el montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usarse, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas” (Cusicanqui, 2015, p. 290). Es por esto que Andar las Memorias será realizado como una actividad extracurricular dentro de una institución educativa y utilizará como metodología procedimientos provenientes de las artes escénicas, específicamente, del teatro.

Tabla 1.
Programa de taller
“Andar las memorias”

PROGRAMA

1. Nombre de la actividad Curricular: Andar las memorias
2. Nivel educativo: Enseñanza media
3. Unidad académica/organismo de la unidad académica que lo desarrolla: Unidad académica de Historia, Liceo Politécnico A-120, Talagante.
4. Carácter: Voluntario
5. Semestre: 1° (desde abril hasta junio)
6. Año: 2023
7. Horas de trabajo semanal: 1 hora y 30 minutos (cronológicas - presenciales).
8. Propósito general del curso (descripción de los objetivos del curso o taller): Este taller se desarrollará en un modelo tipo laboratorio escénico, propiciando un espacio para que los estudiantes puedan conocer, explorar y reflexionar a partir de los conceptos de identidad y memoria, a través de la experimentación escénica y mecanismos teatrales. Por ello, la metodología recurrirá a usar el teatro como un medio para, sin relegar los beneficios que intrínsecamente posee. Se incitará a los participantes a trabajar creativamente a partir de su cuerpo, composiciones vocales y espaciales, de forma tanto individual pero predominantemente colectiva. La materia prima para esto serán sus historias de infancia, barrio, país, sus sueños, objetos importantes e hitos de su biografía, entre otros.
9. Relación curricular (indicar si hay relaciones inter o trans-curriculares, si corresponde): Historia, Lenguaje y Orientación.

10. Resultados de aprendizaje (aprendizajes que deben lograr lxs estudiantes o participantes):

- Relacionar características del concepto de identidad a través de la creación de una secuencia física y/o vocal.
- Combinar rasgos de la identidad a través de la composición de una partitura vocal en parejas.
- Identificar características comunes a partir de una dramatización de Teatro Espontáneo.
- Reconocer las características del testimonio a partir de la observación de la teatralización de un relato.
- Contribuir al reconocimiento de Huellas para la elaboración de un sentido a partir de la teatralización de un recuerdo.
- Elaborar una memoria narrativa y su transmisión a través de la creación grupal de una escena a partir de objetos escénicos.
- Inventar una memoria literal a partir de una imagen.
- Recoger características de olvido profundo y olvido social a partir de la construcción de estatuas grupales y su posterior descripción e interpretación de estas.
- Reflexionar sobre la 'memoria ejemplar' y los 'emprendedores de la memoria' a partir de la creación de una escena con pie forzado.
- Estructurar un monumento a través de una composición corporal grupal.
- Elaborar una conmemoración a partir de la observación de un monumento creado grupalmente.

11. Unidades y contenidos:**Unidad I: Identidad****Contenidos:**

- Características del concepto de identidad (identificación y necesidad de "otro").
- Procedimientos para la conformación de identidades (búsqueda de un origen común y selección de hitos).

Unidad II: Trabajos de la Memoria**Contenidos:**

- Testimonio
- Huellas
- Memoria Narrativa y Transmisión.
- Memoria Literal, encerrada en sí misma.
- Olvido Social y Olvido profundo borramiento por el devenir histórico.
- Memoria Ejemplar y Emprendedores de la memoria
- Conmemoración y Monumento

12. Metodología de Enseñanza y Aprendizaje (descripción general de la metodología a utilizar):

La metodología empleada para trabajar los conceptos de 'memoria' e 'identidad' radicará en el campo conceptual del Drama Aplicado y de la Sociología de la Imagen (Cusicanqui, 2015).

- El primero, desarrolla estrategias poniendo énfasis en el proceso, pues busca beneficios más allá de lo artístico y no pretende el montaje de un producto final que será exhibido a terceros, asumiendo así lo teatral como un medio para. Este campo conceptual se aplicará con estrategias como juegos de roles.
- El segundo, implica una forma de estar enraizada en nuestro lugar y geografía, la apropiación de conceptos desde un encuadre propio. Además de un hacer conociendo, conocer con el cuerpo y el diálogo con la materia. Se usarán dos tipos de fuente para trabajar:
 - 1) Fuentes visuales, como imágenes, pues tiene mensajes tácitos que despliegan múltiples sentidos y no un trayecto unidimensional.
 - 2) Fuentes orales que contienen grietas y fracturas de lo normativo, mostrando cómo las cosas son en lugar de cómo deberían ser.

13. Evaluación

Las evaluaciones que se utilizarán serán de tipo formativas y son las siguientes:

- Bitácora.
- Retroalimentación al trabajo realizado en clases (híbrida: a nivel individual y grupal según corresponda).

14. Requisitos de aprobación: No aplica.

15. Bibliografía Obligatoria: No aplica.

16. Bibliografía Complementaria:

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI.

17. Recursos y Materiales:

- Espacio amplio, con piso en buen estado, con ventilación, libre de muebles u otros objetos que impidan el desplazamiento
- Radio o parlante para música
- Impresión de texto e imágenes
- Ropa cómoda
- Papel y lápiz para cada estudiante
- Papelógrafos, Plumones, Maskin Tape
- Objetos para la creación escénica
- 1 resma de hojas blancas

TALLER ESCENARIOS LIMINALES:

TEATRALIDAD Y PERFORMANCE EN ESPACIO PÚBLICO

Autora: Nicole Contreras Aravena

Tutora: Gabriela Basauri

Diciembre 2023

¿Por dónde “comenzar” a hablar de los Escenarios liminales cuando lo liminal no tiene ni principio ni final? Lo liminal es todo lo que está en medio, un estado de paso. El concepto de Escenarios liminales proviene de la investigación de Diéguez (2007) y Dubatti (2016). Quise utilizar este concepto para unificar las prácticas escénicas realizadas en espacios públicos como la teatralidad, performance, instalaciones, intervenciones urbanas, arte acción, etc., y que están relacionadas con la esfera social del momento. Si bien, cada una de estas prácticas se diferencia en su estética, son similares desde el punto de vista antropológico. Tanto la teatralidad como la performance y otras prácticas escénicas ayudan a la percepción del mundo, de la vida, y a los procesos de transformación.

El taller Escenarios liminales nace desde mi inquietud formativa personal de expandir y profundizar lo que de manera intuitiva adquirí con mi trabajo artístico en el espacio público y que luego analicé a través de una investigación cualitativa, con el propósito de identificar la naturaleza de la teatralidad y performance en el estallido social del 2019. Desde allí viene la necesidad de transmitir aquella experiencia que estaba surgiendo.

Cabe destacar que el marco teórico del taller emerge a partir de mi tesis de la Licenciatura en Artes: “CAOS FECUNDO: La relación entre los escenarios liminales y el movimiento social en Chile a partir del 18 de octubre del 2019”. Esta investigación me dio a entender la importancia de las prácticas escénicas en estos tiempos. El teatro y la performance, durante la crisis social, fomentaron la experiencia de socialización y convivencia, además de crear espacios de debate y diálogo. Este fenómeno artístico que ocurrió luego de un estallido social, y de manera espontánea, debe replicarse en el tiempo, no por un deber de producción artística, sino para dar una experiencia a los cuerpos, para indagar en la sensibilidad, fomentar el pensamiento crítico, darle sentido a la vida, y un encuentro con la dignidad.

Ha surgido en mi entorno artístico la necesidad de encontrar un espacio para percibir sus propias prácticas. Los artistas que se encontraron en el estallido social, eran artistas consolidados, artistas que se consolidaron en ese momento, estudiantes de arte y ciudadanos que nunca pensaron tener un espacio de expresión artística en las calles. Es aquí que se comienza a conformar una comunidad de practicantes que reconocen la necesidad de compartir experiencias por medio de prácticas corporales para instalar la reflexión crítica en torno a cada una de sus propias prácticas, en distintas situaciones, en un espacio de comunicación y respeto en todo momento.

Este taller quiere entregar un espacio de traspaso de conocimiento y experiencias en función de una colectividad. Está dirigido a personas que no han tenido la oportunidad de percibir la teatralidad y performance en espacios públicos como parte integral de los programas académicos en sus escuelas de teatro o artes. El taller convoca también a artistas que no han tenido una educación formal, que quieran indagar en lo teórico y dialogar con respecto a sus propias experiencias.

Como se puede deducir del trabajo realizado por Richard (2018) en su libro *Arte y política 2005-2015*, las prácticas artísticas dentro de la vida social se perciben como prácticas aisladas y que no han tenido un reconocimiento de sí mismas y de la posible unión entre ellas. En este sentido, las prácticas artísticas, tales como el muralismo, la performance, murgas, batucadas, entre otras, no se suelen percibir conscientemente a sí mismas y por parte de la sociedad como un arte crítico que, más allá de la espontaneidad de su origen y lo intrínseco de la necesidad de representar, son prácticas artísticas que deben ser reconocidas por la sociedad y los mismos artistas que las practican.

Es por esto último que se teje un marco teórico de conceptos como teatralidad, performance, espacio público, escenarios liminales, política y cuerpos, ejes principales de la problemática. No son categorías que se puedan conceptualizar de manera universal, sino que siempre estarán en constante cuestionamiento y rearticulación en función del contexto histórico y sus modificaciones. Por lo tanto, es necesario volver a repensar la relación entre las prácticas escénicas y la esfera pública, y que esta reflexión venga desde el mismo artista. Por este motivo es que el taller entrega, en primera instancia, un marco teórico, que luego será debatido, y para finalizar, puesto en práctica.

MARCO METODOLÓGICO

El taller *Escenarios liminales* da la oportunidad de repensar las prácticas escénicas en espacios públicos mediante el pensamiento crítico. Este taller se centra en potenciar las habilidades inherentes de cada artista/participante, reconociendo la experticia que ya poseen en términos de creación artística; entregar un marco teórico para presentar problemáticas actuales con el fin de ejercitar el pensamiento crítico; y proporcionar un espacio para poner en práctica el contenido de este taller por medio del cuerpo. Se da la oportunidad de reflexionar, tomar conciencia y redefinir la experiencia artística, reconociendo su identidad como creadores.

La metodología del taller se estructura en dos ámbitos interrelacionados: la fase teórica, como una primera instancia, y la fase práctica, para concluir la clase, ambas igualmente indispensables. La elección de esta metodología busca establecer, en primer lugar, un marco teórico que sirva como base para la discusión de cada unidad. Esto permite a los participantes obtener un panorama actualizado de las prácticas escénicas en espacios públicos, explorar diversas perspectivas de teóricos, investigadores y artistas, así como recibir conceptos relevantes que enriquecerán la discusión. El taller pretende ser un espacio dinámico en todo momento, fomentando un diálogo constante donde las preguntas y comentarios se consideran necesarias para la realización de cada sesión. En segundo lugar, posterior a la presentación teórica, la clase se enfoca en ejercicios prácticos. Estos ejercicios involucran al cuerpo de manera completa, permitiendo una conexión tangible con la palabra previamente explorada en la teoría. Esta fase es tan relevante como la primera, ya que reconoce que el conocimiento no puede ser plenamente asimilado sin una aplicación práctica. La práctica corporal complementa y solidifica los objetivos establecidos en cada sesión, asegurando una comprensión integral y experiencial del arte escénico.

La decisión de abordar esta metodología radica precisamente en la combinación e interrelación entre lo teórico y lo práctico, ambos elementos cruzados por el ejercicio del pensamiento crítico, pues “el acto de conocer no es producto de una inteligencia separada del cuerpo” (Le Breton, 2002, p. 24). El conocimiento pasa por la experimentación, por cada una de las acciones que el cuerpo realiza, ya sea el habla, la representación, la exploración, etc. En

consecuencia, se anticipa que los estudiantes no solo analicen desde la palabra hablada, sino que también reflexionen a través de prácticas que utilicen el cuerpo como herramienta principal. También, como explica la investigadora y bailarina Alena Arce:

junto a la reflexión racional existe una comunicación silenciosa, de cuerpo a cuerpo, que comprendemos sin tener las palabras: El aprendizaje, el proceso de incorporación, como modificación del cuerpo y de sus disposiciones naturalizadas, se basan en la repetición, la imitación y la capacidad de adaptarse a situaciones nuevas como una forma de reflexividad en acción. (Arce et al., 2018, p. 15)

Por lo tanto, en esta práctica también existe un diálogo fuera de la palabra, presente en las modificaciones del cuerpo, en cada gesto o representación, un diálogo que puede tener el estudiante consigo mismo, con un compañero o con el espacio. Esas sensaciones y emociones son las que finalmente nos hacen esclarecer ciertos pensamientos.

Por otra parte, esta interrelación teórico-práctica, pretende problematizar ciertos ejes. Para aquello se requiere una conciencia del yo, conciencia de la otredad y de lo que ocurre alrededor, lo que es parte fundamental para la metodología del taller. Inmersos en la modernidad, llevamos un estilo de vida agitado, con carencia de vínculos, con una individualidad exacerbada, que puede desencadenar en depresión o en otras enfermedades psicológicas. Le Breton ratifica esta relación del cuerpo moderno con sus vínculos:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social del tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte) y consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. (2002, p. 8)

El cuerpo moderno tiene relaciones fragmentadas y es imperativo resolver desde el cuerpo, conocer el cuerpo y comprender a través del cuerpo. Porque no es que tengamos un cuerpo, somos un cuerpo, que ha estado alejado de las distintas experiencias de

autoconocimiento y convivialidad. Este taller insiste en la experiencia corporal y en su intelectualidad como una forma de emancipación de la vida humana.

A continuación se explicarán con más detalles los beneficios y contenidos de cada fase:

Fase 1: Teórico

Gran parte de la clase es expositiva, para luego dar lugar a la pregunta: ¿Por qué? Es relevante que los artistas/estudiantes se planteen nuevos desafíos en el área teórico-teatral. La idea es generar diálogo, reflexión, tensionar ideas que aporten tanto al área artística como a lo social. Como explica Dubatti, “parecería que necesitamos producir precuelas teóricas porque el teatro va por delante del pensamiento y siempre pensamos el teatro en pasado, no en presente: hace falta tiempo para pensar lo que se hace en el acontecimiento teatral” (2016, p. 9). Esto es precisamente lo que el curso pretende entregar a los estudiantes, un tiempo de diálogo para la reflexión crítica de las artes escénicas en la actualidad, sobre todo luego de los últimos acontecimientos en el país. Dar un espacio de confianza y respeto para concientizar la relación que tenemos con el mundo como artistas y ciudadanos. El punto de partida de la reflexión radica en la persona misma:

Sin embargo, como no hay hombres sin mundo, sin realidad, el movimiento parte de las relaciones hombre-mundo. De ahí que este punto de partida esté siempre en los hombres, en su aquí, en su ahora, que constituyen la situación en que se encuentran ora inmersos, ora emersos, ora insertos. (Freire, 1987, p. 66)

Pensar las prácticas escénicas en el ahora, en este contexto. Además de unir nuestro pasado, presente y futuro, unir nuestra biografía con la creación artística.

Resulta pertinente aplicar esta metodología para el estudio de los contenidos fundamentales de este taller, por un lado, el concepto de escenarios liminales, y por otro, el de espacio público. Con respecto al concepto de liminalidad, Diéguez (2007) busca analizar la utilización de estrategias artísticas en las acciones políticas y en las protestas ciudadanas, y reflexionar sobre su posible teatralidad. A la autora le interesa “observar la liminalidad como extrañamiento del

estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera social” (Diéguez, 2007, p. 62). Por otro lado, para Dubatti, el concepto de liminalidad es muy productivo, porque:

a) nos permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en las prácticas artísticas y no-artísticas del presente; b) nos permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en el pasado, incluso el pasado más remoto. (Dubatti, 2016, pp. 8-9)

El uso del concepto liminal, para ambos autores, da énfasis en desactivar estructuras binarias y jerárquicas de las prácticas escénicas. La liminalidad también se encontraría en las posibilidades de estas prácticas dentro de la esfera social y política, por lo que es pertinente el desarrollo del pensamiento crítico como metodología para este taller. Los tiempos de repolitización en torno a los últimos acontecimientos en Chile, luego de protestas masivas, pandemia y procesos de cambio a una nueva constitución, enfrentan la problemática del activismo político que utiliza estrategias estéticas o artísticas. La liminalidad aquí podría servir para pensar la relación arte y política, al mismo tiempo que permitiría pensar los soportes y aparatos expositivos de los que se valen las prácticas escénicas.

En cuanto a las prácticas escénicas en espacios públicos es propicio establecer conexiones. Y es que el arte no se trata tan solo de grandes ideas en galerías, museos, universidades o centros culturales, sino que también de la vida misma y de pequeñas acciones con un gran sentido. Cuando se habla de arte y espacio público también se menciona frecuentemente la palabra ‘intervención’. Como explica Sanfuentes, “intervenir se puede pensar como venir entremedio de las cosas” (2016, p. 2). Es decir, el arte entremedio de la ciudad, pero sin dejar que la ciudad cambie, sino que permanezca tal cual con sus cualidades. Ahí el artista puede dejar marcas llenas de sentido y significado. El arte no opera en una lógica de superposición sino en un gesto alterado de quien lo recibe. En palabras de Sanfuentes: “Una intervención siempre viene llegando, pero nunca termina de consumarse, siempre es una especie de relación entre la intervención del artista, la realidad, la carga, el peso, la densidad de un espacio tratando de acomodarse, y entremedio de eso sucede algo” (2016, p. 3). Cuando explica que una intervención nunca termina de

consumarse, puede dar a entender que el gesto realizado por el artista provoca una extrañeza que es captada por el espectador, la que genera un mundo de ideas sin acabar, entrelazadas con la vida misma, ideas que acompañarán al transeúnte hasta su trabajo o al hogar.

Fase 2: Práctico

El cuerpo moderno, hasta ahora, ha mantenido su valor utilitario convirtiéndose en un cuerpo cansado y dócil. Es necesario emancipar la vida humana, al igual que su educación, asumir experiencias que le den sentido a cada vida, un derecho fundamental. Es imprescindible un cuerpo consciente que experimente la vida, que se libere de las opresiones de un sistema basado en el capital. Debemos mantener prácticas educativas que nos entreguen autonomía. Como explica Freire:

La educación que se impone a quienes verdaderamente se comprometen con la liberación no puede basarse en una comprensión de los hombres como seres “vacíos” a quien el mundo “llena” con contenidos; no puede basarse en una conciencia especializada, mecánicamente dividida, sino en los hombres como “cuerpos conscientes” y en la conciencia como conciencia intencionada al mundo. No puede ser la del depósito de contenidos, sino la de la problematización de los hombres en sus relaciones con el mundo. (1987, p. 60)

En este párrafo Freire menciona “el cuerpo consciente”, ya que es el cuerpo el que interactúa con el mundo, a través de él tomamos decisiones y ponemos a disposición nuestras acciones, que radican en nuestras ideas. El estudiante no puede ser un depósito de contenido, algo tiene que hacer al respecto. Como prosigue Freire: “La liberación auténtica, que es la humanización en proceso, no es una cosa que se deposita en los hombres. No es una palabra más, hueca, mitificante. Es praxis, que implica la acción y la reflexión de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (1987, p. 60). Por lo tanto, necesitamos esa praxis para entender el mundo, no podemos dejar al estudiante como una vasija, debe aprender a modelar para que obtenga autonomía en este mundo, para que su hambre por el conocimiento esté siempre presente, no por codicia, sino que para transformarlo, para evitar agregar más dolor, para hacer revolución.

El contenido de esta segunda fase estimula la construcción de identidad desde el rol de artistas, el proceso de elaboración de

significados del espacio público para las prácticas escénicas, ejercicios para comprender la emancipación del espectador y por lo tanto la relación entre el arte y la política, y por último, ejercicios de conciencia corporal.

Luego de estas fases, para concluir, el taller otorgará la instancia de crear pequeños caos que se transformen en revoluciones internas y externas, a la deconstrucción de las normas establecidas, especialmente en los ámbitos donde el poder imponga una verdad absoluta. En este contexto, el artista tiene la capacidad de cuestionar y encontrar nuevas formas de expresión y pensamiento que se alineen con su propia esencia. El artista, además de formarse, también se deconstruye. Tal vez tenga mucho más que ver con lo humano la deconstrucción que la formación, consecuentemente, puede ser la auténtica liberación.

Este taller intenta desjerarquizar ciertos aspectos de las prácticas escénicas, llevarlas a un espacio democrático. Gran parte de “la escuela” del arte callejero ocurre en la misma calle, en la experiencia de cada artista. Por lo tanto, este taller confía en las experiencias adquiridas y por adquirir de los participantes, confía en el carácter espontáneo de cada creador o creadora. Este taller trabaja en torno a esas experiencias vividas, y a partir de esto, promueve que cada artista reflexione sobre su propio oficio, que rompa con las convenciones, que encuentre nuevos sentidos y cree comunidad. La tarea de cada artista es tomar conciencia y redefinir la experiencia artística, darle sentido al oficio del artista, su importancia y sus consecuencias. La tarea de este taller es proporcionar experiencias, y, a su vez, dignidad a una colectividad artística, formar comunidad, incluso en el aula, en un espacio pedagógico.

PROGRAMA

<p>1. Nombre de la actividad Curricular: Escenarios liminales: Performance y teatralidad en espacios públicos.</p>
<p>2. Nivel educativo: De 18 hasta 35 años. Artistas profesionales, estudiantes recién egresados e interesados en la materia con alguna experiencia artística.</p>
<p>3. Carácter: Voluntario</p>
<p>4. Año: 2023</p>
<p>5. Horas de trabajo semanal: 4 (Presencial: 3; No presencial: 1).</p>
<p>6. Propósito general del curso:</p> <p>El taller “Escenarios Liminales” pretende ser un aporte para las personas creadoras y artistas, entregar argumentos que reconozcan su trabajo sensitivo como una práctica relevante en la esfera social, por medio del desarrollo del pensamiento crítico mediante clases teóricas y prácticas.</p> <p>El taller procura tensionar ideas que aporten tanto al área artística como social. Como explica Dubatti, “parecería que necesitamos producir precuelas teóricas porque el teatro va por delante del pensamiento y siempre pensamos el teatro en pasado, no en presente: hace falta tiempo para pensar lo que se hace en el acontecimiento teatral” (2016, p. 9). Y es precisamente lo que el taller pretende entregar a los participantes, espacio y tiempo para la reflexión crítica de las artes escénicas en la actualidad, sobre todo luego de los últimos acontecimientos en el país. Y no tan solo a través de la palabra, sino que también por medio de la conciencia corporal y su relación con el contexto de cada artista.</p> <p>Este curso no pretende enseñar técnicas de teatralidad o performance, no porque no sea relevante compartir formas de creación o interpretación, sino porque en cada artista/estudiante ya hay una experticia. La intención no es entrar en el proceso creativo de cada artista, en algo tan íntimo y puro, sino que brindar un marco teórico para abordar problemáticas contemporáneas, fomentar el desarrollo del pensamiento crítico y de mantener viva la voluntad de creación.</p>
<p>7. Resultados de aprendizaje (aprendizajes que deben lograr lxs estudiantes o participantes):</p> <ul style="list-style-type: none">• Identificar elementos y estéticas de la teatralidad y la performance en Chile mediante archivos fotográficos y audiovisuales.• Identificar elementos y estéticas de los escenarios liminales a través del diseño y producción de una obra escénica.• Reflexionar sobre alguna experiencia como espectador del arte en espacio público de forma grupal en una ronda de preguntas y debate.• Utilizar el espacio público para ejecutar su creación escénica basándose en el manifiesto personal como artista.• Investigar una obra chilena en relación a la política según la teoría de Nelly Richard (2011; 2018) y Rancière (2007; 2009).

- Comparar los diferentes puntos de vista sobre una misma obra en forma grupal por medio de didácticas, creación de imágenes o estatuas y descripción objetiva y subjetiva.
- Relacionar el cuerpo con las actividades modernas mediante el diálogo y relatos de experiencias personales y observación.
- Reconocer su propio cuerpo en escena, y compararlo con su cuerpo en el ámbito cotidiano, luego de haber realizado la creación escénica de su manifiesto personal como artista.

8. Unidades y contenidos:

Unidad 1: Escenarios liminales: Teatro y performance

Contenidos:

- Diferencias y similitudes entre teatralidad y performance
- Estética de los escenarios liminales

Unidad 2: Arte y espacio público

Contenidos:

- La reflexión cotidiana
- Intervención en el espacio público

Unidad 3: Arte y política

Contenidos:

- El arte y la política según Nelly Richard
- “La política de la estética” según Rancière

Unidad 4: Cuerpos modernos

Contenidos:

- Cuerpo y sociedad moderna
- El cuerpo del artista

9. Metodología de Enseñanza y Aprendizaje:

La metodología del taller se estructura en dos fases interrelacionadas: la fase teórica, que actúa como punto de partida, y la fase práctica, que cierra cada sesión, ambas igualmente fundamentales. En la primera fase se establece un marco teórico que sirve como base para la discusión de cada unidad, proporcionando a los participantes un panorama actualizado de las prácticas escénicas en espacios públicos y enriqueciendo la discusión con perspectivas de teóricos, investigadores y artistas. El taller se concibe como un espacio dinámico que fomenta el diálogo constante, dando espacio a preguntas y comentarios que son fundamentales para cada sesión.

La segunda parte de la clase se enfoca en ejercicios prácticos que involucran el cuerpo en su totalidad, estableciendo una conexión tangible con los conceptos teóricos previamente explorados. Esta fase es tan relevante como la primera, ya que reconoce que el conocimiento no puede ser plenamente asimilado sin una aplicación práctica. La práctica corporal complementa y solidifica los objetivos establecidos en cada sesión, asegurando una comprensión integral y experiencial del arte escénico.

<p>10. Evaluación</p> <p>La evaluación de esta clase será formativa, mediante retroalimentación al trabajo realizado por los/as estudiantes a lo largo de la clase.</p> <p>El taller contará con cuatro evaluaciones formativas, las cuales se realizarán al terminar cada una de las unidades.</p> <p>Habrà una rùbrica que oriente la reflexi3n de artistas/estudiantes en torno al desarrollo de las habilidades del aprendizaje profundo relevadas durante este curso: colaboraci3n y pensamiento crítico. Cada habilidad se encontrarà desglosada en subdimensiones con niveles progresivos de aprendizaje.</p> <p>La rùbrica identificarà los avances de los participantes. Ésta se utilizarà como guía de conversaci3n, pidiendo a cada estudiante que revise y reflexione en torno a la informaci3n e ideas entregadas por la docente, y que construyan conocimiento que articule saberes y experiencias previas con nuevos conocimientos</p>
<p>11. Requisitos de aprobaci3n: 100% de asistencia y la realizaci3n de una obra escénica.</p>
<p>12. Bibliografía Obligatoria:</p> <p>Diéguez, I. (2007). <i>Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política</i>. Atuel.</p> <p>Giannini, H. (1987). <i>La Reflexi3n Cotidiana, hacia una arqueología de la experiencia</i>. Editorial Universitaria.</p> <p>Jones, A. (2006). <i>El cuerpo del artista</i>. Phaidon Press Limited.</p> <p>Rancière, J. (2009). <i>El reparto de lo sensible</i>. Estética y política. LOM.</p>
<p>13. Bibliografía Complementaria:</p> <p>Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio estéticas. <i>Archivo Virtual de Artes Escénicas</i>. UCLM.</p> <p>Le Breton, D. (2002). <i>Antropología del cuerpo y modernidad</i>. Nueva Visi3n.</p> <p>Richard, N. (2011). <i>Lo político en el arte: arte, política e instituciones</i>. Universidad Arcis. http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-miserica-62/richard</p>
<p>14. Recursos y Materiales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Computador • Proyector • Parlante • Celular con cámara • Te o café / Colaci3n

Tabla 2.

Programa de Taller “Escenarios
Liminales: Teatralidad y
performance en espacio público”

REFERENCIAS

- Arce, A., Campos, O., Gómez, C., & González, C. (2018). MOV 360: Práctica en el cuerpo y teoría para la danza contemporánea desde el territorio sudamericano. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Bourdieu, P. (2011). *Cuestiones de sociología*. Editorial Istmo.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Contreras A., N. (2021). *CAOS FECUNDO: La relación entre los escenarios liminales y el movimiento social en Chile a partir del 18 de octubre del 2019*. [Tesis Licenciatura en Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <https://catalogo.academia.cl/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=60127>
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Freire, P. (1987). *Pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI
- Hall, S. (2013) Introducción: ¿quién necesita <<identidad>>?. En *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 13-38). Amorrortu.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Neelands, J. (2007). Taming the political: The struggle over recognition in the politics of applied theatre. *Research in drama education*, 12(3), 305-317.
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo: política y filosofía*. Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM.

- Revillo, D. A., Pereyra, P. A., Viale, C. M., & Arias, C. (2021). El portafolio docente. Un estudio de caso sobre su implementación en la ciudad de Córdoba: entre la autoevaluación y la rendición de cuentas.
- Richard, N. (2011). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Universidad ARCIS. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica62/richard>.
- Richard, N. (Ed.) (2018). *Arte y política 2005-2015*. Ediciones Metales Pesados.
- Sanfuentes, F. (2016). *Arte y calle: precariedad y desaparición*. Material del curso Arte y Espacio Público, UAbierta. Universidad de Chile.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado*. Siglo veintiuno editores.
- Villanueva Vargas, C., & Ponce de la Fuente, H. (2020). Teatro y educación en la Universidad de Chile. *Apuntes de Teatro*, (145), 38-47.

Recepción: 26/07/2024

Aceptación: 08/08/2024

Cómo citar este

artículo: Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral, Navarro González, M. P., Contreras Aravena, N. (2024). Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: Dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile. *Teatro*, (11), 67-93. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76759>

Estudios teatrales y escénicos

La liminalidad realidad-ficción en la escena cordobesa actual.

Documentos, testimonios y memoria en Reconstrucción de una ausencia

GERMÁN BRIGNONE

Universidad Nacional
de Córdoba

RESUMEN

Una de las búsquedas más recurrentes en todos los ámbitos de la cultura actual es la de una tensión o confrontación de la ficción con lo real. El teatro no ha sido ajeno a estas búsquedas, y los replanteos de los problemas específicos de lo teatral en torno a su liminalidad con lo real se conjugan en el presente con la imbricación del teatro con otras artes y nuevas búsquedas estéticas. Venimos estudiando las diferentes formas de usos de lo real en prácticas escénicas de los últimos años dentro de la territorialidad de la ciudad de Córdoba. Dentro de este contexto, destacamos los dramas que parten de un trabajo de investigación y exponen informaciones que constituyen un anclaje directo con la realidad y/o lo real a través de diferentes documentos, y nos centramos en las particularidades del proceso creativo del unipersonal *Reconstrucción de una ausencia*, de Gonzalo Marull.

Palabras clave: teatro, liminal, realidad, documento, Córdoba

ABSTRACT

One of the most recurrent searches in all areas of current culture is that of a tension or confrontation between fiction and reality. Theatre has not been immune to these searches, and the reconsiderations of the specific problems of the theatre around its liminality with the real are combined in the present with the imbrication of theatre with other arts and new aesthetic searches. We have been studying the different forms of uses of reality in performing practices in recent years within the territoriality of the city of Córdoba. Within this context, we highlight the dramas that are based on a research work and expose information that constitutes a direct anchor with reality and/or the real through different documents, and we focus on the particularities of the creative process of the monologue *Reconstruction of an absence*, by Gonzalo Marull.

Keywords: theatre, liminal, reality, document, Córdoba

USOS DE LO REAL EN LA ESCENA ACTUAL.

LA TERRITORIALIDAD DE CÓRDOBA

Una de las búsquedas más recurrentes en todos los ámbitos de la cultura actual es la de diversas formas de tensión o confrontación del universo de la ficción con lo real (Sánchez, 2012, p. 15). Desde los “Reality shows” televisivos a los *biopics* seriales; desde el éxito de la no-ficción literaria a la autoficción, una de sus contraccaras; desde el crecimiento y la progresiva importancia adquirida por el género documental en el cine hasta los ecos del revolucionario “giro performativo” en las artes (Fischer-Lichte, 2011, p. 46), por mencionar algunos ejemplos, estos múltiples y heterogéneos mecanismos de apropiación de lo real manifiestan, a su vez, la tensión misma con la idea o el concepto de lo real y/o de la realidad en sí, exponiendo desde su discusión a su puesta en reflexión como uno de los signos inequívocos de nuestro tiempo¹. El teatro no ha sido ajeno a estos mecanismos de apropiación de lo real, siempre focalizando o tomando como punto de partida sus particularidades, y la actualidad demuestra una “amenaza” sobre la ficción dramática por la proliferación de “un yo biográfico en formas teatrales que podríamos llamar performativas” (Danan, 2021, p. 19). Asimismo, los replanteos de los problemas específicos de lo teatral en torno a su liminalidad respecto de lo real y lo ficcional se conjugan en el presente con la imbricación del teatro con otras artes y nuevas búsquedas estéticas.²

En nuestro caso, venimos estudiando las diferentes formas y/o procedimientos de usos de lo real en prácticas escénicas de los últimos años dentro de la territorialidad amplia, prolífica y heterogénea de la ciudad de Córdoba. Dentro de este contexto, destacamos en principio los dramas que parten de un trabajo previo de investigación y exponen informaciones que constituyen un anclaje directo con la realidad y/o lo real a través de diferentes *documentos* (Diéguez Caballero, 2007, p. 85). Si bien toda composición dramática comporta una parte de documentación, desde el teatro de Peter Weiss hasta la actualidad, el rótulo de “documental” ha sido empleado frecuentemente para redefinir prácticas diversas, muchas veces alejadas entre sí.³ Dichos cambios, naturalmente, van acompañados por los desplazamientos que sus componentes (teatro-realidad- documento) también han experimentado con el tiempo:

1. “Frente a la disociación de lo real —reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado— y la realidad —concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes—, en la década del noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad, y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta” (Sánchez, 2012, p.22-23).

2. “Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/ cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/ enunciación; constructo poético/construcción poética); representación/ no- representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/ teatralidad poética; convivio/tecnoconvivio; etc. En su plano más abarcador, dramático/ no dramático” (Dubatti, 2020, p. 81).

3. Podemos distinguir dos grandes momentos y modelos de este teatro (Brownell, 2018, pp. 45-46): un teatro documental canónico, con epicentro en los años 60'- 70', que utiliza las fuentes en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo (Pavis, 2008, p. 451), y un nuevo teatro documental que aparece en Alemania en los 90' y se encuentra en auge en diversas partes del mundo desde los primeros años dos mil (Brownell, 2018, p. 45), con variadas ramas y formas estéticas (Brus, 2009). En los dos momentos se observa una gran recepción productiva en toda Latinoamérica y, particularmente, en Argentina.

4. La unidad de periodización de estos años de Postdictadura puede dividirse internamente en sub-unidades, “de acuerdo con dos coordenadas” (Dubatti, 2015, p. 1). Por un lado, “los cambios internacionales que aporta la sincronización de la Argentina con el mundo: el debate Modernidad-Posmodernidad, la crisis de la izquierda

Si tomamos una definición mínima de teatro documental como podría ser la reelaboración escénica de la realidad a partir de documentos, veremos que se ha modificado lo que entendemos por cada uno de sus términos: la concepción de lo que es posible hacer en la escena se ha ampliado y las fronteras entre las distintas artes se han vuelto totalmente flexibles, mientras que la realidad aparece como una esquiwa construcción cambiante y la noción de documento se ha modificado radicalmente a partir de los abordajes de la nueva historiografía. (Brownell, 2018, p. 45)

En la actualidad, estas prácticas presentan una diversidad que impide circunscribirlas a una corriente con objetivos y procedimientos claramente delineados, aunque comparten algunos rasgos, como el interés por nuevos tratamientos del material documental sobre la escena, la inclinación hacia lo biográfico y/o autobiográfico, la generación de propuestas específicas para cada lugar y el enfoque hacia la experiencia de lo cotidiano (Brownell, 2018, p. 46). En sintonía y en paralelo con la importancia adquirida por el testimonio como forma de “prueba” o material de verdad documentado desde la segunda mitad del siglo XX, las nuevas formas de politicidad del arte contemporáneo (Danan, 2021; Brownell, 2018, p.44; Diéguez Caballero, 2007, p. 11), así como la ya mencionada distinción entre las nociones de “representación de la realidad” e “irrupción de lo real” ofrecen un campo sustancioso para la experimentación del drama, en cualquiera de sus facetas o momentos de lo que llamamos proceso de producción. Junto a estas nuevas concepciones se produce la coincidencia y —en muchos casos— la imbricación de estas prácticas con el desarrollo del “teatro post en todas sus (discutibles) denominaciones —posmoderno, posdramático” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p. 258) que, dentro de la territorialidad del teatro argentino, se identifica con lo agrupado dentro del teatro de posdictadura (Dubatti, 2015, p. 1), el cual “no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural” a pesar de su necesaria sub-periodización.⁴ De modo que los presupuestos del espacio discursivo fragmentado, compartido, problematizado (De Toro, 2008, p. 314) donde, muchas veces, la alternancia de diálogos y monólogos “depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan” (Trastoy, 2013,

p. 17) y, sobre todo, del “desplazamiento de la representación hacia la presentación” (Trastoy, 2012, p. 233) devienen en una disolución de la noción tradicional de personaje que da como resultado una serie de prácticas liminales con un fuerte acento en lo performático (Brownell, 2018, p. 46), en su dimensión procesual y material, e independiente de la idea del teatro vinculada a un mundo ficticio cerrado (Brownell, 2013, p. 75). En algunos casos, la relación de estas nociones con lo documental- testimonial y lo (auto)biográfico lleva a la experimentación con “intérpretes no profesionales” (Acosta-Brownell en Tellas, 2018, p. 22), o a la concepción de persona como archivo.⁵ En los teatros argentinos estos tópicos serán apropiados mediante una “cohesión profunda [con] el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura”, la cual se presenta “como continuidad y como trauma” (Dubatti, 2015, p. 2).

Las dramaturgias cordobesas del siglo XXI reformulan y actualizan elementos reconocibles en las “nuevas teatralidades” (Dubatti, 2020, p. 171).⁶ Entre estos elementos, se puede observar en forma recurrente la ya mencionada liminalidad entre disciplinas, lenguajes y/o praxis artísticas, la metareflexión sobre la propia praxis y una redefinición de la teatralidad que otorga protagonismo a la interacción entre arte y vida, desdibujando la frontera entre escena, sala y calle. En tales procedimientos se destaca la tensión entre ficción y realidad, actor- actriz/sujetos sociales y figuras/ personajes, así como entre lo individual y lo colectivo. Los usos y/o apropiaciones de lo real en la escena cordobesa actual presentan una heterogeneidad de formas, orientaciones, estéticas y sentidos que hace dificultoso dar un panorama en pocas líneas. Desde el trabajo de archivo realizado por Jorge Villegas para su teatro histórico “documentado” (en Villegas, 2019, p. 107) a las construcciones o “ediciones” biográficas de M. Belén Pistone, vinculadas a un trabajo sociológico, desde las investigaciones en torno al concepto de biodrama (Tellas, 2018) realizadas por M. Palacios, que culminaron en espectáculos como *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti* (2009- 2022) y algunos trabajos puntuales, como *Bio/logía* (2015), de E. Hadandoniou, quien trabajó con elementos autobiográficos de los actores, desde el reciente “docudrama ficcional” *Mal-tratada* (2022, Monasterolo- Yukelson) a los experimentos con el espacio y el tecnovivio realizados por Bineural Monokultur, entre tantísimos

y la hegemonía del capitalismo, las tensiones entre globalización y localización, el incremento de la mediatización (la construcción de la realidad social en los medios: televisión, diarios, radio) y el avance de la tecnologización informática y la digitalización, con el consecuente pasaje de las relaciones socioespaciales (sustentadas en la territorialidad) a las sociocomunicacionales (fenómeno de la desterritorialización generado por internet), la sociedad del espectáculo y la trans-teatralización (esto es, la diseminación y extensión de los recursos teatrales a la totalidad del orbe social, con especial concentración en el accionar de los políticos, los pastores, los periodistas). Por otro, las reglas de juego intranacionales que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y transformaciones en los contratos sociales” (2015, p. 1). Es decir, desde el período de gobierno de

Raúl Alfonsín, concluido antes de tiempo, hasta el de los últimos gobiernos y el actual.

5. Esta concepción coincide directamente con la ampliación de la idea de documento: “Históricamente, los documentos han sido preferentemente de tipo textual. Los registros escritos han sido desde la antigüedad los documentos más familiares: libros, manuscritos, diarios, revistas y miles de papeles de carácter público o privado. (...) En el siglo XIX (...) la tecnología de la Revolución industrial generó múltiples formas informativas. Si los bibliógrafos fueron conscientes de los límites estrechos de la información fijada sólo en impresos, sus sucesores documentalistas entendían como documento cualquier modo de información registrada y apta para la recuperación. (...) De inmediato, la amplitud del concepto pasó a limitarse contextualmente en dependencia de una observación voluntaria y metódica (...) De esta forma se consideró

ejemplos, el campo de exploración del “entre” realidad/ ficción plantea una diversidad de búsquedas y vertientes amplia y heterogénea.

En nuestro estudio, nos interesa remarcar particularmente el proceso de investigación o producción pre-espectacular o *genética*, que se tiene en cuenta en muy pocos casos y que revela una faceta interesante del artista-investigador, en tanto modos de involucrar lo real en el universo dramático; es decir, consideramos el estudio de los procedimientos por medio de los cuales los autores buscan involucrarse con lo real para la creación de una dramaturgia (en cualquiera de sus formas) tanto como las formas estético- políticas de su resolución como espectáculo.

EL PROCESO DOCUMENTAL PARA LA ESCRITURA DE “RECONSTRUCCIÓN DE UNA AUSENCIA”: LO PÚBLICO Y LO PRIVADO COMO DISPARADOR

En el procedimiento inicial de composición del espectáculo *Reconstrucción de una ausencia* (2017) de Gonzalo Marull⁷, esto es, su proceso de escritura⁸, los elementos personales involucrados se imbrican y se confunden con el mismo proceso de documentación del drama. La obra transita momentos de la desdichada vida de Jorge Barón Biza (1942- 2001), escritor de culto, periodista, docente universitario y crítico de arte. Estos recorridos lo obligan, ineludiblemente, a repasar momentos claves de la vida de su familia, de su padre Raúl, famoso y polémico escritor y político, de su madre Clotilde, de la trágica y violenta historia que los separó y que empujó a toda la familia a la desgracia y a una serie de suicidios análogos, hasta el del propio Jorge.⁹ Pero también a otros momentos que lo exploran como persona, como amigo, como amante, que indagan en otras profundidades de su máscara e intentan apropiarse de otras realidades sensibles, solapadas en las historias que lo reconstruyen. Cabe destacar en este punto que la relación entre el dramaturgo y el personaje en quien está centrada la obra también abarca un plano personal: Jorge Barón Biza fue un íntimo amigo del padre de Gonzalo, y ambos (Gonzalo y Jorge) llegaron a conocerse personalmente, cuestión expresada desde el recuerdo de la dedicatoria “A Jorge, amigo entrañable de mi padre./ Te recuerdo, Jorge, con el brazo enyesado, en aquella navidad tan triste” (2017, p. 81).

Como el mismo dramaturgo lo explica (Brignone, 2021), esta historia de Jorge Barón Biza partió de un amplio trabajo de lecturas y de

una recopilación, edición y organización de una gran variedad de materiales. Entre las lecturas, Marull menciona tanto los textos de Christian Ferrer sobre la vida y la obra de Raul Barón Biza —*El inmoralista*, de 2007, y *Barón Biza: el secreto mejor guardado de la Argentina*, de 2012— así como algunas de las novelas de Raúl —*El derecho de matar* (1933) y *Punto final* (1942). A estas lecturas iniciales se le sumaron algunas obras de Jorge, como las recopilaciones de su labor periodística —*Al rescate de lo bello* (1997) o *Por dentro todo está permitido* (publicada en 2010)— y, principalmente, su novela cumbre *El desierto y su semilla* (1998), que algunos críticos han tomado como una biografía familiar encubierta y que le dará a Marull los momentos fundamentales de la historia y algunos elementos formales para su drama. Además de las lecturas, el dramaturgo incorporó una serie de documentos audiovisuales, como fotos, entrevistas y videos caseros en VHS “de toda la etapa previa a la muerte de Jorge, los últimos años en los que él y mi padre se volvieron a encontrar” (Marull, en Brignone, 2021, p. 3). Estos elementos involucran en el procedimiento de escritura lo individual, lo personal o íntimo del propio autor, que pasa por la memoria y la narración de su padre al entrar en contacto con dichos documentos:

El secreto era ponerle fotos a mi viejo y que éste narrara; una de las mayores fuentes del relato fueron las narraciones de mi papá mientras le mostraba fotos de Raúl, Clotilde, Jorge (...) Todo lo que yo podía obtener de *El desierto y su semilla*, si no pasaba por el proceso de las narraciones de mi padre, se me hacía difícil. (Brignone, 2021, pp. 3- 4)

De este modo, la memoria y la emotividad del padre, con las distancias de los tiempos y sus pérdidas, sus ausencias, se constituye en el disparador principal, junto a la novela de Jorge, del motor dramático de la obra, involucrando lo privado desde su inicio y llegando hasta el punto de lo personal o íntimo, cuestión que se va a completar con la memoria del propio autor como fuente:

Y, finalmente, mi propio recuerdo, mi vínculo con Jorge, que se establece en esa última etapa, cuando Jorge empieza a ir al teatro con mi viejo y cuando hablamos sobre hacer algo artístico (teatral o cinematográfico) con *El desierto*... El primero en tener la idea fue él. (...) Siempre me quedó su idea humilde de que le gustaría que alguien hiciera algo sobre este libro. (Brignone, 2021, p. 4)

como portadores de información documental incluso a los seres vivos, con la condición de que fuesen objetos de descripción y de estudio. Pasó así a entenderse como documento toda indicación concreta o simbólica, preservada o grabada, para reconstruir o probar un fenómeno, ya sea físico o mental” (Moreiro González, 2006, pp. 46-7).

6. “La posdramática, las poéticas de lo real, el teatro de la transteatralización, el teatro de estados, la escena neotecnológica, teatro performativo, nuevo teatro documental, biodrama y teatro (auto)biográfico y autoficción, teatro aplicado, “theatre brut”, teatro étnico” (Dubatti, 2020, p. 171).

7. Gonzalo Marull (Córdoba, 1975) Licenciado en Teatro por la UNC, es profesor, dramaturgo y director teatral. Ha realizado cursos con Mauricio Kartún, Marco Antonio De la Parra, José Sanchis Sinisterra, Sergio Blanco y Vivi Tellas. Ha recibido los premios Cabeza de Vaca a las Artes Escénicas 2004 (Córdoba), Estímulo a Jóvenes Creadores 2005,

Joven Sobresaliente del 2010 (Córdoba), Fepi Oro 2010 (Mendoza), Ojo Iberoamericano de Bronce 2010 (Buenos Aires), Premio Provincial de Teatro 2015. Entre sus obras se destacan *¿Yo maté a Mozart?* (2001), *Tantalegría* (2002), *Quinotos al Rhum* (2002), *Pelotero* (2003), *La gran Fleita* (2003), *W invasión extraterrestre* (2008), *Medieval* (2009), *Amor de vaca* (2010), *Escenas de penitencias y autopsias* (2010), *Comedia cordobesa* (2011), *Se debería llamar elogio del amor* (2017).

8. *Reconstrucción de una ausencia* fue primero un escrito publicado en el año 2017 en la antología *Monólogos-Páginas-Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (Editorial Papeles Teatrales, UNC). Recién fue estrenada en la ciudad de Córdoba en 2022 con la dirección del mismo Marull y la actuación de Carlos Possentini. En el 2019 se realizó una puesta en Buenos Aires, con la dirección de Marcelo Moncarz y la actuación de Jorge Gentile.

9. Raúl Barón Biza, escritor “maldito” de las primeras décadas del siglo XX, se casó

Las mutuas contaminaciones entre lo real y lo ficcional pueden observarse, entonces, desde las mismas fuentes. Las novelas de Raúl Barón Biza, que pertenecen al ámbito de la ficción, una ficción “maldita”, plagada de pornografía, blasfemias e irreverencia, sirven aquí para configurar su perfil de inmoral, caprichoso, provocador y violento, es decir, para construir la imagen de un sujeto social cuya realidad se transformó en la “leyenda negra” que eclipsó a sus ficciones.¹⁰ De igual modo, los textos referidos de Ferrer son definidos por su autor como ensayos conscientes de la imposibilidad de lo biográfico.¹¹ En este sentido, la novela de Jorge *El desierto y su semilla*, base de la obra, resulta un caso paradigmático; si bien se sabe que en la novela el autor cuenta su historia familiar (cambiando los nombres o etiquetas de los personajes), la misma es presentada como una ficción. De hecho, sabemos que Jorge la concebía como una ficción, aunque Marull admita haberla tomado como un documento, es decir, como una autobiografía o autoficción:

[Jorge] siempre hablaba de *El desierto y su semilla* como una ficción; yo la tomé (como muchos) como una autobiografía o bien como una autoficción, porque siempre están en duda muchos de los momentos que se mencionan, por ejemplo, el noviazgo con la italiana. (Brignone, 2021, p. 5)

Asimismo, al pasar por el filtro de la memoria y el relato del propio autor y de su padre, los otros documentos (fotografías y videos) también presentan, desde su propia reconstrucción, una forma ficcional. En otras palabras, si bien podemos concebir, de acuerdo con la expansión del término, a las personas como “archivos”, tampoco podemos asegurarnos, desde la propia puesta en relato, una construcción libre de elementos pertenecientes a la ficción, ya que “el pudor, la modestia, la vanidad, la cortesía, el temor y otras pasiones son las que pueden llevar a tener una versión distorsionada de los hechos (...) y a omitirlos, suavizarlos o exagerarlos en sus dichos” (Vera, 2017, p. 9).

Con todo este material, el autor escoge para la construcción de su drama la forma del monólogo. En primer lugar, se podría justificar esta elección a partir de la forma presentada en *El desierto y su semilla*, del personaje Mario Gageac, alter ego de Jorge, que oficia de narrador en primera persona, como lo ha aclarado el mismo

dramaturgo.¹² Pero también un monólogo para un solo personaje, realizado para mirar de frente al espectador, podría interpretarse como la expresión más patente posible de la manifestación de un yo solitario que, tanto en la novela fuente como en el drama, se conecta, se confunde y se completa a sí mismo y a su historia con las historias de los demás personajes, a la vez que mediante esa misma palabra se justifica en esa entrega ante el lector- espectador.

El monólogo abarca momentos que van desde el tristemente célebre en que Raúl, frente a los abogados que preparaban su divorcio, le arroja ácido en la cara a Clotilde, su esposa, para luego suicidarse, hasta el suicidio final de Jorge, muchos años más tarde. El inicio de la obra podría cotejarse con el de *El desierto y su semilla*, si bien Barón Biza inicia su novela “En los momentos que siguieron a la agresión” (2013, p. 19). Asimismo, se pueden reconocer algunos breves pasajes extrapolados de la novela, como en la descripción de la progresiva desintegración del rostro de la madre:

Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encresparon las líneas de los músculos de su cara, bastante suaves hasta ese día, a pesar de sus cuarenta y siete años y de una respingada cirugía estética juvenil que le había acortado la nariz. (Barón Biza, 2013, p. 19)

Está todavía rosada y simétrica./ Pero minuto a minuto se le encrespan los músculos de la cara. (Marull, 2017, p. 86)

La estructura del monólogo está signada por lo fragmentario. Los cinco actos o secuencias en que se divide la obra, etiquetados en los subtítulos como tres reconstrucciones y dos caídas (Reconstrucción uno– Buenos Aires; Reconstrucción dos–Milan; Reconstrucción tres–Córdoba; Caída uno–Buenos Aires y Caída Final–Córdoba) expresan una historia contada en diferentes momentos concretos, con hiatos temporales en el medio, muestran el tránsito por diferentes lugares, pero también buscan exhibir al lector- espectador la historia a partir de diferentes imágenes fugaces que van adquiriendo sentido con el transcurrir dramático. Esta forma fragmentaria, de imágenes sueltas que se van ordenando por medio del relato, y que adquieren sentido en el conjunto, está directamente relacionada con la fotografía y los elementos documentales audiovisuales (como videos) imprescindibles en la reconstrucción del drama, que también le dan

con Clotilde Sabattini (hija de 16 años de su amigo, el Gobernador Amadeo Sabattini). Del escandaloso matrimonio nacieron Jorge (protagonista de la obra de Marull) y María Cristina. El matrimonio estuvo signado por la violencia, hasta que el 16 de agosto de 1964, cuando se encontraron en presencia de los abogados de las dos partes para arreglar el divorcio, Raúl tomó un vaso de whisky que había llenado previamente con ácido sulfúrico y se lo arrojó a su mujer en el rostro, deformándola para siempre. El escritor se suicidó esa misma noche. Más adelante siguieron los suicidios de la misma Clotilde, en 1978 y de María Cristina, en 1988. Jorge, ya convertido en un escritor de culto, disfracó de ficción la historia familiar en la novela *El desierto y su semilla*, publicada en 1998, pocos años antes de quitarse la vida, en septiembre del 2001, en la ciudad de Córdoba (en E. Anguita y D. Cecchini, 2020).

10. “Su acto final, su muerte por mano propia después de arrojarle ácido en la cara a su segunda mujer, Clotilde Sabattini, lo vuelve un ser imperdonable. Lo transformó en un escritor infame. Así que todo lo que está asociado a su nombre quedó tocado por esa leyenda negra” (Ferrer, en Blanc, 2016, párr. 1).

11. El libro está escrito como un ensayo. No es exactamente una biografía. Primero, porque las vidas de las personas son cápsulas misteriosas: nadie puede ingresar en ellas con absoluta legitimidad. Además, porque es la forma que me resulta más amable para narrar una historia. Pero todo ensayo debe estar basado en una investigación. (Blanc, 2016, párr. 9)

12. “Yo elijo ese camino, que es el mismo camino de *El desierto...*” (Marull, en Brignone, 2021, p. 5).

su forma estructural. El fragmentarismo propio de lo fotográfico también puede observarse dentro del mismo discurso del personaje, conformado en gran parte por oraciones cortas, concretas, directas y contundentes, como un intento de plasmar una imagen y un sentido sobre el otro constantemente en el imaginario del lector- espectador:

Escuchen el tiro. Escuchen los gritos. / Escuchen la piel del rostro de mi madre. / Pliegues. / Abismos en las mejillas. / Arroyo de sangre. / Borbotón de colores. / Escuchen, porque yo no escucho nada. (2017, p. 84)

Asimismo, el discurso fragmentario y su relación con lo fotográfico evocan, desde el inicio del drama, la metodología de documentación de lo audiovisual, es decir, traducen la documentación de lo audiovisual mediante la intermediación del relato:

Él es Raúl. Es mi padre. Y está muerto. (...)

Ella es Clotilde. Es mi madre. Joven militante. Hija de gobernador radical. (2017, p. 82)

Este uso del presente indicativo involucra directamente la forma del discurso aludido por Marull en la entrevista, la narración de su padre frente a las fotos. Se produce entonces una imbricación de la primera persona de Jorge (que parte de la construcción realizada por el sujeto social Jorge Barón Biza en *El desierto y su semilla* a partir de su alter ego “Mario Gageac”), con lo formal del discurso del padre frente a las fotos. En este sentido, en el procedimiento de escritura, el *yo* hablante del drama produce una imbricación de la mirada de Jorge y el relato de su padre con la mirada propia del dramaturgo. En otras palabras, el autor también tuvo que ponerse en la piel de Jorge, “vampirizar” su construcción, tanto como el discurso de su padre, para escribir desde allí. Resulta llamativo, en este sentido, cómo en algunos pasajes de la obra el autor se mira y se construye a sí mismo como un personaje *ausente* (mencionado pero invisible en el escenario) desde la perspectiva del personaje hablante Jorge, pero a partir de los recuerdos propios:

Él es Alberto. Amigo de la infancia y juventud ruidosa. / Él formó una familia feliz. / Él hizo todo bien. / Yo hice todo mal. / Me vino a visitar. / La última vez que nos vimos, hace un año, fuimos al teatro. / Vimos *La más fuerte*, de Strindberg. / Su hijo era

iluminador y boletero./ Una sala de teatro independiente con pocos espectadores. (2017, pp. 107-8)

Como observamos, el personaje del “hijo de Alberto”, que identificamos como la máscara del mismo autor del drama, meramente aludido en un recuerdo, ni siquiera mencionado por su nombre, aparece junto a su padre que, si bien también es un personaje ausente corporalmente sobre el escenario, sí es construido desde su nombre o etiqueta en un presente indicativo, y hasta en una breve descripción de la infancia compartida con el yo hablante y de su vida posterior. En este punto, es ineludible el vínculo padre-hijo y la comparación, implícita y constante, con lo propio del personaje:

Al final padre e hijo se abrazan./ Padre e hijo y ningún whisky de por medio. / Y ninguna joya de por medio./ Y ninguna institutriz de por medio./ (...) Sin barbitúricos. / Sin ácido./ Sin balcones./ Padre e hijo./ Fundidos en un abrazo eterno (2017, p. 108)

Así, la relación de Jorge con su padre Raúl, marcada claramente en la última frase del segundo acto “El fantasma de Raúl me acompaña cada vez más intensamente” (2017, p. 98), un vínculo signado por la destrucción, que se extiende como una maldición a toda la familia, es enfrentada con el espejo antitético del vínculo de Alberto con su hijo, alusiones o “guiños” del autor a sí mismo y a su padre, quienes a su vez han sido actores fundamentales para la reconstrucción de la historia. Esa antítesis se encuentra claramente marcada desde la contraposición “Él hizo todo bien./ Yo hice todo mal”. Asimismo, ese contrapunto repite con los mismos términos la frase del paratexto de la dedicatoria inicial “A los que hacen todo bien. A los que hacen todo mal” (2017, p. 81), es decir, reverbera fuera y dentro de la obra, en el ámbito intra y extradramático del texto. A su vez, este despliegue hacia lo real, expuesto políticamente a un tácito “todos” en la dedicatoria pública de Marull, tiene también su correspondencia con el ámbito íntimo, privado, que constituye una de las vértebras del drama, el disparador de la escritura, según sus propias palabras:

Pasó su última Navidad en casa. Tiempo después, cuando la curiosidad llegó a mi vida y comencé a conversar amorosamente con mi padre, supe que su amigo era Jorge Barón Biza y que su historia era similar a una mochila repleta de plomo o un vaso de ácido sulfúrico. Y que mi padre lo había querido mucho. Busqué

en la mesa de luz de mi padre su novela, la abrí y vi la dedicatoria: “Para Alberto Marull, amigo desde hace 40 años. Yo hice todo mal, él hizo todo bien. Por eso lo admiro”. Lloré desconsoladamente, y en ese instante supe que debía escribir una obra, que debía reconstruir esa ausencia. (Marull, 2019, párr. 1)

LA PUESTA EN ESCENA: UNA RESOLUCIÓN POR LA FICCIÓN

El exhaustivo trabajo documental de Marull para la escritura del monólogo así como la forma en que está escrito ofrecen la posibilidad de una puesta en la que el actor interactúe con los mismos documentos utilizados, como prueba de contacto con la realidad extra-escénica (Brownell, 2021, p. 46), o “afirmación de veracidad que puede ser de diverso grado, pero que predispone a los espectadores de un modo particular” (2021, p. 50), es decir, produzca lo que hemos definido como “un desplazamiento del convivio tradicional hacia el establecimiento de un pacto ambiguo o liminal con el espectador” (Brignone, 2023, p. 3) propia de las nuevas teatralidades y las exploraciones escénicas de los límites de lo real; de hecho, la misma escritura de Marull para este drama comenzó en un curso de Vivi Tellas, autora faro en Argentina y referente de los cruces experimentales entre realidad y ficción a partir de su Proyecto Biodrama.¹³

13. Sobre el trabajo de esta autora se pueden consultar sus obras y estudios en *Biodrama. Proyecto archivos* (2018) y la Tesis Doctoral de P. Brownell (2021)

Desde el trabajo de investigación con sus fuentes, podríamos definir a *Reconstrucción de una ausencia* como un drama histórico-biográfico que, para su (re)construcción, parte de una investigación documental, pero nunca deja de ser consciente de las ficciones impregnadas en cada una de las realidades que lo configuran. En este sentido, la puesta escogida por Marull durante el 2022 y 2023 presenta un espacio vacío, con el actor Carlos Possentini dándole voz al texto, pero desprovisto de cualquier soporte documental que constituya un anclaje fáctico con lo extra-escénico, por lo que se aleja de la experimentación liminal con lo real sobre la escena observada en otros espectáculos de la ciudad. En este caso, quizás podemos señalar la conciencia y la utilización por parte del dramaturgo de lo que definimos, junto con B. Trastoy (2017, p. 267), como “condiciones de enunciación” previas, ampliando la idea de la información obtenida previamente al espectáculo en “anuncio[s] en la[s] cartelera[s] teatral[es] de diarios, revistas y ciertas páginas de Internet” (B. Trastoy, 2017, p. 267), a toda la información anterior

al espectáculo que pueda tener el espectador, lo que permite sumarle desde otros paratextos, como el programa de mano, hasta los conocimientos generales que se puedan llegar a tener sobre el hecho en cuestión, muchas veces estrictamente ligados a la territorialidad del espectáculo. Así, siendo la historia de la familia Barón Biza (particularmente la de Jorge) cercana y reconocida por el grueso de los espectadores de la ciudad de Córdoba, la puesta de Marull se permite obviar la exposición de las pruebas documentales que, además de demostrar una verdad reconocible por la enorme mayoría, exponen en muchos casos su intimidad familiar, y se distancia por medio de la ficción como resolución de su relato. Resulta interesante marcar en este punto que en la ya referida puesta realizada en Buenos Aires con dirección de Moncarz durante los años 2019, 2021 y 2022, el actor Jorge Lavelli interactuaba con imágenes proyectadas en una pantalla, y muchas de ellas contenían fotos de los personajes históricos “reales” (como Raúl Barón Biza o Clotilde), es decir, documentos que acompañaban el relato y lo unían con la realidad extra-escénica, lo cual podría estudiarse en términos de teatro documental, pero esta puesta excede la territorialidad de la ciudad —y también de nuestro enfoque.

La liminalidad, en tanto espacio de experimentación entre lo real y lo ficcional, no irrumpe en este espectáculo con la urgencia performativa (Danan, 2021) de una demostración o documentación que dé cuenta de su veracidad, ya sea por el aprovechamiento de las condiciones previas de enunciación, que aseguran un reconocimiento por parte del espectador cordobés de los personajes históricos mencionados como reales, ya sea por la intención estética de su autor. La realidad es para Marull un punto de partida en el proceso de escritura, es decir, en una puesta en relato que, inevitablemente, constituye de por sí un artificio, una ficción. La misma, a su vez, está conformada tanto por un “entre” que reúne documentos “reales” (cartas, videos) con otras ficciones que, asimismo, se imbrican de algún modo con lo real (como las novelas de Raúl o Jorge Barón Biza). Pero todo este material está focalizado en el relato del padre, es decir, en la reconstrucción de una memoria “real” que, como toda memoria, también es un relato lleno de hiatos y manipulaciones, y que asume la voz propia y las voces ajenas que lo habitan de una forma fragmentaria. La liminalidad entre lo real y

lo ficcional en el drama de Marull se encuentra, así, supeditada a la relación entre lo personal, lo íntimo, lo privado, lo familiar del autor, y su vínculo de apertura a lo público, lo político, lo asambleario propio del arte dramático, que marca su triunfo en esta tensión con la resolución de la puesta. La decisión de un monólogo despojado, elemental, desprovisto de cualquier apoyo escénico en lo real extra-escénico, pero provisto de lo único indispensable para el hecho dramático, un actor frente un público espectador, asume la Historia como puesta en relato y al teatro como el medio más fiel de expresar lo efímero y lo inmortal de la memoria.

La historia de Jorge Barón Biza revela aquí la conciencia de que el único acceso a lo real es a través de fragmentos que se escapan rápidamente y se pierden en la memoria propia y la de los otros. La reconstrucción de esta ausencia, tanto en su escritura como en su puesta, expresa una realidad que se diluye constantemente, como las huellas de esa memoria, como las formas del rostro quemado por el ácido. Desde el trabajo documental previo hasta el proceso de la escritura de esta obra, la decisión de conjugar lo real y lo ficcional vinculando desde su génesis lo público y lo privado aparecen en un principio como un intento utópico por recuperar y preservar de alguna forma esos fragmentos invaluable que no merecen perderse en el olvido, incluso sabiendo que ya constituyen partes de una nueva ficción, de otra forma que abarca la “leyenda negra”. Pero también son un íntimo gesto de amor y de amistad que, desde lo individual, lo silencioso y lo personal de la escritura, retorna y busca abrirse ante todos en la asamblea teatral.

REFERENCIAS

- Anguita, E. y Cecchini, D. (14 de marzo 2020). La trágica saga de los Barón Biza: un escritor millonario que desfiguró con ácido a su mujer y cuatro suicidios. *INFOBAE*. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/03/14/la-tragica-saga-de-los-baron-biza-un-escriptor-millonario-que-desfiguro-con-acido-a-su-mujer-y-cuatro-suicidios/>
- Barón Biza, J. (2013). *El desierto y su semilla*. Eterna Cadencia Editores.
- Blanc, N. (17 de marzo 2016). Christian Ferrer: “Ya me despido de Barón Biza; no es un personaje agradable”. *Diario La Nación on line*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/christian-ferrer-ya-me-despido-de-baron-biza-no-es-un-personaje-gradable-nid1880385/>
- Brownell, P. (2013). Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico. *III Congreso Internacional de Teatro y V Congreso Nacional de Teatro - IUNA (CD)*. https://www.academia.edu/39894478/Multiples_concepciones_de_lo_real_en_el_teatro_biogr%C3%A1fico
- Brownell, P. (2018). Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, 52(1), 43-64.
- Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Antítesis.
- Brignone, G. (2021). *Las fuentes documentales para la escritura de Reconstrucción de una ausencia. Entrevista a Gonzalo Marull*. Inédita.
- Brignone, G. (2023). Poéticas del ‘entre’. Formas, sentidos y búsquedas liminales en la escena cordobesa del siglo XXI. *Actas de las XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y crítica teatral (Aincrit)*. En prensa.
- Brus, R. (2009). El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades. *UNCiencia*: <http://m.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>

- Danan, J. (2021). ¿Es necesaria la ficción? *Politicidad del teatro performativo*. Artes del sur.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (22), 1-12.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectiva de Filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Marull, G. (2017). Reconstrucción de una ausencia. *Monólogos-páginas-escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. UNC.
- Marull, G. (2019). Palabras del autor de Reconstrucción de una ausencia. *Alternativa teatral* <http://www.alternativateatral.com/obra66718-reconstruccion-de-una-ausencia>
- Moreiro González, J. (2006). *Conceptos Introductorios al Estudio de la Información Documental*. Fondo editorial de la Universidad de Perú.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Paidós.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.
- Tellas, V. (2018). *Biodrama Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. P. Brownell y P. Hernández (comp. y coord.). Editorial Colección Papeles Teatrales. FFyH, UNC.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- Trastoy, B. (2012). Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), 231-248. <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223>
- Trastoy, B. (2013). Teatro posdramático: problemas de teoría y crítica. *Boletín GEC*, (17), 15-24.

Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Libretto.

Vera, D. (2017). Prólogo. En S. Anderlini. *La vida como alegoría. Consideraciones antijetivas de la escritura autobiográfica* (pp. 8-15). Alción Editora.

Recepción: 31/05/2024

Aceptación: 03/07/2024

Cómo citar este

artículo: Brignone, G. (2024). La liminalidad realidad-ficción en la escena cordobesa actual. Documentos, testimonios y memoria en Reconstrucción de una ausencia (G. Marull, 2017). *Teatro*, (11), 97-112. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76760>

La exposición de la fragilidad masculina en *A fuego lento* de Patricia Ariza

MARTÍN CEDRÉS SILVA

Universidad de la
República, Uruguay

RESUMEN

El artículo aborda la problemática del patriarcado en una obra de la dramaturga colombiana Patricia Ariza. A través de la lectura crítica de *A fuego lento*, proponemos un acercamiento interpretativo a la inversión de los roles de género para evidenciar el modo como en esta dramaturgia se manifiesta la fragilidad masculina.

Palabras clave: patriarcado, masculinidad, hegemonía, fragilidad, roles de género

ABSTRACT

This article addresses the issue of patriarchy in a play by Colombian playwright Patricia Ariza. Through a critical reading of *A fuego lento*, we propose an interpretive approach to the reversal of gender roles to show how male fragility is manifested in this play.

Keywords: patriarchy, masculinity, hegemony, fragility, gender roles

INTRODUCCIÓN

La cultura, desde un punto de vista antropológico, funciona como un instrumento que moldea el comportamiento humano, se la considera como “un abrigo permanente que acompaña a su amo por donde quiera que él se desplace” (Páramo Morales, 2017, p. VII).

A partir de esta concepción podemos afirmar que el comportamiento humano será producto de una serie de normas morales, éticas, imaginarios colectivos y estereotipos sociales construidos culturalmente.

Desde tiempos inmemoriales la sociedad se rige bajo un sistema patriarcal que ejerce una relación de dominación del hombre hacia la mujer. Esta organización jerárquica deja como resultado una comunidad binaria donde el hombre ejerce su poder y disfruta de un

Este ensayo parte del trabajo final realizado a efectos de la aprobación de un curso brindado por el Dr. Gustavo Remedi en la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la FHCE-UDELAR.

sin fin de beneficios que otorga su posición. Por otra parte, la mujer queda relegada a una condición servil, posición que es impuesta y no se la consultó para formar parte de ella. Diferentes organizaciones sociales de matriz feminista luchan para modificar la cultura del patriarcado y así poder acceder a esferas sociales de las cuales han sido relegadas históricamente.

El teatro se ha transformado en una herramienta más para visibilizar esta problemática e intentar aportar su granito de arena para comenzar a girar los engranajes del cambio. A través del teatro han logrado tener voz las desplazadas históricas del sistema patriarcal. Con mayor o menor éxito, un gran número de dramaturgas han llevado a la escena estas temáticas. La dramaturga Patricia Ariza es un claro ejemplo de ello. A través de su pieza *A fuego lento* propone la inversión de los roles de género para lograr un distanciamiento crítico que le permita mostrar la fragilidad de la masculinidad establecida en la norma patriarcal.

En el presente trabajo se pretende analizar la inversión de roles de género planteada en *A fuego lento* de Patricia Ariza como mecanismo para la crítica a las masculinidades hegemónicas establecidas en nuestra cultura.

APUNTES SOBRE LOS ROLES DE GÉNERO Y LA FORMACIÓN DE LAS MASCULINIDADES

Como mencionábamos anteriormente, nuestra cultura es una de las grandes legitimadoras del comportamiento humano. Alejandra Salguero (2014) dice que “la cultura ha legitimado la creencia en la posición superior del varón, del dominio masculino arraigado como idea, discurso, representación social y práctica cultural” (p. 23).

Esta legitimación habilita al hombre a llevar a cabo determinado *modus operandi* que le es permitido bajo un sistema patriarcal. En la vereda de enfrente, la mujer está sometida al mismo conjunto de ideas, construcciones y normas, pero no puede disfrutar de los beneficios que los otros ostentan. Marta Lamas (2013) observa que más allá de las variantes culturales, de la clase social o del grupo étnico de las personas, existe una constante en las tareas femeninas: “las mujeres paren hijos y, por lo tanto, los cuidan: ergo, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público” (p. 114).

Partiendo de esa lógica es que se conforman estereotipos rígidos que suelen contribuir a naturalizar comportamientos y aumentar la desigualdad entre hombres y mujeres. Deconstruyendo el estereotipo de hombre se puede afirmar que

ser hombre implica ser el que hace, el que piensa, significa y nombra el mundo, el que sabe, el poseedor de la razón, la verdad y la voluntad. Ser hombre es ser poderoso para vivir en busca de la satisfacción de sus necesidades, la realización de sus deseos y en expansión. (Salguero, 2014, p. 24)

Es importante destacar que este estereotipo es adquirido en el individuo de forma involuntaria y que son las diversas instituciones las que nutren y sustentan este tipo de comportamiento. A lo largo del proceso de socialización, el individuo en formación de su identidad aprende a aceptar esa posición y automatiza dicho poderío sin cuestionárselo. Este procedimiento se conoce bajo el nombre de “performatividad del género”, noción elaborada por la teórica Judith Butler. La filósofa estadounidense menciona que:

la performatividad del género es en primera instancia “asignación de género”, es decir, se nos designa con un nombre y se nos aplica un género antes que entendamos cómo las normas de género actúan sobre nosotros y nos determinan, y antes de que seamos capaces de reproducir esas normas como una opción escogida por nosotros. (2019, p. 68)

Dichas normas del género son internalizadas y a lo largo del proceso de conformación de la identidad pueden ser cuestionadas o no por el sujeto.

En las últimas décadas se ha despertado en los distintos circuitos intelectuales un especial interés por analizar las masculinidades con el fin de poder contribuir en la deconstrucción de los estereotipos masculinos.

Elsa Guevara (2008) en su trabajo *Una masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género* menciona que existen múltiples masculinidades, es decir, distintas formas de ser hombre o diversas prácticas que se consideran típicamente masculinas; por este motivo considera que es apropiado decir masculinidades en plural y no en singular.

Es importante aclarar que, si bien hallamos una pluralidad de masculinidades, existen algunas que se posicionan sobre las otras. Estas que dominan sobre las demás son las denominadas “masculinidades hegemónicas”. El foco de nuestro trabajo estará marcado por el análisis de estas en particular, ya que son las que sobresalen en los discursos que fomenta el sistema patriarcal.

La posición de poder que el varón adquiere desde su nacimiento hace que por un lado encuentre la comodidad de acceder a determinados espacios en los que las mujeres no pueden llegar, y por el otro, lo coloca en una situación de vulnerabilidad o temor de perder dicho posicionamiento. Es por este motivo que el hombre se muestra impenetrable en sus comportamientos, logrando un hermetismo que reprime algunas actitudes que puedan mostrarlo frágil.

Se puede observar en los varones la preferencia por un vínculo cercano con otros varones. Esta camaradería genera una situación dual, ya que por un lado habilita a que el sujeto reciba el reconocimiento de sus pares, pero este vínculo lo vuelve objeto de la mirada inquisidora del otro, quien estará atento y remarcará la mínima muestra de fragilidad o afeminamiento. Como menciona Salguero (2014) el encuentro entre hombres hace que el individuo “se encuentre constantemente bajo la mirada, vigilancia, valoración y aprobación de otros hombres; la masculinidad es demostrada, en primera instancia, para la aprobación de otros hombres quienes marcan el parámetro de lo que significa ser un hombre verdadero” (p. 27). Mostrarse débil puede traer consigo una serie de bromas, burlas e incluso desaprobaciones entre los pares.

Esta opción por el hermetismo es nutrida por las diferentes instituciones presentes en el proceso de socialización. A partir de dicho proceso

muchos varones aprenden a controlar sus emociones y sentimientos dado que consideran que estos podrían obstaculizar e interferir en su desempeño y toma de decisiones. Aprenden a temerles y ocultarlos, ya que no tienen cabida en el ámbito público y el mundo social del que forman parte. (Salguero, 2014, p. 49)

Ante la mínima exposición de la fragilidad, el varón acude a mecanismos de defensa que buscan recomponer el estatus puesto en cuestión, por este motivo algunos tienden a violentarse o

violentar a los demás mediante otras pruebas que los acrediten como verdaderos hombres.

Raewyn Connell (2003) menciona que la estructura del género tiene cuatro dimensiones en las cuales se inserta la masculinidad, estas son: las relaciones de poder, las relaciones de producción, las relaciones emocionales y las relaciones simbólicas.

Consideramos de vital importancia el desarrollo de las relaciones simbólicas, elemento fundante para el análisis que pretendemos llevar a cabo. Por relaciones simbólicas se entiende a:

la totalidad del sistema de comunicación de una sociedad en tanto que incluye el lenguaje hablado y el escrito; el lenguaje corporal; la forma de vestir; los rituales de iniciación y los religiosos; las actividades como el deporte o el trabajo; y los productos culturales como el cine, la fotografía o la danza. Así, hablar de hombre o mujer va mucho más allá de una enunciación descriptiva; nos remite a un sistema de interpretación acumulado a lo largo de la historia que define un lugar físico y un lugar simbólico para cada persona en el entramado social. (Guevara, 2008, p. 79)

Por lo tanto, socialmente está aceptado que el varón no demuestre lo que siente, que no verbalice los sentimientos que lo embargan a diario; se concibe como “poco hombre” a aquel que cuida de su apariencia o que se preocupa por su estado físico. Un hombre que se muestre afín a realizar tareas que fueron socialmente atribuidas a la mujer como el cuidado de los hijos, cocinar, lavar la ropa o mantener la limpieza del hogar puede llegar a recibir sentencias de sus pares como “raro”, “afeminado”, entre otras.

Ser conscientes del poder que ejercen los estereotipos sociales sobre los cuerpos de los sujetos, lograr desautomatizar los mecanismos que nos son impuestos desde el nacimiento y permitir que se muestre aquello que reprimimos son las posibles vías para generar el motor del cambio.

El teatro es un “modo de lucha para la transformación de la sociedad” (Mirza, 2007, p. 133), por ello ha buscado por diversos medios la forma de colaborar en la consecución de un cambio como sujetos inmersos en una sociedad desigual. Diferentes dramaturgas

y dramaturgos han colocado en escena piezas que muestran la situación de la mujer, la vulnerabilidad de los hombres y el deseo de que se produzca un viraje.

EL TEATRO LA CANDELARIA Y LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO

A partir de la segunda mitad del siglo XX se observa en las prácticas teatrales colombianas un impulso a la construcción de su propia identidad, apelando a la elección de temas locales. Esta labor fue fomentada por la figura del director japonés Seki-Sano, quien formó la primera generación de actores para la actividad televisiva recientemente arribada a suelo cafetero.

Posterior a este suceso, muchos intelectuales y jóvenes dramaturgos entre los que se destaca el nombre de Santiago García, comenzarán una ardua búsqueda por el lenguaje dramático propio. Una beca universitaria llevará a Santiago García por diferentes partes del mundo donde se nutrirá de grandes productores de teatro como lo fueron Bertolt Brecht, Piscator y Chejov. Este aprendizaje será volcado a su regreso en diferentes experiencias locales como lo fueron el teatro El Búho, el Teatro de la Universidad Nacional, La Casa de la Cultura y finalmente el Teatro La Candelaria.

Esta última experiencia teatral fue fundada en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales de raíz independiente que buscaban contribuir a la formación de lo que se denominó “Nuevo Teatro”.

Catalina Esquivel (2014) sostiene que el denominado Nuevo Teatro será aquel cuya novedad esté identificada “esencialmente con la participación de un nuevo público (...) ampliamente popular. El lema que marca el camino es un teatro para el pueblo, idea muy inspirada en los célebres planteamientos de Bertolt Brecht” (pp. 36-7).

El objetivo anhelado por este grupo de artistas e intelectuales era integrar las clases populares al hecho estético e impulsar por medio del Nuevo Teatro la necesidad de contar con una dramaturgia nacional.

Esquivel (2014) menciona que “se necesitaban nuevas obras de teatro que hablaran realmente al público, (...) El objetivo de crear una dramaturgia nacional buscaba hacer un tipo de teatro que ofreciera una respuesta particular a una realidad concreta” (p. 39).

Esta búsqueda fundará sus bases en concepciones aportadas por Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, la labor dramática de Bertolt Brecht, los aportes teóricos y críticos de Mijaíl Bajtín y el valor que Grotowski otorga al actor.

Sin abandonar las posibilidades que introdujeron los movimientos de vanguardias históricas en Europa, el Nuevo Teatro colombiano buscó un lenguaje propio que hablara de las masas populares y que atendiera a las necesidades de su público.

La Candelaria incursionó en la práctica de la creación colectiva y tomó a las improvisaciones como material fundamental para la elaboración de las mismas. Este instrumento permitirá que todos los miembros del equipo pudieran capacitarse “en todas las áreas de modo que fueran capaces de ejercer la dirección, la actuación, así como la autoría de una obra teatral. Tenían claro que el fortalecimiento de una dramaturgia nacional requería tanto de artistas colectivos como individuales” (Esquivel, 2014, p. 83).

Gran parte del teatro expuesto en La Candelaria se puede catalogar como teatro militante en el sentido que es un teatro con “fuerte compromiso social. Apuesta a un arte que contribuya al cambio en las estructuras sociales” (Mirza, 2007, p. 131).

En escena se presentan espectáculos que son “capaces de provocar una toma de conciencia en el espectador, una reacción intelectual y política a partir de la denuncia de algunos mecanismos de dominio” (Mirza, 2007, p. 133).

Dentro del teatro La Candelaria aparecerán voces femeninas que denunciarán las estructuras sociales establecidas e intentarán por medio de sus creaciones provocar el germen del cambio. Dentro de estas voces se destaca la figura de Patricia Ariza. Esta poeta, dramaturga y actriz colombiana será una de las socias fundantes de la Casa de la Cultura y posteriormente se erigirá como una de las líderes dentro de La Candelaria.

Allí no solo se desempeñará en su rol de actriz sino que incursionará en la dramaturgia, logrando grandes éxitos del teatro colombiano como lo fueron *El viento y la ceniza*, *María Magdalena*, *A fuego lento*, *Antígona*, entre otras.

LA INVERSIÓN CARNAVALESCA COMO MECANISMO EN LA DRAMATURGIA

DE PATRICIA ARIZA

El teatro La Candelaria pasó por distintas etapas de exploración teórica para sustentar sus prácticas teatrales. Catalina Esquivel (2014) expone la influencia de diferentes autores de renombre que influyeron en las poéticas desarrolladas por este colectivo colombiano. Esquivel destaca el aporte fundamental que significará el estudio de la cultura popular realizado por Mijaíl Bajtín (1974) en su trabajo *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Dicho estudio aportará visiones sobre el valor de lo popular y conceptualizará sobre los elementos que serán retomados por el colectivo colombiano para llevar a cabo nuevos rumbos en su dramaturgia colectiva e individual.

El enfoque que aporta este teórico ruso sobre lo popular adquiere una dimensión distinta,

no solo es tomado desde un punto de vista ideológico, el de un contexto sociopolítico en que las clases populares son explotadas y oprimidas, sino que se profundiza en su naturaleza lúdica y anárquica. (...) lo popular se reconoce como un poder subversivo no sólo en el nivel político y social, sino cultural y estético. (Esquivel, 2014, p. 84)

Bajtín (1974) pronuncia que, en la cultura popular, bajo la festividad del carnaval se producía

el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (p. 12)

A partir del carnaval se produce una lógica del revés y aparecen situaciones contradictorias donde se confunde

lo alto y lo bajo, el frente y el revés (...) [se generan] diferentes formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. (Bajtín, 1974, p. 13)

Se comprobará en diferentes obras de La Candelaria la presencia de esta inversión carnavalesca para burlar el sistema impuesto por la cultura dominante. A su vez, Esquivel observa que “muchos de los personajes de las obras se caracterizan por romper con la solemnidad, lo serio y trascendente para identificarse con un lenguaje más burlesco y caótico” (2014, p. 85).

En el texto *A fuego lento* de Patricia Ariza se observa la presencia de esta lógica de inversión carnavalesca con el fin de mostrar lo frágil que resultan ser los estereotipos masculinos.

LA FRAGILIDAD DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN “A FUEGO LENTO”

En 1997 el grupo de La Candelaria monta una obra escrita por Patricia Ariza y dirigida por César Badillo denominada *A fuego lento*. Esta propuesta pone en escena “tres estereotipos de hombres: el mujeriego que tiende al alcoholismo, el tierno casi homosexual, y el intelectual. La obra gira en torno a la espera y los eternos y complicados preparativos para recibir a una mujer que no llega” (Valderrama Rincón, 2015, p. 18).

A lo largo de toda la obra Eduardo, Juan y Mario irán mostrando distintos rasgos de la personalidad de Lila, una mujer de la cual los tres están enamorados y a la cual esperarán con la cena pronta.

Para cualquier lector/espectador, desde el comienzo de la obra se plantea una situación poco común: un ambiente doméstico que tiene a tres hombres en una cocina. Este espacio, bajo una cultura patriarcal, es el ambiente por excelencia para la aparición de personajes femeninos, sin embargo, la dramaturga colombiana escoge tres hombres para desempeñar la tarea.

El personaje de Eduardo no solo confirma que la actividad que los convoca es la cocina, sino que el personaje de Lila es quien trabaja fuera del hogar: “Ella trabaja y nosotros debemos terminar esto. Empezamos tarde y nada está listo” (Ariza, 2016, p. 21).

Desde el primer momento ingresamos en la lógica bajtiniana de inversión carnavalesca, ya que estos hombres ejecutarán acciones esperables para el mundo femenino como lo son cocinar y esperar a su pareja con la comida pronta.

Otra inversión se presentará desde el comienzo, los tres son amantes de Lila. Este tipo de comportamiento suele ser esperable en un hombre ya que la lógica machista concibe como válido que el hombre mantenga vínculos con más de una mujer. En esta obra es ella la que tiene un “harén” a su disposición.

A medida que comienza a prepararse la cena estos personajes demostrarán que no son hábiles cocineros, pues no es una actividad que desarrollen con asiduidad.

Eduardo ejecutará un plan de acción para facilitar la tarea y poder obtener buenos resultados: “Dividámonos (*A Juan*) Tú cortas, lo picas todo en trocitos. ¿De acuerdo? (*A Mario*) y tú lavas las cosas muy bien y pones la mesa. Yo me encargo de alistar todo ¿De acuerdo?” (Ariza, 2016, p. 16). El plan parece no tener fallas, pero a medida que se pone en ejecución comenzarán los problemas y se irá diluyendo lo pactado.

En la cocina no solo prepararán la cena, también debatirán sobre el vínculo que mantiene cada uno con Lila. Con el corte de los primeros vegetales de la preparación, Juan indagará sobre el vínculo que mantiene su enamorada con Mario: “¿Has dormido con ella? Dilo, ¿has dormido? No vamos a matarte de un disparo, ni a suicidarnos con un frasco de pastillas para dormir. No lo vamos a hacer. Pero dilo de una vez, ¿dormiste con ella?” (Ariza, 2016, p. 20).

Esta preocupación por el vínculo que mantienen se extenderá a Eduardo que insiste tanto en el tema que logra que Mario confiese sobre la relación de amantes que mantienen hace años. Si bien no se expone abiertamente la incomodidad que genera el vínculo descubierto, tanto Juan como Eduardo actuarán de manera diferente e incluso en sus palabras se puede evidenciar la molestia. La dinámica que mantendrán estos tres hombres por momentos será de complicidad, por momentos de competencia y en algunas instancias de rivalidad.

El artificio dramático desarrollado por Ariza permite vislumbrar los grandes inconvenientes que trae consigo la elaboración de los estereotipos masculinos y las construcciones sociales que determinan qué se espera de un hombre.

Estos tres personajes se muestran fuertes y sumamente masculinos, pero en soledad permiten contemplar las fracturas en su masculinidad. Tal es el caso de Juan que es descubierto vistiéndose con la ropa de Lila:

Eduardo entra, sacan a Juan que se ha puesto un vestido de ella y se ha pintarrajeado el rostro

MARIO: es un marica. Marica con campanitas sonando y estandartes flotando en el aire. ¿Quién lo iba a pensar? ¡Límpiate la maldita cara, carajo! Aprende a ser hombre (*Lo limpian con limpiones desechables*) Quítate el vestido maricón. ¡Lo has echado a perder! (Ariza, 2016, p. 26)

Esta acción de vestirse con la ropa de Lila ha sido descubierta por otro varón, quien lo deja en evidencia, lo denigra, lo agrede verbalmente y arremete violentamente contra él. No solo se está atacando la acción que lleva a cabo el joven, sino que se lo censura y reprime de tal forma que este queda al desnudo de manera literal y simbólica.

Los varones represores no solo tratarán de diluir la fragilidad expuesta de Juan, sino que exigirán que olvide el momento bochornoso que acaba de ocurrir: “EDUARDO: esto quedará para siempre entre nosotros (*A Mario*) El vestido piérdelo, quémalo, desaparécelo. Todo está aquí. (...) No llores más, pórtate como un hombre, aunque sea hoy ¡carajo!” (Ariza, 2016, p. 27).

Por más que se proponen olvidar el momento, tanto Mario como Eduardo rememorarán el hecho y Juan será objeto de burla en varias ocasiones posteriores. La víctima encontrará que no está solo en su situación de vulnerabilidad, ya que descubrirá a Mario en una situación bastante particular:

MARIO: ... ¿Aló? ¿Si? Habla Eduardo (*Baja la voz y mira para todos lados*) ¿Centro de estética masculina? ¿Si? Solo quiero preguntar algunas cosas. No es para mí. Es para un amigo. Él no vive aquí y me ha pedido un favor... Dígame señorita ¿allá hacen implantes de pelo? ¿Cabello por cabello? Qué maravilla. (...) y dígame ¿qué otros servicios tiene? Un momento (*saca una libretica*) Masajes, máscaras faciales, cirugía estética. No eso no, mi amigo me pidió averiguarle... usted sabe, es muy joven y se está quedando calvo. No es justo (*Se mira en el espejo*). (Ariza, 2016, p. 32)

En este momento “a solas” de Mario descubrimos su fragilidad, somos testigos de la preocupación que tiene este personaje por el cuidado de su imagen. Es importante destacar la búsqueda de la soledad para hacer esta llamada y la necesidad de ocultar su preocupación

acudiendo a un supuesto amigo que quiere averiguar de los servicios que ofrece el centro estético. Sería “menos hombre” si es descubierto consultando por productos que lo mantengan joven y bello.

La posibilidad de Juan de tomar revancha por el daño recibido hace unos instantes se le presenta frente a los ojos y no la dejará pasar. No solo dejará en evidencia que ha escuchado la llamada telefónica, sino que finaliza el intercambio de palabras con un “Hagamos de cuenta de que no escuché nada. Lo olvidamos ¿vale? (...) Aprende a ser hombre” (Ariza, 2016, p. 33).

Eduardo, quien encarna el estereotipo del intelectual, muestra su debilidad a partir de las palabras que intercambia con Mario. Su fragilidad pasa por los celos que siente de que Lila disfrute de encuentros sexuales con su “rival”:

EDUARDO: ¿Y tú que le das? ¿Placer? Tú el placer y yo la seguridad, ¿Qué cómodo, verdad? Conmigo siempre tiene dolor de cabeza, jaqueca, menstruación. Está cansada (*Remendándola*) “trabajé mucho hoy”. “Prefiero leer”. Cuando percibe que la deseo, me pide una opinión política sobre la situación del país. O mira el libro que estoy leyendo. Y mientras tanto, piensa en el violador. Se viste con falda negra ceñida para ti... perra asquerosa. (Ariza, 2016, p. 30)

Si bien los tres personajes parecen estar de acuerdo en mantener un vínculo amoroso son Lila, en este parlamento de Eduardo se perciben los celos. La fragilidad de este personaje pasa por poner en palabras lo que siente; su enamoramiento por Lila es tal que no concibe como posible que se vincule con otros hombres. Si bien no expresa abiertamente su desconformidad con la relación poliandria, sus celos delatan su pesar. El hombre que en una cultura patriarcal no expresa sus emociones porque sería síntoma de afeminamiento, en este pasaje demuestra estar celoso.

Una vez expuestas las tres fragilidades en escena, todos intentarán redimirse: Eduardo se ausenta por un momento, Mario ahoga sus penas en alcohol y Juan intentará buscar los motivos por los cuales Lila lo quiere.

La espera de Lila se volverá eterna, despojados de su hermetismo masculino, expuestos en sus fibras más íntimas, desposeídos de toda masculinidad, los tres hombres sentirán la frustración de que el encuentro no se concretará.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo hemos elaborado un análisis del mecanismo de inversión de roles presentes en la obra *A fuego lento* de Patricia Ariza. Este mecanismo funciona como una herramienta sustantiva para demostrar la arbitrariedad y la fragilidad presentes en las diferentes masculinidades construidas en la cultura patriarcal.

Tanto Mario, como Eduardo o Juan son víctimas de un sistema que intenta censurar aquellos procedimientos que están en la preocupación de todos los sujetos más allá del sexo biológico con que sean identificados.

Estos hombres sienten celos, están enamorados, son impulsivos, compiten entre ellos, se comparan, tratan de preparar una comida para su pareja, están preocupados por el paso del tiempo y el deterioro de su imagen física, se deprimen ante situaciones frustrantes en el plano afectivo, entre otras actitudes emparentadas con el mundo “femenino”.

La masculinidad como producto cultural trae consigo un sinfín de normas, reglas o máximas que impiden a los sujetos actuar de manera diferente a la establecida. Gracias a las instituciones los sujetos aprenden a comportarse de determinada manera y no salirse de esos parámetros.

Romper con esta lógica es una tarea sumamente difícil, ya que hay que derribar el peso de una tradición milenaria. Los distintos colectivos sociales han intentado mover los engranajes del cambio y el arte ha funcionado como un motor más para que se aceleren los procesos.

El teatro ha sido siempre una herramienta marginal comparada con las grandes producciones artísticas industriales, pero a partir de allí se ha dado la voz a varias producciones femeninas, voces que han sido silenciadas a lo largo de la historia.

Con mucho esfuerzo y perseverancia, voces como la de Patricia Ariza no se han callado y continúan trabajando por y para un cambio en la sociedad. Los cambios en materia de género y las construcciones vinculadas al mismo están sobre la cocina, haciéndose a fuego lento.

REFERENCIAS

- Ariza, P. (2016). A fuego lento. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (comps.) *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. Tomo 3 (pp. 12-42). CELCIT.
- Bajtín, M. (1974). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral.
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano*. [Tesis Doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Guevara, E. (2008). La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género. *Sociológica* (año 23, 66), 71-92.
- Lamas, M. (2013). La antropología feminista y la categoría de género. En M. Lamas (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 97-126). PUEG- Miguel Ángel Porrúa.
- Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, Dictadura y Resistencia*. Banda Oriental.
- Páramo Morales, D. (2017). Cultura y comportamiento humano. *Pensamiento & gestión*, (42), VII- XII.
- Salguero, A. (2014). Discursos y prácticas en el proceso de construcción de las identidades masculinas. En A. Salguero (comp.) *Identidad Masculina* (pp. 21-54). Biblioteca Feminista.
- Valderrama Rincón, D. (2015). *Caminos en la dramaturgia femenina colombiana. Apuntes y caracterizaciones sobre discursos dramáticos propuestos por mujeres en el siglo XXI en Colombia*. Monografía. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Recepción: 20/09/2023

Aceptación: 27/05/2024

Cómo citar este

artículo: Cedrés Silva, M. (2024). La exposición de la fragilidad masculina en "A fuego lento" de Patricia Ariza. *Teatro*, (11), 113-126. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76761>

De la actuación a la percepción. Cinco consideraciones para interrelacionarse en escena

**SEBASTIÁN CHANDÍA
CHIAPPE**

Universidad de
Concepción

RESUMEN

El siguiente artículo propone una perspectiva de estudio del problema de la técnica actoral en procesos representacionales y/o con estrategias presentacionales, ofreciendo el análisis interdisciplinar de lo que experimenta un cuerpo en escena, pudiendo revisar cinco aspectos y su giro hacia este enfoque eco-fenomenológico de la instancia actoral.

Palabras clave: actuación, performatividad, cuerpo, ecología, fenomenología

ABSTRACT

The following article proposes a perspective of studying the problem of acting technique in representational processes and/or with presentational strategies, offering the interdisciplinary analysis of what a body experiences on stage, being able to review five aspects and their turn towards this eco-phenomenological approach of the acting instance.

Keywords: acting, performativity, body, ecology, phenomenology

La evolución de las artes está comprometida con el desarrollo de las sociedades. Las manifestaciones artísticas muestran la pertenencia a cánones estilísticos, históricos, como también su pertenencia a comunidades particulares, ideologías, medio-ambientes. Incluso hablar de “manifestación”, “expresión”, “producción”, “obra”, también denota cierta pertenencia. Más aún en una sociedad cada vez más humanista en su organización, con una taxonomía rigurosa y peligrosamente blindada. En todo ello están insertas las piezas artísticas. Son una tensión del entramado ecosistémico de interacciones, más allá de lo estrictamente social. La presencia de la

pieza artística ha contradicho en gran medida al antropocentrismo por su propia potencia movilizadora. El pensamiento abstracto detrás de una pieza artística es el mismo con el que puede alcanzar su potencial especulativo el materialismo vitalista y otras teorías que levantan lo pos-humano y el pensamiento ecológico contemporáneo. La pieza artística nos muestra su pertenencia, por sobre todo, a un eco-sistema desjerarquizado que supera al humanismo.

Pero claro, dejando de lado la lógica de la AI (*Artificial intelligence*) aplicada al arte generativo, toda pieza artística tiene un cuerpo que logra percibir sensible y estéticamente ciertos estímulos que, a partir de procedimientos artísticos, logra traducir en estas piezas. La dependencia del resultado con su ejecutante, en el campo de las artes, es mucho más clara que en otros campos epistémicos. Las piezas interpelan a sus autoras/es, reproducen una poética, inquietan y empujan nuevas piezas. Y a la vez que estas piezas muestran su pertenencia —a través de sus rasgos— a cánones, comunidades y pensamiento, los cuerpos lo demuestran a través de sus técnicas de ejecución. Dentro de estas piezas hay unas que, en específico, nos señalan una co-dependencia particular con aquellos cuerpos-autores: la pieza actoral y performática, puesto que, en aquellos cuerpos traductores estéticos, se inscribe la pertenencia de sus resultados, que pueden pervivir a través del registro. Podemos apreciar la pieza, a la vez que apreciamos al cuerpo-autor. Y por supuesto, las formas de producción que estos cuerpos poseen, demuestran que en ellos se inscribe un sinnúmero de factores que constituyen un eco-sistema que podría, eventualmente, disponerse sin una lógica jerárquica (pensando en que cada uno de los elementos dispuestos en este se relacionan en base a puntos de tensión, generados por su combinatoria, o énfasis en la acción). Una de las primeras conclusiones que W. Benjamin encontraba en la pieza cinematográfica, es la estrecha relación entre las artes y las formas de percepción, que pertenecen a cada época, puesto que “el modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica” (Benjamin, 2003, p. 46). Esas formas de percepción también se vuelcan en la ejecución de las piezas artísticas. Por ello es que se asocia a Stanislavski con el realismo, y a ambos con el auge de la psicología, puesto que el sistema del director ruso genera un vínculo

con dicha disciplina que permea la primera parte de su trabajo. Sin embargo, anterior a todo, y por supuesto que en estrecho vínculo con el pensamiento actual, hay un cuerpo-autor que debe atestiguar ciertos factores que son previos a cualquier sistema de actuación o técnica performativa: el sistema de percepción.

Este prolegómeno, follaje de la discusión, señala que el quehacer de estos cuerpos-autores es cruzado por la misma problemática que la pieza artística: el sistema de percepción. Para ello, justamente es mejor poder ajustar la dirección de la “percepción”. No se entenderá entonces como una percepción de la obra, desde su pertenencia y goce estético (lo que también es conocido como *apreciación*) sino más bien como la relación que el cuerpo tiene con el entorno que también compone. Desde este horizonte, el problema de los cuerpos-autores de piezas escénicas y performáticas no es un problema artístico, ni tampoco escénico, sino más bien perceptivo.

Se parte, entonces, con la descripción del fenómeno escénico. Dista de la construcción de las artes visuales o plásticas, puesto que en esta intervienen el tiempo y cuerpos que generan aquello que parece *vivo*, ya que “las realizaciones escénicas se caracterizan esencialmente por su naturaleza de acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2011, p. 323). Con respecto a ello, la referencia de lo vivo no remite a la diferencia entre “organismo” y “materia inerte”, sino más bien a la posibilidad de saber que la percepción no está mediada. Como diría Heidegger (1997), está tan a la mano como el “propio cuerpo”, y por ello se constata que lo que ocurre frente a un espectador, sucede por primera vez, y emerge del entramado real (como la vida misma brotando frente a un ser). Por supuesto que el teatro ya es un sistema de mediación simbólica y lingüística, con convenciones que promueven ciertas relaciones de distanciamiento, por muy realista que la pieza sea (ejemplo de esto es la *catarsis*), y por ello media la percepción, a tal punto que el espectador no va a correr de espanto si ve a un personaje cargando un arma y apuntando hacia el público. Esta mediación que el teatro establece está definida por su naturaleza expresiva, desde la cual ciertas ideas deben ser entendidas desde una intencionalidad, en la que “el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla” (Cornago, 2009, p. 2). Por consiguiente, el teatro conlleva

la particularidad de mediar símbolos contenidos en la cultura que se inscribe, y jugar con la producción de sentido de estos. Por esta razón, cuando se declara que la percepción no está mediada, entonces, condice con la idea que, a nivel sensorial, un cuerpo percibe que lo que está aconteciendo puede ser percibido por todos los sentidos, aun cuando tenga estos resguardos convencionales. Estas perspectivas podrían entenderse, por una parte, dentro de la fenomenología de la percepción (teoría que anima y que diagrama esta investigación), como de la antropología de los sentidos (que acompaña, pero también refrenda ciertas ideas). Lo cierto es que hablar de percepción comprende un complejo devenir del propio fenómeno según la perspectiva que se estime.

MARCOS PARA LA PERCEPCIÓN

No está demás definir ciertos límites o concepciones que ayuden a entender porqué la pieza actoral/performática es un problema perceptivo, instalado en el cuerpo-autor. Por supuesto que es un problema de apreciación artística, pero, como se planteaba en un comienzo, esa relación no forma parte —crucial— de las observaciones que aquí se llevarán a cabo. Por lo mismo, es importante declarar que esta investigación analiza los procesos perceptivos que lleva a cabo un cuerpo en la preparación de una pieza actoral/performática, pudiendo dar un enfoque distinto a planteamientos actorales/performáticos existentes. Podría decirse entonces que no clausura ni suprime los enfoques ya conocidos, sino que añade una perspectiva que, incluso en algunos puntos de análisis dispuestos en esta indagación, nace de, y/o está en estrecha concordancia con, los enfoques tradicionales. En este específico sentido, la práctica performática está comprometida justamente en la realización actoral. Por lo demás, un cuerpo que está sobre un escenario poblado de convenciones y sentido, no es un cuerpo que no percibe, sino que percibe desde un fenómeno en particular: la expectación. Por ende, la percepción siempre estaría en funcionamiento. Es la misma percepción que Merleau-Ponty define como el mundo de la persona al decir que “no hay que preguntarse, pues, si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos” (Merleau-Ponty, 1997, p. 16). Un cuerpo percibe estímulos que lo harán conformar su mundo, que podría decirse es, sin lugar a dudas, pre-lingüístico, pre-semántico.

En *Sema & Soma*, Fontanille (2008) hace una distinción que bien podría esbozar esta idea de mundo previo, cuando refiere a la distinción entre “cuerpo propio” y “carne”, diciendo que:

La *carne* es la instancia enunciante en cuanto *principio de resistencia /impulso* material, pero también en cuanto *posición de referencia*, conjunto material que ocupa una porción de la extensión, a partir de la cual se organiza dicha extensión. La carne es al mismo tiempo la sede del *núcleo sensorio motor* de la experiencia semiótica. (Fontanille, 2008, p. 33, cursivas en el original)

La semiótica reconoce esa distinción y propone una categoría para ello. Merleau-Ponty (1997) también genera una categoría similar utilizando el concepto alemán de *Leib*, con el cual describe la existencia cárnica del cuerpo. Es importante señalar esta distinción, puesto que la percepción puede ser vista como aquel mecanismo de comprensión simbólica (que no se niega), pero cuyo origen radica en la potencia vinculante de un cuerpo y los estímulos externos. Para fines de esta investigación, el estímulo será descrito desde la potencia de alguna propiedad o cosa para conducir la atención de un cuerpo, y así ser percibida. Por ello, es importante delimitar, desde la fenomenología, a la percepción como aquel fenómeno que despierta la relación entre mundo y sujeto, pre-científicamente, sin declararse verdadera sino “como acceso a la verdad” (Merleau-Ponty, 1997, p. 16). Podría decirse que la percepción participa, o lisa y llanamente es responsable, de la vinculación del cuerpo con el medio, cualquiera que este sea: pre-lingüístico, simbólico, estético, etc. Por ello también se pueden encontrar aseveraciones como la de Le Breton en las que pone de manifiesto que “la percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación” (Le Breton, 200, p. 12), por lo que podría vincularse, por ejemplo, al símbolo como materia de la percepción, en cuanto este es percibido de la cosa, e interpretado como ella. Pero, por lo mismo, es interesante volver a la idea de percepción como acceso al mundo, más que como determinación de este. En ello, la percepción actúa indiscriminadamente esperando al análisis de esta, que dependerá de la condición desde la cual se estudia al cuerpo. En investigaciones científicas al respecto, la discusión también tiende a la divergencia. La mirada ortodoxa propone que:

nosotros no hacemos *contacto directo* con aquello que parece

que vemos. Lo que está dado, podría suponerse, no es el mundo en sí mismo, sino el patrón de luz en la retina, y ese patrón no aporta información suficiente para determinar cómo las cosas son en el medio Ambiente.¹ (Noë, 2002, p. 2, cursivas en el original)

1. Original: we make no *direct contact* with that which we seem to see. What is given to us, one might suppose, is not the world itself, but the pattern of light on the retina, and that pattern does not supply enough information to determine how things are in the environment.

La idea de contacto directo se entiende como aquello que constituye a una cosa en su determinada categoría, simbolismo, servicialidad y conceptualización. Eso no quita que aquel “patrón de luz” no afecte a un cuerpo. La empírica del cotidiano nos lo hace comprobar, por ejemplo, cada vez que los ojos se dirigen directamente al sol y producen una manifestación concreta e inmediata, conocida como “acto reflejo”. Por ello, se entiende que ese contacto directo no es posible, debido a los procesos de mediación culturales, simbólicos y por ello lingüísticos y semióticos, a saber “la percepción deviene una ‘interpretación’ de los signos que la sensibilidad va proporcionando en conformidad con los *estímulos* corporales, una ‘hipótesis’ que el espíritu hace para ‘explicarse sus impresiones’” (Merleau-Ponty, 1997, p. 55). Empero, así como señala Merleau-Ponty, la percepción *deviene* y no necesariamente se define como tal. Tanto la percepción mediada por el lenguaje, como aquella que se da a nivel de *la carne*, constituye una cadena de elementos que se transforman, en las que se activa la *afección*. La *afección*, comprendida como la primera respuesta del estímulo dentro del cuerpo, es la constatación de aquella comunicación que activa la percepción. Tempranamente escribía Bergson la idea de que “los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos” (Bergson, 2006, p. 37), entendiendo que esa reflexión de acción posible es también la posición del cuerpo frente a un estímulo. Un cuerpo, por supuesto, no sólo se afecta de aquello que puede comprender de manera conceptual o cultural. De hecho, la publicidad muchas veces basa sus campañas en efectos que afectan al “subconsciente”, cuando aquello también podría tomarse como fascinación del propio cuerpo a las propiedades de una cosa en sí. Aquella es la percepción a la cual remite esta investigación, aquella que vincula a un cuerpo con un entorno compuesto por estímulos, los que, traducidos en afecto, proporcionan la capacidad de accionar. No hay que olvidar que el cuerpo es un “ser de dos hojas: por un lado, cosa entre las cosas, y por otro, el que las ve y las toca” (Merleau-Ponty, 1970, p. 171), y por lo tanto sirve de frontera, pero jamás deja de ser con el entorno.

Lo que sigue, entonces, es el análisis de cinco aspectos importantes en el giro de enfoque de la problemática actoral-performática, como problemática perceptual. Se hace necesario aclarar que no se equiparan ni se comparan las prácticas actorales y performáticas, las cuales tienen mecanismos y técnicas particulares (dependientes del estilo, poética y autoría), pero ambas se encuentran en su naturaleza y principio básico: son una producción de presente, verosímil, que indistintamente, a través de los sentidos, vincula a un cuerpo-autor con una masa espectral (sea cual sea la densidad de esa masa). Ese principio de performatividad o teatralidad indistintamente —otorgando las categorías que hasta hoy entran en disputa— tiene que ver con aquella producción de presencia que, en ocasiones, incluso se aprecia en el cotidiano.

2. Original: At times in real life we meet people who we feel are acting. This does not mean that they are lying, dishonest, living in an unreal world, or necessarily giving a false impression of their character and personality. It means that they seem to be aware of an audience —to be “on stage”— and that they react to this situation by energetically projecting ideas, emotions, and elements of their personality, underlining and theatricalizing it for the sake of the audience.

A veces, en la vida real encontramos personas que, sentimos, están actuando. No significa que están mintiendo, siendo deshonestos, viviendo en un mundo irreal o necesariamente dando una falsa impresión de su carácter y personalidad. Aquello significa que parecen estar conscientes de una audiencia —de estar “sobre el escenario”— y que reaccionan a esta situación proyectando enérgicamente ideas, emociones y elementos de su personalidad, subrayando y teatralizándolo en busca de público.² (Kirby en Zarrilli, 2002, p. 43)

VIDA COTIDIANA – VIDA ESCÉNICA:

Por subirse a un escenario, un cuerpo no deja de percibir. Los trastornos de la percepción se dan a nivel sensorial y dificultan esa comunicación externa. Sin embargo, no significan la ausencia de ello.

Las personas ciegas no pierden necesariamente la capacidad de ver (Bach-y-Rita 1972), puesto que no vemos con los ojos, sino con el cerebro. En la vista normal, la imagen no llega más allá de la retina. De la retina a la estructura de percepción central, la imagen, ahora transformada en impulsos nerviosos es llevada por fibras nerviosas (Bach-y-Rita en Nöe, 2002, p. 498).

Es interesante apreciar que la percepción —es la perspectiva que aquí se ofrece— nada tiene que ver con la traducción de las imágenes. Si se cierran los ojos, igualmente se podrán apreciar ciertos estímulos lumínicos e incluso algunas especies de *imágenes en negativo* que difícilmente podemos distinguir o categorizar (el fenómeno tiene un nombre y una categoría, pero no forma parte

del cotidiano, y no alcanza, por lo mismo, a procesarse de dicha manera). Arriba de un escenario la percepción se trastoca e interviene la traducción de estímulos por dos motivos —principalmente— que son el *fenómeno de expectación* y la asimilación de cierto *marco de realidad*. Se utilizará esta idea de marco para poder incluir, en ciertos aspectos —los pertinentes— a las realizaciones escénicas cercanas a lo performático, como aspecto de una puesta en escena. Una ficción es un marco de realidad, pero también lo puede ser aquello que rige una escena *presentacional*, como sus parámetros de acción (que la reacción o diálogo del público, por ejemplo, detone algo en particular). En la escena, entonces, se debe entender que se vive de la misma manera que en el cotidiano. La diferencia radica en el fenómeno de expectación, por el cual el cuerpo se hace consciente de sus procesos y acciones. En ese sentido y retomando a Fontanille (2008), se vuelve un centro productor de sentido, y a su vez un productor de estímulos. Esa consciencia sobre el sí mismo se vuelca en el quehacer, provocando una distancia de lo que se pueda adscribir a la naturalidad o, como consigna el método de Stanislavski, a la organicidad. He ahí el punto de inflexión de toda representación. La organicidad para el ruso, significaba fluir como las leyes naturales de la vida *normal* (Richards, 2005). Sin embargo, para ir con mayor precisión, se puede tomar la visión de Grotowski que, justamente, condice con los trazados que esta investigación arroja. Richards, quien en su texto insigne sobre el trabajo sobre las acciones físicas refrenda ambas perspectivas, veía una diferencia en la conceptualización y puesta en práctica de la organicidad entre Stanislavski y Grotowski. Para este último, la organicidad quedaba consignada como “la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de ‘dentro de uno’ y tiene como fin la realización de una acción precisa” (Richards, 2005, p. 157). Desde esta perspectiva, la organicidad también puede formar parte de una realización performática. Incluso el estar de pie es un torrente de impulsos que deben ser *organizados*. En este sentido, la naturalidad de esta vida cotidiana radica en la respuesta *orgánica* a estímulos en los cuales la atención se posa, y su probable reacción ante ellos. La constatación desde fuera, de otro cuerpo, no aprecia mayor cuestionamiento. Toda persona ha ido a un evento social en el que, en comparación a las interacciones que se están dando en aquel contexto, hay cuerpos que se notan aparentando algo o queriéndose

destacar, puesto que la atención y reacción a los estímulos no forma parte de esa naturalidad que el cotidiano conforma. La vida cotidiana tiene aquellas leyes que cualquier persona puede observar.

Desde el punto de vista de un espectador (un cuerpo que constata desde fuera) las leyes de la vida cotidiana son su referente para poder conectarse y percibir una manifestación escénica en la que, fuera de las convenciones que presenta, el punto de referencia siempre será lo natural, aquello que incluso siendo artificial no genera sospecha. Por su parte, las leyes de la vida escénica dislocan ciertas lógicas que están presentes en la cotidiana, cuando se piensa en el funcionamiento de estas como sistema, y para ello se hace interesante contemplar aquella relación, entre ambas, con la noción de simpoiesis, considerando que “nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado” (Haraway, 2019, p. 99). Desde esta perspectiva, lo escénico se hace y deviene con lo cotidiano, pensándolos como “sistemas producidos colectivamente que no tienen límites temporales o espaciales autodefinidos” (Dempster en Haraway, 2019, p. 102), por lo cual la mirada de un cuerpo dentro de uno, busca y se acopla al quehacer de otro en esta reciprocidad y devenir. Por ejemplo, imagine por un momento que entra a una sala de teatro a apreciar una puesta en escena y que ella está realizada por un elenco compuesto por seis hombres altos, barbudos y de facciones bastante toscas, duras o angulares (tome lo que le sirva a usted para hacerse esa imagen). Se mueven en relación a aquello que son, siendo conscientes del material simbólico que, de por sí, están produciendo. Es decir, sólo con verlos, su cerebro adelanta ciertos datos que esos cuerpos aún no han expresado. Pasado unos dos minutos, uno de esos cuerpos altos habla con una voz muy aguda, fina, dulce y que, al parecer se despega de la imagen presentada. En primera instancia le parecerá raro, generará cierta distancia, pero luego de esto, los otros cuerpos comienzan a emitir el mismo tipo de desarrollo vocal. Luego de un rato ya es natural y la constatación de lo normal deja de cobrar sentido. Mismo caso sucede si sólo un cuerpo vocaliza agudos al hablar y no los otros: al ser aceptado dentro de la manifestación, el cuerpo desde fuera lo valida y entiende ello como convención. La vida cotidiana y la vida escénica (aquella que se desarrolla al otro lado de esa escisión tan imaginaria como a veces arquitectónica respecto de espectadores) se validan

entre sí desde el cuerpo de fuera. Sin embargo, desde el cuerpo que realiza, la vivencia es distinta, puesto que esa voz aguda que, para el ejemplo, no es correspondiente a la natural de ese cuerpo, debe generar mecanismos perceptivos que la puedan *asimilar* e *incorporar*. Esa asimilación, primeramente, pasa por el cuerpo-autor (se decide por referirse así a un cuerpo que genera hecho escénico), en la medida que este logra entenderla en sí, en su funcionamiento y expresión, como propia y sin generar juicio. En una perspectiva del Método, lo que ocurriría es posibilitar la creencia de esta voz como natural, jugar con ella, incrementar las imágenes que puedan generar un compromiso con la realización. Sin embargo, en compañía de toda aquella maquinaria imaginativa, existe un cuerpo que está oyendo un sonido particular que emite y que a su vez lo hace vibrar. Percibe cómo ese sonido genera cambios en otros cuerpos y en el espacio mismo. La tensión particular de los pliegues provoca otras tensiones musculares que dan como resultado un cuerpo particular que desarrollará y experimentará una kinesis en específico. La producción de sentido, en escena, es un acto volitivo que realizan los cuerpos en el espacio de acción, que se comanda por la voz de un texto, de un estilo de dirección o por autoría creativa del cuerpo. En este caso, la voz aguda es un acto volitivo que otorga sentido *dentro* de la vida que se desarrolla en escena, *para* la vida que se desarrolla en el cotidiano que aprecia. Por ello, vida cotidiana y vida escénica están en un constante diálogo, puesto que siempre habrá dos cuerpos en espacios perceptivos distintos. Sin embargo, se deben distinguir no sólo por sus universos e interacciones simbólicas en un tiempo y espacio determinado, sino también porque los cuerpos, en una y otra, perciben de distinta manera. La vida escénica tiene la necesidad de asimilar información que naturalmente no está en el espacio de acción. Difícilmente un cuerpo realmente será hermano de otro, o hijo, o madre-padre. Difícilmente sean piedra, planta, o crucen particularmente por estados alterados de consciencia. Aquellos cuerpos en escena deben trabajar con estímulos, a veces inexistentes, y por ello, echan a andar la maquinaria de estímulos inmateriales: el acto imaginativo.

¿Cómo se ve el arte, cuando el arte consiste precisamente en verse real?(...) Sería equivocado por supuesto, menospreciar los elementos imaginarios de la actuación³ (...) Pero, así como

3. La palabra de la cita es performance, y se decide a traducir como actuación, debido a que el contexto refiere a una puesta en escena realista.

4. Original: How does one see it as art when the art consists precisely in making it real? (...) It would be wrong, of course, to dismiss the imaginary element of performance (...) But, as it happens, they were describing the art in the actress and how it exists as the object of our attention.

sucede, están describiendo el arte en la actriz y cómo existe como objeto de nuestra atención.⁴ (O. States en Zarrilli, 2002, p. 28)

SÍ MÁGICO ¿PERCIBO, LUEGO IMAGINO – IMAGINO, LUEGO PERCIBO?

El germen de realidad es, por así decirlo, aquello que cultiva la escena. Por muy exuberante que el corpus conceptual de una obra pueda llegar a ser, las manifestaciones escénicas requieren de ese piso que *qualifica* lo que está en el espacio poético de la escena. Los cuerpos, al poseer el vínculo con el entorno, perciben, se perciben y se realizan. “Tocar es tocarse. Entenderlo como: las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él me rodea el mundo” (Merleau-Ponty, 1970, p. 306). Se entendía anteriormente que un cuerpo jamás deja de percibir, sino que los espacios perceptivos cambian. Por ello, el espacio escénico tiene un germen de realidad, puesto que al igual que un cuerpo, es una prolongación del universo semántico de la vida cotidiana. Entonces, para esa tarea, el cuerpo debe despertar qué de real y orgánico hay en él, puesto que en ese espacio perceptivo no existen tales estímulos que, por ejemplo, una situación dramática demanda, o un marco de acción escénica exige. Para ello existe una simple instrucción que cada actor/actriz debe descubrir cómo funciona, ya que culturalmente la aprendió a realizar: ‘Créelo’. ‘Eres Madonna: Créelo. Eres Lear: Créelo. Eres Nina: Créelo. Eres una silla: Créelo. Eres la representación del neoliberalismo: Créelo’. Por muy sofisticada que la poética artística sea, hay ciertas herencias que, sin duda, siguen poniéndose al servicio de la escena. El *Sí mágico* de Stanislavski es una definición de lineamientos de cómo realizar un ejercicio de creencia para despertar un acto imaginativo.

Para lograr esta relación entre el actor y la persona que encarna hay que añadir ciertos detalles concretos que llenarán la obra, precisando su sentido y dotándola de acción e interés. Las circunstancias que supone y enuncia el sí, se originan en fuentes cercanas a nuestros propios sentimientos, y tienen una poderosa influencia en la vida interna de un actor. Una vez que ustedes han establecido este contacto entre su vida y su arte, sentirán ese impulso interno, ese estímulo. Añadan una serie completa de contingencias basadas en su propia experiencia de la vida, y verán cuán fácil es para ustedes creer sinceramente en la posibilidad de aquello que van a hacer en escena. (Stanislavski, 2003, p. 42)

Por supuesto que ese ejercicio de realización, tal como la palabra esgrime en su etimología —es decir, volver algo real— es una actitud que se ejecuta a diario en el simple hecho del estudio de probabilidades del futuro: ¿Qué pasaría si se toma esta decisión? ¿Qué pasaría si se quiere tomar un curso de esto? ¿Cómo afecta? ¿Qué cambios origina? Al generar esa reflexión dentro de circunstancias, el cuerpo incluso comienza a percibir ciertos cambios. El acto de imaginar provoca un acercamiento a la sensación de algo. Imaginarse dentro de una situación confortable, provocará que ese cuerpo se relaje, mire al cielo, eleve las comisuras de los labios. Esa imagen que aparece en lo intangible del pensamiento, promueve una sensación particular que generará una organización en la tonicidad del músculo y del ritmo respiratorio (como mínimo). Desde fuera, ese cuerpo estará produciendo una imagen particular que puede ser interpretada de cierto modo, aun cuando no se lleve conscientemente el acto de la representación o de la producción semántica. Dentro de la escena, esa imaginación no aparece detonada desde cualquier lugar. En sí, el acto imaginativo se despierta porque hay algo que lo activa:

Sin duda, los estímulos y las imaginaciones sensoriales en el resto de los ámbitos sensoriales están igualmente próximos entre sí y, por tanto, son igualmente reales desde lo empírico. (...) Lo experimentado, lo recordado y lo imaginado son experiencias con idéntica cualidad en la conciencia. (Pallasmaa, 2016, p. 62)

Ese activador corresponde a un afuera que detona ciertas sensaciones. En este punto, la sensación siempre se constata no sólo por aquella fascinación por un objeto y sus propiedades, sino por la automática respuesta a ellos. “Las sensaciones, las ‘cualidades sensibles’ distan, pues, de reducirse a la vivencia de un cierto estado o de un cierto *quale* indecibles, se ofrecen con una fisionomía motriz, están envueltas en una significación vital (...) (Merleau-Ponty, 1997, p. 225). Por supuesto se hace interesante, entonces, entender que aquel acto imaginativo siempre tendrá un compromiso con algo que lo despierte. Si se piensa que, en la vida escénica, el cuerpo-autor debe volver a comprometerse con ciertos estímulos para poder despertar en sí mismo el marco de realidad, debe también ser capaz de poder identificar, qué de útil hay en los estímulos para poder creer fervientemente en lo que realiza. Los estímulos están disipados por

el espacio, y dígase igualmente, están dilatados. Esta dilatación tiene que ver con que no cuentan con la compresión y tensión necesaria para despertar automáticamente algún tipo de afecto. Necesitan de un cuerpo que, según su experiencia, pueda tensarlo, además de un ecosistema de otros estímulos que logren comprimir aquello que va a despertar el acto imaginativo. Es decir, aun cuando hay estímulos en particular que naturalmente despierten afectos en un cuerpo, igualmente ese cuerpo debe despertarlos a través de la experiencia de la escena. Debe dejar que todo lo de fuera lo cruce, comenzando a tensar de a poco los elementos que comprimirán el estímulo del acto imaginativo que, por ejemplo, puede ser el tono de voz de otro cuerpo al decir una palabra en particular –pensando en que la palabra no porta necesariamente el ingrediente significativo, sino un estímulo rítmico-sonoro. Todo lo que un cuerpo-autor tiene para crear está fuera, incluso su interior. Es aquí entonces que la relevancia del entorno como extensión, de la que habla Merleau-Ponty, se hace imperante, puesto que en aquel espacio en el que la frontera es el cuerpo, este no deja de ser con el entorno. Aquel compromiso, entonces, recuerda que el cuerpo genera las conversiones necesarias para que ese cuerpo-autor transforme ese afuera en experiencia estética.

Aunque el actor solo pueda actuar lo consciente, no toda la actuación es consciente. La diana es el único ímpetu por el que se interpreta tanto consciente como inconscientemente. Ver específicamente lo que hay fuera guiará al actor más profundamente al interior del personaje que pensar en lo que hay dentro. (Donnellan, 2004, p. 188)

Esta idea también comienza a hacer cercanas las interrelaciones que se analizarán más adelante, pero comienza a esbozar a ese ecosistema, que es la escena, un cúmulo de elementos interdependientes que se hacen simpoiéticamente, en cuanto se generan tensiones, provocando que la atención se pose en estímulos nutrientes de la percepción.

REPETICIÓN – RENOVACIÓN

La percepción de un cuerpo-autor debe ser *entrenada*. Pero claro, ese entrenamiento nada tiene que ver con su capacidad, su resistencia o su fuerza. Es más, la percepción no puede ser entrenada; más bien se deben entrenar algunos aspectos para entrar en estados específicos de percepción.

Al definir la percepción, al inicio, se decía que el objeto de esta es un poco difuso: ¿Se perciben conceptos, imágenes, objetos, cosas, o propiedades que componen? Lo más sensato es decir que se perciben estímulos, puesto que cualquiera de estos aspectos debería afectar al cuerpo, invitarlo a obrar, sea desde su estado complejo de semiosis, como en un estado fenoménico. Lo que aquí se propone es que, aun cuando alguien se sienta en una silla, la mira, la huele y por ello, a través de la percepción, *identifica* el objeto, el material del que se compone y el barniz que la recubre, también está percibiendo una dureza, una forma, líneas, colores, intensidad del olor, sonido, temperatura; aquellos elementos, por sí solos, afectan al cuerpo: son estímulos. La capacidad de obrar y elaborar hecho escénico con ellos es lo que se debe entrenar, para que así el cuerpo-autor pueda trabajar con ellos perceptivamente. Al fin y al cabo, son elementos que siempre han estado presentes en los procesos perceptivos, puesto que componen aquella identificación que se nombraba anteriormente. La percepción contacta con el mundo, de manera profunda, no sólo culturalmente sino también materialistamente. Entrenar hacia aquel estado específico de la percepción, es poder entender también que, en la vida escénica donde se desarrolla un marco de realidad específico, un cuerpo no se afecta de *el rol que está cumpliendo otro cuerpo en escena* sino de la intensidad energética, del timbre y color vocal, de la imagen material que compone, de la luz que refleja, de sus colores, de sus tensiones, de su ritmo, etc. Entender ello es poder pensar que, para la percepción, los marcos de realidad presentados, por ejemplo en una situación dramática, superan a los personajes, las jerarquías, las relaciones entabladas, y profundizar en la fuerza de las interacciones, el volumen de los énfasis, la proxémica, el aroma y colores que portan los estímulos, el orden de los elementos, y todas aquellas propiedades que la componen.

La preparación del actor debe ser *consciente*, porque su deber es construir el papel. El actor, pues, debe estar atento a las partículas de vida con una atención que el resto de la gente no tiene. Para *hacer* esa realidad, el actor debe ser capaz de *verla* en todos sus detalles, después *construirla* y luego *vivirla* en escena *sin auto-observación*. Debe ver que el estado psicológico de ese joven está directamente relacionado con (e incluso afectado por) su comportamiento físico. (Richards, 2005, p. 177, cursivas en el original)

Al igual que en la vida cotidiana, a veces lo que llama la atención trasciende lo especial de un objeto: en vez de percibir una *silla brillante*, lo percibido es *el brillo en la silla*. En esta última se le da preponderancia a una propiedad más que al objeto, liberando la carga de subjetivación que las cosas pueden tener. En este ejemplo radica el trabajo que un cuerpo-autor debe ejercitar desde la atención, que puede ser intencionada como no, y que puede ser comparada con la actividad de selección que se realiza a través del oído: la percepción del sonido es abierta y, por lo tanto, siempre se está escuchando algo, que tiene la naturaleza de no ser unívoco. Mientras se escribe esto, resalta el sonido de las teclas del computador que, no obstante, es acompañado por un sonido constante, grave, que puede ser descrito como el motor de un calefactor; a su vez, se cuelean ciertos sonidos del entorno, fuera del edificio donde se escribe, como un par de conversaciones de pasillo. El ritmo de la escritura se verá afectado dependiendo de dónde está puesta la atención, y cuánto grado de influencia ejerce en la actividad que se realiza en este momento, que es la de escribir. El oído posa su atención en un estímulo particular, destinado a sostener o mantener la actividad en la cual un cuerpo está involucrado. Lo mismo se puede extrapolar desde otros sentidos: si las palabras aquí descritas tienen el propósito de conducir la lectura, probablemente la atención irá en la organización de estas. Distinto sería si se debe transcribir una cita, en la que la vista estará mayormente puesta en las palabras que deben pasar de un documento a otro. También si en el ejercicio de la escritura lo que importa no es la redacción, sino más bien la ortografía, la atención se posará en cada letra que compone cada palabra. Al entender que la atención puede ser llevada naturalmente a alguna propiedad que compone un momento en el escenario dentro de un marco de realidad, el cuerpo estará cruzando la misma experiencia que debe vivenciar en cada presentación, pero de manera orgánica y novedosa. Es decir que, por medio del juego de la atención, aquellas repeticiones en las que el arte escénico debe incurrir, dejan de serlo y pasan a ser *renovaciones*. Depender de la atención para iniciar una acción en escena, promoverá que la acción se sienta levemente distinta. Desde ese punto, la idea de repetición, la contradicción del hecho escénico se complementa para poder ser vivida nuevamente, pero desde el descubrimiento, siendo una alternativa a dicha contradicción. Esta idea de *renovar* y no *repetir* se basa en el entrenamiento de la atención para entrar en cierto

estado específico de la percepción. Estos estados, que pudieran ser confundidos con la alteración de la percepción por medio de técnicas de trance para ver *más allá* de la realidad, condicen con la profundidad de la atención, es decir, poder percibir un objeto, la cosa y sus propiedades, cada una como estímulo, mientras también se deja afinar la sensibilidad para poder afectarse por ello.

La unidad del objeto sería pensada, y no experimentada como el correlato de la de nuestro cuerpo. Pero ¿puede el objeto separarse así de las condiciones efectivas bajo las cuales nos es dado? Se pueden juntar discursivamente la noción del número seis, la noción de 'lado' y la de igualdad, y vincularlas en una fórmula que es la definición del cubo. Pero esta definición, más que ofrecernos algo para pensar, nos plantea una cuestión. Solamente salimos del pensamiento ciego y simbólico descubriendo al ser espacial singular que acarrea conjuntamente estos predicados. (Merleau-Ponty, 1997, p. 220)

MARCO DE REALIDAD – ECOLOGÍA PERFORMATIVA

Varela (1992) definía en su investigación, relativa a las ciencias cognitivas, a la enacción como la superación de las ideas de mundo pre-dado o del sujeto como eje de la construcción de realidad, proponiendo que:

Este énfasis en la mutua definición nos permite buscar una vía media entre el Escila de la cognición como recuperación de un mundo externo pre-dado (realismo) y el Caribdis de la cognición como proyección de un mundo interno pre-dado (idealismo). Ambos extremos se basan en el concepto central de representación: en el primer caso la representación se usa para recobrar lo externo; en el segundo se usa para proyectar lo interno. Nuestra intención es sortear esta geografía lógica de "interno/ externo" estudiando la cognición ni como recuperación ni como proyección, sino como *acción corporizada*. (Varela, 1992, p. 202)

La enacción propone que el entorno y el mundo interno están completamente relacionados a partir de la acción corporizada, que podría entenderse como aquel estímulo afectante que se torna afecto accionante, en una especie de intercambio de información, modelando recíprocamente los espacios mediados por esta leve frontera de cuerpo que, recordando a Merleau-Ponty (1997), se

extiende para ser con aquel entorno. Esta idea de Varela (1992), junto con la del fenomenólogo francés, dan cuenta de que un cuerpo forma parte del entorno generando una tensión particular en este, que deviene en afecciones particulares para los cuerpos presentes en aquel entorno, pues “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema” (Merleau-Ponty, 1997, p. 219). Ya tomado en cuenta este compromiso insoslayable, fronterizo pero indivisible, no se puede dejar de lado que todo dependerá de aquellas tensiones otorgadas por un espacio. En el caso de la manifestación escénica, la escena se convierte en una delimitación propensa a una organización específica. “El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, son el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas (...) debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones” (p. 258).

Durante todo este recorrido se ha presentado que la vida cotidiana y la escénica se diferencian, o generan un cambio en el estado perceptivo, principalmente por dos aspectos: el fenómeno de expectación y también por el marco de realidad. Si bien se puede entender ese marco de realidad como un medio contextual, también otorga, y puede ser considerado como un espacio perceptivo de organización de relaciones. Podría entenderse esto como una especie de delimitación, o más bien como diagramación pseudorizomática de los elementos que germinan realidad. Estos elementos, serán considerados como todos aquellos estímulos provistos en el entorno denominado escena, tensados de manera particular por las oportunidades que ofrece esta diagramación pseudorizomática llamada marco de realidad. Pero la noción de diagrama pseudorizomático puede tender a no ser tan clara. Para ello, se propone una estrategia interdisciplinar, en la cual se asimilará una estructura de interacciones desde la ecología, proponiendo la estructura de malla:

“Malla” se refiere a los agujeros de una red y a los hilos que la forman. Sugiere tanto fortaleza como delicadeza. Se usa en biología, matemáticas, ingeniería, tejeduría e informática: medias y diseño gráfico, metales y tejidos. [En inglés], se relaciona con máscara y masa, lo que sugiere tanto la densidad como el engaño. Por extensión, malla significa una situación compleja

o una serie de hechos en los que una persona se ve envuelta, una concatenación de fuerzas o circunstancias restrictivas; una trampa. En otras palabras, es perfecto. (Morton, 2018, p. 48)

Para la ecología, la noción de malla es relevante puesto que “el pensamiento ecológico sabe que todas las cosas están interconectadas. He ahí la malla (...) sabe que las fronteras entre los seres, y las identidades de estos, se ven afectadas por esa interconexión” (2018, p. 60). Ahora bien, esa interconexión se da a partir de las afecciones que oscilan entre uno y otro. El dedo en el agua, que la toca sutilmente, genera ondas en la superficie que se disipan hasta sus límites. Pero ese mismo dedo, si choca con la superficie acuosa, salpicará además gotas. Otra cosa es el comportamiento del mismo dedo posado en un tarro de óleo para pintar, que no se esparce y se queda adherido a esa piel. Otra cosa si no es un dedo lo que toca el agua sino una esponja. Todos aquellos comportamientos, oscilaciones afectivas entre materialidades, se comportan de manera distinta y en ningún momento las media un universo narrativo, una circunstancia dada o incluso un marco de acción. Son resultados que se dan naturalmente porque las propiedades ecológicas de la materia se comportan de manera distinta. Por ello, un cuerpo reaccionará de maneras completamente diversas dependiendo de su ser material, que ha sido formado en medioambientes diversos. Al asumir el marco de realidad también como una ecología de elementos que performan sobre un cuerpo, como el ecosistema en el que se componen, se le otorga al cuerpo la capacidad de percibir y co-crear con lo real de la misma escena, más allá de las enmarcaciones que esta propone. Ofreciendo una malla desde la perspectiva ecológica, la escena abre la posibilidad de ser experimentada de distintas maneras sin que el marco de realidad sea trasgredido.

PERCEPCIÓN EN ESCENA: PERFORMATIVIDAD DE LA ACTUACIÓN

Existe un último elemento que es importante de mencionar en esta perspectiva que se quiere ofrecer, respecto de los aspectos perceptivos involucrados en la técnica actoral-performática. Poniendo aquel énfasis en la idea de un cuerpo-autor que está generando experiencia estética, se ha vislumbrado la problemática que existe desde la percepción, en el fenómeno escénico. Por así decirlo, lo que sucede en escena, desde esta perspectiva, es similar

a un caso hipotético en el que un espectador pudiese ver cómo los colores de un cuadro se influyen entre sí, cómo conversan las distancias, las tensiones en la tela del lienzo traducidas en su rechinar, como si el cuadro estuviese vivo, maximizando las ideas que Didi-Huberman (1997) reflexionará a partir de la obra de arte. Justamente es aquel fenómeno el que se da al ver a un cuerpo-autor generando su manifestación, puesto que se ve a cuerpos manifestando sus contracciones afectivas e intercambios potenciales respecto de acciones que se dibujan de distintas maneras en el espacio. Y claro, no responden a marcos contextuales, sino a distintos estímulos materiales que se dan por la presencia de, y atención a, propiedades ecológicas de las que las cosas están provistas. No es más importante el tomar té de una taza que pertenecía a un ser querido, que la forma, color, sensación al tacto al posar la taza sobre los labios o la textura de esta en los dedos. Todo aquello conforma un cúmulo que ejerce acción sobre un cuerpo afectivo. La fascinación de las cosas, sobre un cuerpo, se da por una carga de extrañeza que provocan ellas. W. Benjamin diría tempranamente que la pieza artística se destaca por poseer aura.

El aura de las obras trae también consigo una especie de *V-effekt* o ‘efecto de extrañamiento’ —diferente del descrito por Brecht— que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material. (Echeverría en Benjamin, 2003, p. 15)

Pero esto también puede ser entendido desde otro punto de vista que complementa esta idea, y es la que señala Seel (2010) al desarrollar su estética del aparecer. El autor alemán ofrece una perspectiva viva de la experiencia estética, sobre todo en la vivencia cotidiana, en la cual se deja que “los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos” (Seel, 2010, p. 35). Esto propone que el aura está en relación con la sensación de extrañeza despertada por un objeto, más allá de su categoría de pieza artística o no. Bajo estos aspectos, la relación que se establece con el entorno comienza a ser cualitativa, en cuanto a las cualidades que estas poseen y ejercen acción en un cuerpo, desdibujando la semiósfera que las recubre. Es poder acceder a ellas comprometidamente con lo que son y no con lo que

aparentan desde su utilidad. En este sentido, es percibir sin rótulo. Por ello, el compromiso de un cuerpo-autor en el entorno que constituye junto con la escena puede ser comparado al del aparecer estético de Seel, ya que lo deja percibir cualitativamente, despertando afectos desde aquel cúmulo de elementos dispuesto ahí. Por ello, lo que determina que la vida escénica pueda distinguirse de la cotidiana es un ingrediente enraizado en la propia experiencia. Lo que aquí se termina de proponer es que el espacio dotado de vida escénica, al demandar un tipo particular de ejercitación de la atención —para poder funcionar desde un modo específico de percepción— ofrece, a su vez, que un cuerpo tenga la capacidad de que en el entorno en el que se desarrolla pueda aparecer experiencia estética. Lo que se le revela al cuerpo-autor como material de creación puede ser cruzado desde la extrañeza de aquello y, de esta forma, puede generar una experiencia al espectador, desde los sentidos. Por así decirlo, tanto cuerpo-autor de la escena como cuerpo-espectador de ella, se entrelazan, puesto que aún desde distintos lugares, el entorno que otorga el espacio escénico debe ser cruzado por ambos, con la misma intensidad que otorga la experiencia a ambos, sea para contemplar como para ser contemplado. En este aspecto, y pudiendo estrechar al quehacer performático con el teatral, un cuerpo-autor se desenvuelve dentro de la performatividad de una malla eco-escénica, en la que debe descubrir, consciente de la proyección de su corporalidad, lo que allí sucede, entablado real y tiempo situado:

El estado de permanente e intensiva atención, de la manera que puede producirlo, o al menos reclamarlo, la emergencia de fenómenos en las realizaciones escénicas es un estado no cotidiano, es un estado excepcional. Por el contrario, las demás experiencias que posibilitan la emergencia y la autopoiesis del bucle de retroalimentación se corresponden muchas veces con experiencias de nuestro día a día. (Fischer-Lichte, 2011, p. 333)

La realización de estas manifestaciones (escénicas) no dista de otras artísticas en las cuales se otorga un marco de percepción de aquellas. Sin embargo, lo que aquí se termina por plantear es la posibilidad de consignar que la manifestación escénica es una creación de experiencia por un cuerpo que a su vez experimenta, desde un modo específico de percepción, comprometido con el entorno, más que con nociones que apunten al relato y a lo subjetivo. De cierta forma, es comprender

que el cuerpo produce performatividad desde su propia experiencia, sin tener que estar reforzando marcos representacionales o presentacionales, sino que de por sí —proyección de la acción por medio— el cuerpo (se) produce la afectividad necesaria para tensar los elementos que provee la escena. Entender la realización de cuerpos dentro de lo escénico, desde categorías y análisis que plantean otros paradigmas, enriquece la posibilidad de buscar nuevas técnicas de abordar el fenómeno, e incluso, planteando estructuras para nuevos paradigmas de pensamientos. Las técnicas responden a un campo epistémico, del cual termina valiéndose un lenguaje para poder concretarse. Así sucede con el realismo de Stanislavski cercano al psicoanálisis, o con el cuestionamiento de Brecht desde el método científico. Este enfoque, desde la génesis misma de la afección y percepción de un cuerpo, puede señalar nuevas directrices de análisis, como también empujar nuevos ejercicios, para apuntar hacia sostenimientos técnicos que no se confundan con el desarrollo de estilos o poéticas en específico, sino que planteen la complejidad que un cuerpo experimenta dentro de las delimitaciones que entrega un espacio escénico, ya no como población semántica, sino como entorno-malla de estímulos. Las reflexiones e indagaciones aquí entregadas caminan hacia la relevancia de la técnica como lugar de discusión, descubrimiento y proliferación de sentido, puesto que las investigaciones se inscriben cada vez más en los cuerpos. Buscar maneras de entender el trabajo, e investigar prácticamente desde dentro, se hace necesario para aprehender los paradigmas que los modos de investigación están ofreciendo, complejizando así las metodologías de creación en diálogo con otras disciplinas, entendiendo cómo, finalmente, un cuerpo se comporta en nuevas formas perceptivas, puesto que estas no sólo comportan nuevas formas de *escenificación*, sino también nuevos modos en que un cuerpo aprehende lo escénico.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Piraña.
- Cornago, O. (2019). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (1), 1-13. <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684>
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Donnellan, D. (2004). *El actor y la Diana*. Fundamentos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y Sema: Figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el cthuluceno*. Consonni.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria.
- Le Breton, D. (2009). *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*. Nueva visión.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *La fenomenología de la percepción*. Península.
- Morton, T. (2018). *El pensamiento ecológico* (1º Ed.) [Epub], Paidós.
- Noe, A. & Thompson, E. (2002). *Vision and Mind, Selected Reading in the philosophy of perception*. MIT Press.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz Editores.
- Stanislavski, K. (2003). *Un actor se prepara*. Diana.
- Varela, F.J., Thompson, E. & Rosch, E. (1992). *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa.
- Zarrilli, P. (2002). *Acting (Re)considered*. Routledge.

Recepción: 21/06/2024

Aceptación: 03/06/2024

Cómo citar este artículo: Chandía C., S. (2024). De la actuación a la percepción. Cinco consideraciones para interrelacionarse en escena. *Teatro*, (11), 127-148. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76763>

Vulnerabilidades de la danza en Chile: salud física, mental y condiciones laborales

**EDUARDO CUADRA
URRUTIA**

Universidad de Chile

RESUMEN

La danza es una disciplina que exige un alto rendimiento físico y mental, los bailarines enfrentan riesgos significativos de lesiones y problemas de salud. En Chile, el 27.4% de los bailarines han experimentado problemas de salud relacionados con su profesión, incluyendo tanto lesiones físicas como problemas de salud mental. La precariedad laboral y económica agrava estas condiciones, ya que muchos bailarines carecen de acceso adecuado a servicios de salud y seguridad social. Este artículo revisa las condiciones de salud y las lesiones comunes en los bailarines, así como sus condiciones laborales y su impacto en la salud mental. También se analizan las políticas de protección en otros países, como Canadá y Francia, y se proponen recomendaciones para mejorar la situación en Chile, incluyendo la capacitación de profesionales de la salud, la regulación laboral y el acceso a servicios de salud mental especializados.

Palabras claves: lesiones en danza; salud de bailarines; danza; precariedad laboral en danza; políticas para bailarines

ABSTRACT

Dance is a discipline that demands high physical and mental performance, dancers face significant risks of injuries and health issues. In Chile, 27.4% of dancers have experienced health problems related to their profession, including both physical injuries and mental health issues. Economic and job insecurity exacerbates these conditions, as many dancers lack adequate access to healthcare and social security. This article reviews the health conditions and common injuries in dancers, as well as their working conditions and their impact on mental health. It also analyzes protection policies in other countries, such as Canada and France, and proposes recommendations to improve the situation in Chile, including the training of healthcare professionals, labor regulation, and access to specialized mental health services.

Keywords: dance injuries; health of dancers; dance; job insecurity in dance; policies for dancers

INTRODUCCIÓN

La danza no es solo movimiento; es una poderosa herramienta terapéutica. Diversos estudios han demostrado su eficacia en el tratamiento de condiciones de salud mental, reduciendo la depresión y mejorando la vitalidad en pacientes psiquiátricos, y modulando neurohormonas en adolescentes con depresión leve. Como actividad recreativa, la danza no solo mejora la salud física sino que también refuerza la autoestima y las estrategias de afrontamiento, actuando como un medio para fortalecer el sentido de coherencia individual (Quiroga & Kreutz, 2012). Sin embargo, detrás de esta actividad, existe una realidad menos visible pero igual de importante que afecta profundamente a quienes la practican.

La danza es una disciplina que exige un alto rendimiento físico y mental, así como una gran dedicación de tiempo. Por estas razones, las personas que la practican son consideradas deportistas de alto rendimiento. Al igual que estos, los bailarines enfrentan una alta tasa de lesiones y problemas de salud debido a las exigencias físicas, psicológicas y económicas inherentes a su práctica, dependiendo de atención médica especializada para la recuperación y el retorno al rendimiento (Keeler, 2021).

En Chile, el 27,4% de las personas que se dedican a la danza, de un total de 4045 encuestados, declaran haber sufrido algún accidente, enfermedad o problema de salud relacionado con su actividad (MINCAP, 2022), cifra que podría estar subrepresentada debido a que hay estudios que indican que un gran porcentaje de los bailarines no reportan sus lesiones (Keeler, 2021). Estas condiciones pueden interrumpir su formación profesional o el ejercicio de su carrera, ya sea de manera transitoria o permanente. En la misma línea la salud mental de los bailarines también está en juego; pueden desarrollar cuadros depresivos, trastornos alimentarios y otros problemas debido a la intensa presión que conlleva esta disciplina, lo que impacta significativamente su calidad de vida.

No alejado de la realidad de las distintas artes escénicas, los artistas dedicados a la danza presentan bajas remuneraciones, informalidad,

multiempleo e intermitencia (Negrón et al., 2023). Esto afecta su estabilidad económica y su acceso a servicios de salud adecuados; el 72% está afiliado a FONASA y el 7% no cuenta con ninguna cobertura de salud (MINCAP, 2022). Actualmente, el sistema público de salud no cuenta con profesionales capacitados en las necesidades específicas de la biomecánica de los bailarines y en los tratamientos adecuados para una rehabilitación efectiva.

Todo lo mencionado evidencia la vulnerabilidad en la que se encuentran los bailarines ante una lesión o una condición de salud que ponga en peligro su labor. Es por ello que existen países que tienen un marco legal o normativas que protegen a los bailarines ante estos hechos, proporcionando tratamiento especializado o apoyo económico en tiempos de cesantía. Sin embargo, en Chile, existe una notable falta de políticas y medidas de protección para estos profesionales. Este artículo tiene como objetivo visibilizar esta problemática mediante revisiones bibliográficas, con el fin de promover una mayor conciencia y fomentar acciones concretas para mejorar la situación de los bailarines en el país.

LESIONES EN LA DANZA

En la danza, las lesiones son una realidad frecuente que afecta significativamente la continuidad de la práctica artística e incluso pueden ponerle fin a una carrera. Diversos factores contribuyen a estas lesiones, tales como la postura anatómica, el mal entrenamiento, los errores técnicos, la velocidad de ejecución, la condición psico-física del bailarín en el momento de la lesión y las características ambientales, como el suelo, el tipo de calzado, la iluminación y la temperatura (Rinonapoli et al., 2020).

Las lesiones son un fenómeno transversal en la danza que afecta a todos los estilos y niveles de práctica. Aunque el ballet es el más estudiado, otros géneros como la danza contemporánea (van Seters et al., 2020), la danza moderna, y hasta las menos descritas como las danzas folclóricas (Echegoyen et al., 2010) también presentan lesiones significativas entre sus practicantes. Un metaanálisis que revisó diversas investigaciones sobre lesiones en la danza, abarcando varios grupos etarios y estilos, concluye que la epidemiología de estas lesiones es amplia y variada (Rinonapoli et al., 2020). Los resultados muestran que tanto los bailarines profesionales, como

los preprofesionales aficionados experimentan lesiones, aunque con diferentes prevalencias en cada grupo. Esto sugiere que los géneros y estilos de danza no tienen una correlación significativa con la aparición de lesiones; las danzas urbanas y latinas no son una excepción (Sekulic, 2020). Sin embargo, es esencial comprender el género de danza particular y los patrones de lesiones asociados con los diversos estilos. Cada género de danza tiene su propia terminología relacionada con la técnica (Keeler, 2021).

Las personas que se dedican a la danza son propensas a desarrollar diversas condiciones de salud debido a las demandas físicas específicas e intensas de esta disciplina. Estas condiciones incluyen tanto problemas crónicos como lesiones agudas, afectando significativamente la capacidad para ejecutar movimientos de los artistas de la danza. Según el libro de Simmel (2014) que retrata la fisiología de las lesiones y el estudio de Rinonapoli et al. (2020) que hizo una revisión de varios artículos sobre la epidemiología de las lesiones en la danza es posible describir las lesiones más comunes presentes en los bailarines.

Una de ellas es la hiperlordosis, que puede provocar dolor crónico y disfunción de la columna. Una postura excesivamente rectificadas puede resultar en rigidez y dolor, reduciendo la movilidad necesaria para la danza. La escoliosis, dependiendo de su severidad, puede restringir considerablemente tanto la función como la estética de los movimientos del bailarín.

El uso excesivo de la rotación externa en la danza puede causar desgaste y lesiones en las articulaciones de la cadera y la pelvis. Una desalineación pélvica puede provocar un desequilibrio muscular y esquelético, afectando la correcta ejecución de los movimientos. La constante demanda de movimientos extremos puede acelerar el desgaste del cartílago, llevando potencialmente a una artrosis prematura. La displasia de cadera deteriora la función de esta articulación y aumenta el riesgo de artrosis.

El esguince de tobillo, causada por saltos inadecuados y deslizamientos en posición relevé. Esto puede resultar en inestabilidad funcional y esguinces recurrentes. En las rodillas, la torsión excesiva debido al uso forzado de la rotación externa puede causar problemas en meniscos y ligamentos. Las fracturas por estrés son comunes en los pies, especialmente en la tibia, debido a la tensión excesiva.

Los bailarines pueden sufrir lesiones musculares como contracciones, elongaciones y desgarros, que pueden deberse a una debilidad intrínseca del músculo o a un desequilibrio del aparato locomotor. Estos problemas suelen ser provocados por una disfunción neuromuscular o por fuerzas de tracción aplicadas durante la contracción muscular.

El síndrome de pinzamiento del hombro, causado por los movimientos repetitivos con los brazos levantados, puede generar fricción de los tendones del manguito rotador, resultando en tendinitis y bursitis con dolor y limitación funcional. En los brazos, los hombros crónicamente elevados pueden generar tensión y dolor muscular, comprometiendo la capacidad para realizar movimientos elevados.

El Síndrome de Frotamiento de la Banda Iliotibial se caracteriza por un “clic” de la cadera durante la flexión del muslo, afectando comúnmente a la pierna de apoyo durante los movimientos de rotación y saltos.

El Síndrome Patelofemoral y Tendinopatía del Tendón Rotuliano, la ejecución repetida de plié y grand-plié, combinada con la rotación externa, puede inducir una condropatía y sobrecarga del tendón rotuliano, resultando en dolor anterior de rodilla.

El esguince facetario lumbar y el esguince de la articulación sacroilíaca son causas comunes de dolor de espalda en bailarines, a menudo resultado de una hiperextensión de la columna lumbar.

El espasmo muscular paraespinal puede deberse a factores extrínsecos como el uso excesivo y técnicas deficientes, así como a factores intrínsecos como el crecimiento asíncrono durante la adolescencia.

El Síndrome de la Cadera Chasqueante, conocido también como cadera de bailarín, se caracteriza por un chasquido o sensación de chasquido en la cadera durante movimientos como caminar, correr o levantarse. Este chasquido puede ser causado por el movimiento de un músculo o tendón sobre una estructura ósea de la cadera, afectando más comúnmente el trocánter mayor y el tendón del iliopsoas.

En vista de las condiciones de salud y lesiones que puede generar la práctica, es importante destacar la importancia de ejecutar una técnica adecuada y un entrenamiento preventivo para minimizar su ocurrencia, un acondicionamiento adecuado disminuye la tasa de

fatiga, y la fatiga está asociada con un aumento de lesiones (Hrubes & Janowski, 2021). Además, es esencial realizar evaluaciones periódicas con profesionales de la salud para identificar y manejar condiciones previas que puedan aumentar el riesgo de lesiones. De igual manera ante la presencia de una lesión es crítico mantener al bailarín bailando según lo permita las limitaciones de la lesión en su proceso de recuperación.

La rehabilitación de una lesión va más allá de la simple recuperación física. Una rehabilitación que sea específica para la danza es crucial, debe tener un enfoque multifactorial y tener como objetivo abordar la causa de la lesión y preparar al bailarín para un retorno exitoso al nivel de función previo, minimizando el riesgo de recaídas (Hrubes & Janowski, 2021). Este enfoque incluye ejercicios de flexibilidad, fuerza, resistencia, propiocepción y coordinación, adaptados a cada tipo de lesión y a las demandas particulares de la danza (Frontera, 2003). Además, la recuperación no es exclusivamente física; el componente psicológico también es esencial. Los bailarines deben estar mentalmente preparados para las exigencias de su disciplina. Establecer objetivos a corto y largo plazo durante el proceso de rehabilitación es vital para mantener la motivación y facilitar una recuperación completa. Estos objetivos ayudan a los bailarines a enfocarse en su progreso diario y semanal, contribuyendo en última instancia a su retorno exitoso a la actividad artística (Frontera, 2003). Es importante destacar que el tiempo de recuperación es significativamente mayor si hay un tratamiento quirúrgico (Junck et al., 2017).

SALUD MENTAL

La danza es muchas veces usada como terapia y una herramienta en la salud mental; al momento de buscar bibliografía se pueden encontrar varios estudios que lo describen. Sin embargo, el interés investigativo sobre la salud mental de los propios bailarines es reciente y no abundante. Las investigaciones existentes se centran mayoritariamente en la etapa preprofesional y en el estilo del ballet, dejando subrepresentados otros estilos y etapas de la carrera (Dwarika & Haraldsen, 2023). En ese mismo punto, se evidencia que en relación a la ausencia de salud mental están presentes el estrés, la angustia y el cansancio relacionados con el burnout, así como enfermedades mentales como la ansiedad y los trastornos alimentarios.

Se evidencia que los bailarines están en riesgo de sufrir problemas de salud mental por factores estresantes del entrenamiento físico. También influyen factores estresantes psicosociales como las presentaciones próximas, relaciones con el coreógrafo y mantener una estética ideal; hay una presión a bailar a pesar del dolor para lograr actuaciones óptimas. Se pueden encontrar factores estresantes en las que se incluye las condiciones medioambientales como instalaciones deficientes y en las responsabilidades diarias como son las preocupaciones financieras (van Winden et al., 2020).

La Organización Mundial de la Salud define salud mental como un estado de bienestar que permite a las personas hacer frente a los momentos de estrés de la vida, desarrollar todas sus habilidades, poder aprender y trabajar adecuadamente y contribuir a la mejora de su comunidad (OMS, 2022). Este estado de bienestar se ve alterado cuando existe una ausencia de salud mental o la presencia de enfermedades mentales. Esta situación se agrava cuando los bailarines se enfrentan a lesiones o a una precarización laboral.

Las variables psicológicas pueden afectar tanto la incidencia como el resultado de las lesiones en la danza entre los bailarines. Por lo tanto, es fundamental comprender de manera integral y exhaustiva todos los factores, incluidos los psicológicos, que tienen un impacto negativo en los bailarines con respecto a las lesiones en la danza (Mainwaring & Finney, 2017). Los factores psicosociales, como el miedo, pueden desempeñar un papel más importante en la recuperación de una lesión de lo que generalmente se reconoce y que los servicios de apoyo psicosocial pueden ser fundamentales además de la fisioterapia tradicional para el tratamiento de las lesiones (Junck et al., 2017).

El miedo a una posible lesión está presente en los bailarines y más aún cuando ya han experimentado dicho evento. Un estudio realizado a bailarines australianos describe que más de la mitad de los bailarines presentan temor de sufrir una lesión. Las razones son incapacidad laboral que impida su rendimiento, no ser competitivos para las audiciones o contratos de trabajo, su futuro y sostenibilidad en la danza, perder la identidad de la danza, su salud psicológica, sufrir una nueva lesión, los problemas físicos que conlleva fuera de la danza, el juicio de los demás, experimentar dificultad para aprender,

el dolor y las preocupaciones financieras como de sus ingresos (Vassallo et al., 2019).

CONDICIONES LABORALES

En nuestro país los trabajadores culturales incluidos los bailarines enfrentan bajas remuneraciones, trabajo informal y multiempleo, lo que genera una alta incertidumbre económica y un entorno laboral inestable. La informalidad en la que se desempeñan los artistas determina en gran medida la percepción de inseguridad económica en la vejez y en la salud. Este contexto se agrava con la falta de acceso a beneficios de salud y seguridad social, ya que un porcentaje considerable de los bailarines no cuenta con cobertura adecuada de salud, incrementando su vulnerabilidad (Chamorro et al., 2022). La precariedad económica y laboral en el sector de la danza en Chile tiene un impacto significativo en la salud mental de los artistas.

En línea con esto, el informe de Negrón et al. (2023) revela que la autogestión y la diversificación de roles son estrategias comunes entre los artistas para sostener sus proyectos, lo cual aumenta la sobrecarga de trabajo y el estrés. La mayoría de los bailarines tienen que asumir múltiples tareas para poder financiar sus obras, lo que a menudo incluye trabajar sin remuneración adecuada y asumir costos de producción personalmente. Esta situación no solo afecta su estabilidad financiera, sino que también contribuye al desgaste físico y emocional de los artistas, limitando su capacidad para dedicarse plenamente a su arte (Negrón et al., 2023). En el caso de la presencia de una lesión, el ocupar sus cuerpos y mentes fuera de la danza puede afectar tanto su lesión como el proceso de recuperación (Hrubes & Janowski, 2021).

La incertidumbre laboral y económica, junto con la falta de apoyo social y servicios adecuados, contribuyen a la aparición de problemas de salud mental como la ansiedad, el estrés y la depresión entre los trabajadores culturales. La constante inseguridad sobre su futuro financiero y laboral, sumada a la falta de un sistema de apoyo robusto, crea un entorno de alta presión para los artistas. La estigmatización y la discriminación también juegan un papel crucial en la disminución de la autoestima y la motivación, contribuyendo al aislamiento y a una mayor incidencia de trastornos mentales. Los artistas enfrentan barreras significativas para acceder a los servicios

de salud mental adecuados, lo que agrava aún más su vulnerabilidad (Ventura, 2018).

Estos desafíos se agravan en el contexto del trabajo independiente, caracterizado por funciones indefinidas, horarios cambiantes y una constante inseguridad económica. El bailarín independiente asume múltiples roles, combinando la actuación, la coreografía, la enseñanza y la facilitación de proyectos dancísticos, desarrollando su carrera como empresarios autónomos. (Aujla & Farrer, 2015)

Según los datos recopilados de los trabajadores de la danza encuestados en 2022 (MINCAP, 2022), el 85% de ellos declara estar activamente involucrados en el sector. Dentro de este grupo, el 61% se identifica como trabajador independiente, y un 15% señala no recibir remuneración por sus actividades laborales. Además, el 68% de los encuestados emite boletas de honorarios, mientras que el 13% no ha iniciado actividades en el Servicio de Impuestos Internos (SII).

Es relevante destacar que el 51% de los encuestados no cuenta con un contrato laboral formal, y el 25% no respondió a esta pregunta. Esta situación es crítica en términos de seguridad social para los trabajadores del sector. En caso de enfermedad o accidente laboral, muchos de estos trabajadores enfrentan dificultades contractuales que impiden recibir atención adecuada. Aquellos que emiten boletas de honorarios pueden acceder al seguro del Instituto de Seguridad Laboral (MINTRAB, 2024), siempre y cuando hayan declarado sus ingresos en la operación renta del SII y el monto anual declarado supere los cinco sueldos mínimos. Este requisito es especialmente significativo en el contexto laboral de los trabajadores de la danza. Además, el acceso a este seguro está condicionado a la aprobación de un comité que debe determinar si la enfermedad o accidente es de origen laboral.

En este contexto y por consiguiente es importante señalar que en Chile no existen programas formativos específicos para profesionales de la salud que aborden y comprendan las necesidades particulares de los bailarines ante una enfermedad o accidente laboral. En la rehabilitación de una lesión es importante que sea tratado por un equipo multidisciplinar que incluya médicos, terapeutas físicos u ocupacionales, preparadores físicos, masajistas, nutricionistas, psiquiatras y/o psicólogos, quiroprácticos, podólogos, acupuntores y otros practicantes somáticos (Hrubes & Janowski, 2021).

CONDICIONES LABORALES INTERNACIONALES

Canadá

El Seguro de Empleo (Employment Insurance, EI) en Canadá ofrece un apoyo crucial a los artistas y trabajadores del sector cultural que enfrentan desempleo involuntario, lesiones o enfermedades. Los artistas, cuya labor es a menudo intermitente, pueden recibir beneficios de desempleo si han trabajado el número mínimo de horas asegurables y han perdido su empleo sin culpa propia. Además, el EI proporciona beneficios específicos por enfermedad, ofreciendo hasta 15 semanas de ingresos para aquellos que no pueden trabajar debido a una lesión o enfermedad. Estos beneficios ayudan a los artistas a recuperarse sin la preocupación de la pérdida de ingresos. También están disponibles los beneficios de maternidad y parental para aquellos que necesitan tiempo para cuidar a un recién nacido o un hijo adoptado. El proceso de solicitud requiere la presentación de registros de empleo y la búsqueda activa de trabajo, con el fin de mantener el acceso a estos beneficios esenciales que brindan estabilidad financiera y apoyo durante periodos de inactividad forzada.

Francia

El régimen de “Intermittents du Spectacle” en Francia está diseñado específicamente para artistas y técnicos del espectáculo, incluidos bailarines, quienes tienen empleos intermitentes y temporales en la industria del espectáculo. Este régimen es financiado principalmente a través de las cotizaciones sociales de los empleadores en la industria del espectáculo, que pagan contribuciones más altas que las de otros sectores, calculadas en función del salario bruto de los empleados. Los trabajadores también contribuyen al sistema de desempleo a través de deducciones en sus salarios. Además, el Estado francés puede proporcionar apoyo adicional para garantizar la sostenibilidad del régimen.

Para ser elegibles, los bailarines deben haber trabajado al menos 507 horas en los últimos 12 meses en actividades artísticas, técnicas o de producción dentro del ámbito del espectáculo. Los beneficios de desempleo se calculan en función del salario promedio recibido durante los períodos trabajados, incluyendo honorarios por presentaciones y ensayos. La cantidad y duración de los beneficios varían según el historial de empleo y los ingresos previos del bailarín.

Los bailarines pueden alternar períodos de actividad con períodos de inactividad, durante los cuales pueden recibir beneficios de desempleo. Además, tienen acceso a programas de formación y reciclaje profesional financiados parcialmente por el régimen, diseñados para mejorar sus habilidades y facilitar su empleabilidad en la industria del espectáculo. Existen disposiciones especiales para bailarines debido a la naturaleza física de su trabajo, que pueden incluir una edad de retiro más temprana o beneficios adicionales en caso de lesiones.

Australia

En Australia, la legislación para garantizar un trabajo seguro y estable para los artistas está regulada principalmente bajo las leyes de salud y seguridad laboral (Work Health and Safety, WHS). Estas leyes son implementadas tanto a nivel nacional como estatal, con variaciones específicas según la jurisdicción. La legislación WHS establece un marco legal para proteger la salud, seguridad y bienestar de todos los trabajadores, incluidos los artistas, en todos los lugares de trabajo.

Safe Work Australia desarrolla y evalúa las leyes modelo de WHS, adoptadas por la mayoría de los estados y territorios. Estas leyes incluyen regulaciones y códigos de práctica que proporcionan directrices prácticas sobre cómo cumplir con las obligaciones legales. Los empleadores deben garantizar que los lugares de trabajo sean seguros, proporcionar equipos de protección personal adecuados, asegurar la ventilación y temperaturas adecuadas, y proteger contra el acoso y la violencia en el lugar de trabajo. Además, deben realizar evaluaciones de riesgos regulares y establecer procedimientos de gestión y mitigación de riesgos.

Los artistas que trabajan como contratistas independientes también tienen responsabilidades bajo la legislación WHS, particularmente en cuanto a la seguridad de sus estudios y la gestión de materiales peligrosos. Es crucial que estos artistas sean vigilantes respecto a la salud y seguridad en sus prácticas.

RECOMENDACIONES

Primero comenzar con una recomendación de la investigación de Chamorro et al. (2022): Establecer jornadas de trabajo participativo con representantes del mundo artístico cultural, y de forma articulada entre los sectores públicos, en pos de elaborar una política integral en materia de salud y seguridad laboral para el sector.

De la misma manera, es necesario capacitar a profesionales de la salud pública en la biomecánica y necesidades específicas de los bailarines con un enfoque multifactorial. Para ello es necesario crear programas formativos y capacitaciones, actualmente inexistentes o incluirlos en programas de deportistas de alto rendimiento.

Esto incluye la formación en técnicas de rehabilitación que comprendan una necesaria evaluación neuromusculoesquelética en donde se incluyan posturas, alineación, rango de movimiento articular, flexibilidad, fuerza, acondicionamiento cardiovascular, consideraciones específicas de la danza (hipermovilidad articular, equilibrio, propiocepción, movimiento de danza, giros, entre otros), salud mental y nutrición (Hrubes & Janowski, 2021).

También se debe considerar un manejo adecuado de la lesión que conlleva el manejo del dolor, de la inflamación, soporte y estabilización, terapias manuales, mantener la condición física y atender a todos los aspectos del diario vivir.

Aplicar lo anteriormente dicho en un proceso de progresión es clave, abordando el fortalecimiento de la debilidad previa y post lesión, el control motor y la propiocepción, así como las imágenes y prácticas somáticas. Todo esto con el fin de minimizar el tiempo fuera de la práctica, mejorando la calidad de la recuperación, impactando en su estado de bienestar y en la disminución de la precarización laboral.

Es importante trabajar en la comunicación durante el proceso de rehabilitación; muchos bailarines tienen una mayor conciencia corporal en comparación con otros pacientes o incluso otros atletas, y esta comunicación establece al bailarín como una parte integral del equipo médico (Hrubes & Janowski, 2021).

Dentro de la regulación laboral, se deben establecer marcos legales que regulen las condiciones de trabajo de los bailarines y también de los trabajadores de la industria creativa, asegurando contratos formales o que reconozcan la intermitencia e informalidad presente. Además de brindar beneficios laborales que incluyan seguros de salud y protección contra el desempleo. Así mismo, desarrollar programas de apoyo financiero y subvenciones durante períodos de inactividad forzada debido a lesiones o falta de empleo. Este apoyo económico podría ser similar a los beneficios de empleo intermitente en Francia y Canadá.

También es necesario facilitar el acceso a servicios de salud mental especializados para bailarines, que comprendan las presiones específicas de la profesión y ofrezcan apoyo psicológico para el manejo del estrés, la ansiedad y los trastornos alimentarios. Actualmente, renombradas escuelas en temas de danza como Juillard School, New York City Ballet y la Compañía de Ballet de Australia, así como innumerables compañías internacionales ofrecen servicios psicológicos como parte del programa preventivo en salud mental (Negrete, 2022).

Finalmente, se deben desarrollar campañas que informen a los bailarines sobre la importancia de la prevención de lesiones y el cuidado de la salud mental. Estas campañas también deberían dirigirse a empleadores, organizaciones e instituciones para fomentar un ambiente de trabajo saludable.

CONCLUSIÓN

En conclusión, la danza, como disciplina de alto rendimiento, expone a sus practicantes a una serie de desafíos físicos, mentales y económicos. En Chile, la situación de los bailarines como de artistas es especialmente precaria debido a la falta de políticas específicas de salud y condiciones laborales adecuadas. Es necesario un enfoque multifacético que aborde tanto la salud física y mental de los bailarines como sus condiciones laborales y económicas. Implementar políticas de salud específicas, mejorar las condiciones laborales, fomentar el acceso a servicios de salud mental y promover la educación y concienciación son pasos cruciales para proteger y apoyar a estos artistas. Tomar estas medidas no solo mejorará la calidad de vida de los bailarines, sino que también fortalecerá la industria de la danza en el país, permitiendo a estos trabajadores continuar desarrollando su talento, contribuyendo cultural y artísticamente sin poner en riesgo su salud y bienestar.

REFERENCIAS

- Aujla, I., & Farrer, R. (2015). The role of psychological factors in the career of the independent dancer. *Frontiers in psychology*, 6, 1688. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01688>
- Chamorro Ríos, C., Pozo Mayorga, C., Allende, C., Guajardo, R., Albornoz Morales, P., & Navarro Miralles, A. (2022). *Riesgos en salud y seguridad laboral de los/as trabajadores/as de la cultura en Chile: Aproximaciones para su abordaje y prevención*. Superintendencia de Seguridad Social.
- Dwarika, M. S., & Haraldsen, H. M. (2023). Mental health in dance: A scoping review. *Frontiers in Psychology*, 14, 1090645. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1090645>
- Echegoyen, S., Acuña, E., & Rodríguez, C. (2010). Injuries in students of three different dance techniques. *Medical Problems of Performing Artists*, 25(2), 72–74.
- France Travail. (2024). *Guide des intermittents du spectacle*. <https://www.francetravail.fr/spectacle/spectacle--intermittents/beneficier-regime-spectacle.html>
- Frontera, W. R. (Ed.). (2003). *Rehabilitation of sports injuries: Scientific basis*. Blackwell Science.
- Government of Canada. (2021). *Employment Insurance (EI)*. <https://www.canada.ca/en/employment-social-development/programs/ei.html>
- Hrubes, M., & Janowski, J. (2021). Rehabilitation of the Dancer. *Physical medicine and rehabilitation clinics of North America*, 32(1), 1–20. <https://doi.org/10.1016/j.pmr.2020.08.003>
- Junck, E., Richardson, M., Dilgen, F., & Liederbach, M. (2017). A Retrospective Assessment of Return to Function in Dance After Physical Therapy for Common Dance Injuries. *Journal of dance medicine & science: official publication of the International Association for Dance Medicine & Science*, 21(4), 156–167. <https://doi.org/10.12678/1089-313X.21.4.156>
- Keeler C. E. (2021). Access to Health Care Among Dancers. *Physical medicine and rehabilitation clinics of North America*, 32(1), 21–33. <https://doi.org/10.1016/j.pmr.2020.08.004>

- Mainwaring, L. M., & Finney, C. (2017). Psychological Risk Factors and Outcomes of Dance Injury: A Systematic Review. *Journal of dance medicine & science : official publication of the International Association for Dance Medicine & Science*, 21(3), 87–96. <https://doi.org/10.12678/1089-313X.21.3.87>
- MINCAP, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. (2022). *Bases de datos y diccionarios de variables del Registro Nacional de Agentes Culturales, Artísticos y Patrimoniales 2021-2022*. Observatorio Cultural. <https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/bases-de-datos-y-diccionarios-de-variables-del-registro-nacional-de-agentes-culturales-artisticos-y-patrimoniales-2021-2022/>
- MINTRAB, Ministerio del Trabajo y Previsión Social. (2024). *Ley de Honorarios. Previsión Social*. <https://previsionsocial.gob.cl/ley-honorarios/>
- Negrete, M. (2022). *Factores de la salud mental en profesionales de la danza* (Tesis de licenciatura, Universidad Peruana Cayetano Heredia). Repositorio Institucional Universidad Peruana Cayetano Heredia. <https://hdl.handle.net/20.500.12866/13232>
- Negrón, B., Chizzini, A., Valdovinos Suazo, M., Navia Lagos, C., & Monje Villegas, A. (2023). *¿Cómo se sustenta la danza en Chile? Análisis de las lógicas de producción y financiamiento*. Ediciones Observatorio de Políticas Culturales.
- OMS, Organización Mundial de la Salud. (2022). *Mental health: Strengthening our response*. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/mental-health-strengthening-our-response>
- Safe Work Australia. (n.d.). *Model Work Health and Safety (WHS) Laws*. Safe Work Australia. <https://www.safeworkaustralia.gov.au/law-and-regulation/model-whs-laws>
- Quiroga, C., & Kreutz, G. (2012). Dance and health: Exploring interactions and implications. En R. A. R. MacDonald, G. Kreutz, & L. Mitchell (Eds.), *Music, health, and wellbeing* (pp. 125-146). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199586974.003.0010>

- Rinonapoli, G., Graziani, M., Ceccarini, P., Razzano, C., Manfreda, F., & Caraffa, A. (2020). Epidemiology of injuries connected with dance: a critical review on epidemiology. *Medicinski glasnik: official publication of the Medical Association of Zenica-Doboj Canton, Bosnia and Herzegovina*, 17(2), 256–264. <https://doi.org/10.17392/1201-20>
- Sekulic, D., Prus, D., Zevrnja, A., Peric, M., & Zaletel, P. (2020). Predicting Injury Status in Adolescent Dancers Involved in Different Dance Styles: A Prospective Study. *Children (Basel, Switzerland)*, 7(12), 297. <https://doi.org/10.3390/children7120297>
- Simmel, L. (2014). *Dance Medicine in Practice: Anatomy, Injury Prevention, Training*. Routledge.
- Stein, C. J., Tyson, K. D., Johnson, V. M., Popoli, D. M., d’Hemecourt, P. A., & Micheli, L. J. (2013). Injuries in Irish dance. *Journal of dance medicine & science: official publication of the International Association for Dance Medicine & Science*, 17(4), 159–164. <https://doi.org/10.12678/1089-313x.17.4.159>
- van Seters, C., van Rijn, R. M., van Middelkoop, M., & Stubbe, J. H. (2020). Risk Factors for Lower-Extremity Injuries Among Contemporary Dance Students. *Clinical journal of sport medicine : official journal of the Canadian Academy of Sport Medicine*, 30(1), 60–66. <https://doi.org/10.1097/JSM.0000000000000533>
- van Winden, D., van Rijn, R. M., Savelsbergh, G. J. P., Oudejans, R. R. D., & Stubbe, J. H. (2020). Characteristics and extent of mental health issues in contemporary dance students. *Medical Problems of Performing Artists*, 35(3), 121-129. <https://doi.org/10.21091/mppa.2020.3019>
- Vassallo, A. J., Pappas, E., Stamatakis, E., & Hiller, C. E. (2019). Injury Fear, Stigma, and Reporting in Professional Dancers. *Safety and health at work*, 10(3), 260–264. <https://doi.org/10.1016/j.shaw.2019.03.001>
- Ventura, C. A. A. (2018). Saúde mental e vulnerabilidade: desafios e potencialidades na utilização do referencial dos direitos humanos. *SMAD, Revista Eletrônica Saúde Mental Álcool E Drogas (Edição Em Português)*, 13(4), 174-175. <https://doi.org/10.11606/issn.1806-6976.v13i4p174-175>

Recepción: 27/05/2024

Aceptación: 09/07/2024

Cómo citar este

artículo: Cuadra Urrutia, E. (2024). Vulnerabilidades de la danza en Chile: salud física, mental y condiciones laborales. *Teatro*, (11), 149-164. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76764>

Teatralidades de la Memoria a 50 Años del Golpe

ALICIA DEL CAMPO

California State
University, Long Beach

RESUMEN

Este ensayo reafirma las teatralidades de la memoria como campo particular de estudio de las teatralidades sociales, área que se ha venido configurando en las últimas décadas como forma de intervención artístico-política en la lucha por la memoria social. Desde este marco se exploran diversas estrategias de memorialización e intervención en el espacio público desarrolladas durante las actividades de conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile.

Palabras clave: Teatralidad, Teatralidades sociales, Teatralidades de la memoria, memoria social, patrimonialización.

ABSTRACT

This essay reaffirms the notion of theatricalities of memory as a specific area of study within social theatricalities. It has evolved in recent years as various forms of artistic and political intervention aimed to preserve social memory. Within this framework, the essay explores different commemoration strategies and interventions in public spaces developed during the 50th commemoration of the coup d'état in Chile.

Keywords: Theatricality, social theatricalities, theatricalities of memory, social memory, patrimonialization.

LAS TEATRALIDADES DE LA MEMORIA A 50 AÑOS DEL GOLPE

A 50 años del golpe de estado, la lucha por la memoria de la catástrofe continúa siendo un campo en disputa central a la construcción de un sentido de futuro para Chile. Estas disputas, como apunta Elizabeth Jelin se dan a nivel institucional, simbólico y subjetivo y no articulan necesariamente una tensión recuerdo/olvido sino más bien memorias opuestas cada una con sus propios silencios y vacíos (2007, p.138).

La búsqueda de una mirada consensuada sobre el horror de la dictadura que incluya una condena irrestricta a las violaciones a los derechos humanos, la verdad sobre los detenidos desaparecidos, respuesta a las demandas de justicia y reparación y garantías de no repetición han sido un pilar fundamental de la lucha por los derechos humanos en este constante proceso de negociación a nivel institucional, político y simbólico.

Tras el estallido social de 2019, y el proyecto de una nueva constitución, se abrió un horizonte de expectativas que albergaba la esperanza de llegar a la conmemoración de los cincuenta años con la conclusión perfecta de la épica popular de la Revuelta: el fin definitivo del legado dictatorial con una nueva constitución y un proceso refundacional que auguraba profundas transformaciones sociales en respuesta a la legítima expresión del amplio conglomerado ciudadano que salió a las calles para expresar su malestar con el legado económico, político y cultural de la dictadura militar: el modelo neoliberal y su marco legal de base, la constitución del 80. El rechazo del texto constitucional el 4 de sept. de 2022 echó por tierra el final esperado abriendo un complejo panorama político que tornó las conmemoraciones por los 50 años en un espacio de disputa aún más profunda por el sentido del pasado y por los acuerdos que se buscaba alcanzar. Tras el empoderamiento de los sectores más radicales de la derecha y la emergencia de discursos abiertamente negacionistas, el ansiado espacio para esta conmemoración, soñada como definitiva, derivó en un escenario muy distinto.

En este marco sociopolítico, las conmemoraciones de los 50 años buscaron desde diversos ámbitos institucionales, comunitarios y artísticos, insistir en la memoria del dolor, y la violencia como reducto innegable de una memoria social que busca transformarse en una verdad histórica: una condena definitiva e irrefutable de la violencia dictatorial que asegure la convivencia social y el marco democrático.¹ La consigna del *Nunca más* surgió como elemento recurrente en los discursos e intervenciones urbanas reafirmando el reconocimiento de un pasado que no debe repetirse, la búsqueda de un cierre, una clausura, un compromiso y una lectura definitiva del pasado, condenatoria de la violencia y reivindicadora de la lucha social.

1. Desde el Estado “El compromiso de Santiago” propuesto por el presidente Gabriel Boric, pensado inicialmente como un amplio acuerdo de todos los sectores políticos como condena irrestricta a la violencia del golpe, quedó reducida a una carta firmada por todos los expresidentes vivos: Ricardo Lagos, Michelle Bachelet, Eduardo Frei y Sebastián Piñera en que se reafirmaba el compromiso con la democracia firmada el 7 de sept. 2023. Ver texto completo en: “Compromiso por la democracia siempre”, Prensa Presidencia. <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=250452>. Ver también La voz de los que sobran (2023).

2. Esta concepción se apoyaba en los aportes de Hernán Vidal (1992) sobre la disolución del teatro como práctica institucional en dictadura, los trabajos de Víctor Turner (1982) sobre la noción de drama social y liminalidad, Irving Goffman (1993) sobre la teatralidad de la cotidianidad, en la lectura densa de la

En las formas de conmemoración de los 50 años desplegadas en torno al 11 de sept. de 2023, las *teatralidades de la memoria* jugaron un rol importante. Desde múltiples posicionamientos y propuestas estéticas las *teatralidades* buscaron conocer/re-conocer/re-integrar la memoria del sufrimiento y el horror en una comprensión situada e historizada de un presente que contribuyera a visibilizar las aspiraciones de futuro como comunidad logrando un avance sustancial en las formas de reparación y un acuerdo que garantice un futuro democrático.

A comienzos de la transición democrática propuse leer como *teatralidades de la memoria* una serie de rituales públicos, que, desde el Estado, los partidos políticos, colectividades artísticas y de derechos humanos nos proponían maneras de entender la chilenidad postdictadura en términos de un discurso de reconciliación nacional que consolidara la estabilidad democrática de una transición negociada con el aparato civil militar dictatorial (Del Campo, 2004).²

LAS TEATRALIDADES DE LA MEMORIA:

ESCENIFICACIONES DE LA DEUDA HISTÓRICA

A lo largo de estas décadas las *teatralidades de la memoria* han llegado a configurar un campo particular de las teatralidades sociales en que las herramientas de la creación escénica han sido puestas al servicio de la reconstrucción de la memoria histórica de la violencia en diversos contextos latinoamericanos, visibilizado historias silenciadas e instalado demandas de justicia frente a las violaciones a los derechos humanos. Desde diversas estéticas, espacios, materialidades y dispositivos se ha buscado activar la memoria social y abrir el espacio a relatos de la experiencia histórica que pugnan por contribuir a la memoria social haciendo visibles experiencias marginalizadas, memorias individuales y comunitarias. Las *teatralidades de la memoria* remiten a formas hegemónicas y contra hegemónicas que se escenifican en la esfera pública para disputar lecturas del pasado reciente en función de una construcción de futuro. Su estudio nos permite acceder a un amplio registro de prácticas de simbolización que se sirven de de lo teatral para articular visiones de la historia y la memoria, y modelar la sensibilidad social.

Las intervenciones efectuadas por las teatralidades de la memoria de los 50 años buscaron crear espacios de encuentro de los cuerpos,

espacios de escucha que sitúan a los testimoniados frente a un otro que recibe el relato de eso olvidado. Estas teatralidades se inscriben en la territorialidad neoliberal buscando, a través de diversos dispositivos de representación, generar espacios que permitan transformar la experiencia individual en colectiva y crear entre actores, activistas y transeúntes en la escena pública un efímero momento de encuentro, una interpelación que convoca desde la vulnerabilidad y el riesgo de exponer el cuerpo a la violencia del espacio urbano neoliberal, cuerpos sobrevivientes cuyo valor ha sido reducido a su capacidad de participación en los modos de intercambio del mercado. Poner el cuerpo en la calle para recordar es en sí un acto de desacato a la biopolítica neoliberal de la producción, el flujo y el crecimiento constante.

El teatro y las teatralidades, en tanto arte público, que convoca cuerpos en un espacio frente a un otro que acompaña como espectador el acto conmemorativo, tiene un potencial privilegiado para activar la memoria social en el sentido que lo exige el conmemorar: el recordar juntos, públicamente a otro, el volver a reconectar el sentido afectivo que me une con ese otro implicado en el re-cordar. Conmemorar del latín *conmemorare* significa «meter en la mente completamente, *recordar* a alguien públicamente» y recordar del latín *recordis*, *re* y *cordis*, corazón, es volver a pasar a alguien por el corazón. Conmemorar implica tanto el conocimiento intelectual, como afectivo, lo público y lo íntimo. En el discurso oficial la invitación es a conmemorar esta fecha: a recordar juntos un momento, una historia, las vidas de personas que no conocimos, es conocer y re-conectar afectivamente con ese otro distante que nos ofrece una manera de entender nuestro presente histórico. Recordar implica necesariamente un conocimiento previo, es volver a ese punto inicial de conocimiento, que estaría dado por la experiencia personal o vicaria, el testimonio de las víctimas y los informes de Derechos Humanos, documentos, evidencias y huellas experimentadas quizás fragmentariamente pero que los rituales conmemorativos invitan a traer al presente en comunidad y con ello darles estatuto de verdad social. Las estrategias escénicas de muchas de estas intervenciones se apoyan precisamente en la capacidad de *poner en cuerpo la memoria* (Cottet, 2009), hacer presente el cuerpo del otro en el cuerpo mismo de los actores y ciudadanos (Del Campo 2016).

cultura de Geertz (1996) y dialogaba con las discusiones en torno a la teatralidad de Juan Villegas (1993, 1996, 1997), Elizabeth Burns (1972) y Emilio Orozco (1969).

Desde el activismo de los diversos colectivos de derechos humanos, de familiares y artistas, las *teatralidades de la memoria* han abierto un espacio de reflexión, dialogando con las políticas de la memoria, y los discursos culturales en torno al golpe de estado. El potencial dramático y de interpelación de la escena callejera ha permitido que movimientos sociales, activistas y artísticos se vuelvan cada vez más espectaculares, resignificando símbolos relevantes del imaginario social para tensionar los discursos circulantes y crear nuevos sentidos que dialoguen de manera efectiva con los discursos hegemónicos. Las teatralidades, magnificadas por la repetición mediática se han convertido en un lenguaje fundamental de los movimientos sociales en su capacidad de apelación a la sociedad civil, al tiempo que la conciencia del poder de la imagen y su multiplicación en redes sociales ha potenciado una incorporación cada vez más consciente y efectiva de dispositivos teatrales en las manifestaciones sociales.

En las conmemoraciones de los 50 años nos encontramos con una amplia gama de intervenciones en el espacio público en las que se van expresando los diversos territorios en disputa de la memoria social y los términos en los que se articulan las tensiones que se busca resolver, y que conllevan un trabajo de rememoración que implica distintas distancias con ese pasado e incluyen diversas modalidades de activación de una post-memoria (Hirsch, 2012) en que activistas y actores de nuevas generaciones testimonian relatos de memorias heredadas.

Estas *teatralidades de la memoria* se han expresado en prácticas de memorialización desde diversas estrategias escénicas dirigidas a territorializar la memoria, patrimonializar sitios de memoria, activar la memoria en espacios en que las políticas neoliberales han borrado las huellas de la catástrofe, generar espacios de escucha e introspección activa y ritualizar demandas de futuro en torno al *nunca más*.

Me propongo aquí abordar algunos ejemplos de estas teatralidades como un camino para llegar a los nudos que subyacen a estas disputas por la memoria social.

**HACER APARECER LOS «MUERTOS/VIVOS» Y POÉTICAS DE LA MIRADA:
«ROSTROS SOBRE LA MONEDA» DE DELIGHT LAB.**

Entre las huellas, documentos e imágenes que dan testimonio histórico de las dictaduras que marcaron la vida política latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, pocas pueden hablar al presente con la fuerza con que lo hacen las representaciones fotográficas de rostros de víctimas de violaciones a los derechos humanos. Una imagen que se reedita para traer a la memoria no solo atributos singulares de un ser humano —una mujer, un hombre, un adolescente— que enfrentó lo peor de la violencia política, sino también rasgos de una época de dolor, miedo, ocultamiento de información y búsqueda desoída de justicia.

—Ana María Risco, Iroumé y Bernasconi

La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira... ¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca, del porvenir que compromete?

—Georges Didi Huberman

El detenido desaparecido ha sido una de las figuras más representativas de la profundidad del desgarramiento producido por la represión dictatorial en el cuerpo social. La política de exterminio de la izquierda ejercida por la dictadura civil-militar buscó aniquilar los ciudadanos que apoyaban y colaboraron con el proyecto transformador de la Unidad Popular (Padilla, 2023). Desde los inicios de la lucha antidictatorial el esfuerzo por desarticular la *tanatopolítica* (Biset, 2012) de la dictadura encontró en la demanda por los desaparecidos su punto inicial. Las fotografías de desaparecidos entran al espacio público en las manifestaciones de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos como marca distintiva sobre el pecho de las madres y llegarán a convertirse en ícono internacional trascendiendo su inicial función como instrumento de identificación (Risco, Iroumé y Bernasconi, 2021).

El 30 de agosto del 2023 los rostros de los detenidos desaparecidos fueron apareciendo uno a uno, en una proyección lumínica monumental sobre el edificio de La Moneda reinscribiendo su condición de persona, en el espacio más visible y simbólico de la nación. En esta intervención, realizada por el colectivo *Delight Lab* y patrocinada desde el Estado, se proyectaron durante más de tres

horas 1400 rostros. Fue la aparición silenciosa y nocturna sobre una Moneda a oscuras lo que otorgó fuerza a su presencia. Son solo rostros, no hay nombres, ni espacio para la palabra, no hay un lenguaje capaz de contener su ausencia, estos rostros en blanco y negro, con lentes de otra época, parecían emplazar al espectador transeúnte más allá del lenguaje.

La acción convocaba a un silencio contemplativo, introspectivo, a observar los rostros gigantes como espectros de un pasado que vuelve sobre La Moneda, que cobra su deuda, resistiendo al olvido. De pronto, alguien hace suyo ese rostro: «mi papá, ahí está mi papá» grita una mujer mientras filma y me sobrecoge su sorpresa. En ese instante su deudo es el deudo de los que estamos ahí, trae, en su cuerpo, en su afecto una historia una familia, una pertenencia, su afirmación «es mi papá» lo conecta con la historia y la memoria colectiva y familiar, lo humaniza transformando su memoria personal en social, en el efímero encuentro de ese instante entre espectros y espectadores.

En esta aparición espectral estos *muertos vivos*, encuentran un nuevo sentido, habitan el espacio paradigmático de La Moneda y mueren ahí mismo, junto al presidente, en La Moneda. Escapan del olvido, de los campos de prisioneros, del mar, de tierras revueltas y aparecen mágicamente en medio de la noche en el centro de la ciudad. Son solo rostros jóvenes, no hay cuerpos destrozados. Los desaparecidos solo viven en las últimas imágenes fotográficas rescatadas por parientes y compañeros. Rostros monumentales de otro tiempo, miradas que reflejan una vida anterior a la catástrofe, ¿a quién miraban esos rostros cuando les sacaron esa foto?, ¿quién estaba frente al lente de la cámara? Son espectros de un tiempo/espacio otro transformados en iconografía de la represión. Las imágenes se suceden y espectralmente van apareciendo y desapareciendo sobre la fachada de La Moneda, las sombras de sus ojos se funden con los relieves arquitectónicos del edificio inscribiendo una política de la mirada discontinua y dialéctica, miro y soy mirado por ese rostro que fue y que es, que emplaza la mirada, que hipnotiza en la extrañeza que implica lo indescifrable, la reproducción fotográfica es evidencia y es vacío, es presencia y ausencia del hacer que lo explica, es el antes de la violencia. La propia presencia de la imagen es una invitación a pensar su historia, como lo señala Didi Huberman: «cada vez que

posamos nuestra mirada sobre una imagen, debemos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición» (2012, p.15). La imagen misma es una huella de sobrevivencia frente a la política del exterminio.

La obliteración del cuerpo es sustituida metonímicamente por la efímera y discontinua imagen fotográfica de un rostro familiar como único archivo capaz de acercarnos a su existencia. En tanto «inscripción cultural del horror la representación fotográfica del rostro del detenido desaparecido desborda el marco de lo que pudiera considerarse históricamente memorable o siquiera interpretable» (Risco, Iroumé y Bernasconi, 2021, p. 41). Es una imagen que convoca a los espectadores dolientes a un encuentro que es presencia y ausencia a la vez, al reconocimiento de estos *muertos/vivos* que pugnan por re-encontrar su lugar en la historia.

En el dispositivo escénico lumínico proyectado sobre La Moneda por *Delight Lab*, el Estado cumple simbólicamente con reconocer su calidad de ciudadanos, sin embargo, su estética espectral, este aparecer/desaparecer en haces de luz, reafirma su carácter liminal, de muertos/vivos, de deuda, de memoria inconclusa, de duelo pendiente, de cuerpo faltante, de presencia ausencia que convoca a una demanda constante por la recuperación de sus cuerpos/huellas/restos. En los jardines frente a La Moneda, tras los espectadores, los familiares han instalado las fotos con sus nombres, situándolos al interior de una historia. De este modo la monumentalidad de este tenue aparecer sobre el edificio de La Moneda deviene, en los jardines que la oponen, en una teatralidad que los historiza, en un nombre y una fecha de desaparición, habitando el lugar más íntimo de la memoria comunitaria permitiendo el encuentro con los suyos, honrando el duelo con las velas de sus deudos. La teatralidad de la memoria de esta escena devela el sentido más profundo de estos rostros iconográficos cuya espectralidad y liminalidad aluden al sentido mismo de la lucha por la memoria social del golpe, en tanto espacio en permanente disputa por la resignificación de sus muertes y su sentido histórico simbolizada en los momentos en que La Moneda aparecía desnuda, vacía de rostros monumentales para enunciar en grandes letras sobre el centro de la fachada y durante un par de segundos, «¿Dónde están?» «*Los seguiremos buscando*».

**TEATRALIDADES DE LA ESCUCHA, SONORIDADES DE LA MEMORIA:
“NUNCA + A LOS CUATRO VIENTOS”.**

Transmitida con parlantes hacia la calle en el frontis de la casa central de la Universidad de Chile, y por *streaming* desde las cinco de la mañana junto a proyecciones lumínicas realizadas sobre el frontis de la Universidad por *Delight Lab*, la acción dirigida por la dramaturga Ana Harcha, *Nunca + a los 4 vientos* comportó la lectura de un texto de 311 páginas por más de ciento veinte voluntarios desde las 5 a las 11:52 de la mañana, hora en que se había iniciado en 1973 el bombardeo de La Moneda. Como lamento devenido en conjuro, durante más de siete horas voces anónimas leyeron un texto compuesto por Ana Harcha, que combinaba momentos de exaltación poética a la naturaleza, como fuerza vital integral de nuestras existencias, la memoria del dolor con la memoria institucional, el recuerdo de experiencias de violencia al interior de la institución y el testimonio de observadores anónimos, de funcionarios que habían sido testigos mudos de la cotidianidad dictatorial. Junto a los nombres de los detenidos desaparecidos, múltiples fragmentos de memoria, relatos y descripciones parecieron unirse en una gran arpillera sonora, colorida y triste, que vaciló entre sonoridades dramáticas y monótonas, de gran fuerza lírica o imbuidos de una poética de la cotidianidad.

3. La acción *Nunca + a los 4 vientos* estaba originalmente programada para desarrollarse en la calle frente al frontis de la Universidad, pero la lluvia obligó a los creadores a mover la acción al segundo piso del Patio Andrés Bello de Universidad de Chile.

4. Montes explica que “cada busto fue sometido a fuego, logrando como resultado una imagen desfigurada e irreconocible” (Prensa U del Chile, 2023). Esta exposición había sido presentada originalmente en el Museo de Arte Contemporáneo en Julio de 2015. (The Clinic, 25 Julio, 2015). Ver: <https://uchile.cl/noticias/208933/luis-montes-inaugura-exposicion-galeria-de-los-presidentes>

Los dispositivos escénicos invitaban a una teatralidad de la escucha, de una escucha larga e individual, en que el espectador que había llegado al espacio podía decidir por sí mismo cómo ver, escuchar y acompañar la acción.³ Invitaba a sentarse en las sillas frías de un hall de la casa central resguardado por 30 bustos de cera negra, parte de la exposición *Galería de los presidentes* que ofrecía la imagen de una audiencia solemne y espectral, bustos sin nombre en negro brillante sobre sus pedestales, cuyos rostros comportaban la seriedad de sus cargos y las marcas de su época en los diversos vestuarios. La muestra del escultor y vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Luis Montes recreaba una colección de los presidentes de Chile ubicada al interior de La Moneda y destruida por el bombardeo de 1973.⁴

La dramaturgia lograba crear un clima de total introspección, de afecto por la manera en que esos textos llevaban a los auditores/espectadores a encontrarse con los testimonios de muchas

generaciones dentro de la universidad, con textos de testimonios de tortura, y con la solemne lista de desaparecidos. La sobriedad del hall no permitía distracciones, y obligaba a escuchar introspectivamente, a incorporar esos otros cuerpos y esas otras historias en la memoria propia a través de una espectaduría de la escucha, que situaba al espectador en el rol de oidor de memoria. El texto convocaba al encuentro, a una experiencia en que la materialidad misma circundante se revelaba también testigo mudo de la historia, materialidades que al igual que el mar o el desierto también esconden huellas, cuerpos, humanidades que quisiéramos escuchar. Frente al silencio de instituciones, la teatralidad de la acción exaltaba a la materialidad misma como testigo de los hechos, a hacer que la propia materialidad revele sus secretos: «que los muros hablen, que la tierra hable, que las puertas hablen, que las piedras hablen» (Harcha, 2023).

ACTIVACIÓN DE SITIOS DE MEMORIA: #RE-NOMBRAR#RE-CORDAR: TEATRALIDADES ACTIVADORAS DE MEMORIA

La reactivación de sitios de memoria ha sido una importante estrategia de memorialización sobre la que se han articulado teatralidades de la memoria. Los sitios en que ocurrieron las violaciones a los derechos humanos, en tanto evidencia material de los hechos, han de ser signados, y resignificados como territorios depositarios de memoria, campos de disputa simbólica.

Como parte de un plan de reactivación de memoria, el colectivo teatral activista *#Renombrar/#Re-cordar* realizó dos intervenciones en la comuna de Providencia dirigidas a identificar espacios asociados a crímenes del estado terrorista, visibilizar sus víctimas y memorializar los espacios. En ambas intervenciones la dramaturgia se centró en el relato de los hechos desde el espacio en que ocurrieron. En la primera acción en calle Andacollo se desarrolló un relato dramatizado de los hechos del 5 de diciembre de 1974 en que Alejandro de la Barra⁵ y Ana María Puga fueron acribillados al interior de su auto cuando llegaban a un jardín infantil a retirar a su hijo de un año y medio. El lugar de los hechos fue reconstruirlo imaginariamente por los actores marcando con tiza en la vereda, señalando el lugar y número exacto, y la manera en que ocurrieron los hechos. La tragedia de un niño que espera destaca su vulnerabilidad, humanizando a los militantes en tanto padres. Al relato hecho cuerpo por los actores se sucede

5. Hijo de Pedro de la Barra, actor, director y dramaturgo y Premio Nacional de Arte, 1952)

el poema *La ciudad* de Gonzalo Millán (2023, p.1) que en voz de los actores deshace imaginariamente la historia del horror mientras caminan devolviendo sus pasos:

[...] Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.

[...] Los campos de concentración se vacían.
Aparecen los desaparecidos.
Los muertos salen de sus tumbas.
Los aviones vuelan hacia atrás

La intervención terminó con la inscripción de los nombres Alejandro de la Barra y Ana María Puga sobre la señalética de la calle Andacollo, mientras espectadores y transeúntes oían la voz del hijo, ahora adulto: «No soy Álvaro, no soy ese niño que esperaba a sus padres, no soy esa persona que recuperó... ¿Qué nombre se nombra cuando no hay alguien que lo nombra?» (Bravo y Briones, 2023, p. 4). La voz de este hijo instala la ruptura identitaria de un niño que debió salir del país y a quien se dio otro nombre para proteger su seguridad. El renombrar la calle restaura el orden que permite rescatar la subjetividad borrada. Desde este testimonio sonoro la acción logra generar el cruce entre lo personal y lo social para un sujeto cuya identidad quedó suspendida en el momento de la muerte de sus padres, al tiempo que el renombrar la calle rediseña la memoria del territorio. Los dispositivos teatrales inscriben en las calles de Providencia la memoria de la violencia dictatorial ampliando la cartografía de la memoria y activando nuevos espacio/temporalidades convocando la presencia de transeúntes/espectadores.

Estas teatralidades reactivan marcas territoriales dinamizando efímeros espacios de memoria, evocando poéticamente los hechos para diseminar en la ciudad una cartografía de la memoria que se hace visible en las intervenciones y logra reactivar un pasado que da sentido al presente desde el accionar dinámico de los cuerpos de los actores como sujetos que ponen en cuerpo la memoria.

En las conmemoraciones de los 50 años, las teatralidades de la memoria en sus variadas formas de intervención y convocatoria en el espacio público configuran un productivo espacio para la

revaloración simbólica de las tensiones que marcan los discursos circulantes en torno al pasado traumático sobre el que se busca lograr un consenso ciudadano apoyado en un respeto a los derechos humanos. Los rituales conmemorativos que comportan estas teatralidades se sirven de lugares de memoria paradigmáticos, como La Moneda, símbolo del poder central y situ paradigmático de la catástrofe. Las teatralidades de la memoria se sitúan frente a escenarios que potencian la carga simbólica de sus acciones, reafirmando con el mismo acto conmemorativo, la monumentalidad de un espacio que continúa siendo el referente central de la verdad histórica que se pretende consolidar. El edificio de La Moneda en sí configura, inevitablemente, un escenario cargado de sentidos, que se validan e iluminan cada vez que estas acciones son realizadas frente a ella, en la estratégica utilización de recursos teatrales, de iluminación, música, silencio, para la construcción de imágenes visuales del alto contenido poético.

En las conmemoraciones de los 50 años las teatralidades de la memoria configuraron un variado y poderoso instrumental para la disputa simbólica de la memoria social, enfrentando los emergentes discursos negacionistas con una insistencia en los relatos del horror y una convocatoria a un compromiso con el *Nunca más*, un *Nunca más* que contiene como condición de posibilidad el reconocimiento de los hechos que el negacionismo intenta borrar.

REFERENCIAS

- Biset, E. (2012). *Tanatopolítica*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Boric, G. [@GabrielBoric] (10 de septiembre 2023). Las mujeres de Chile, una vez más, como siempre dándonos una lección #NuncaMás. [Tweet]. <http://bit.ly/467lakO>.
- Bravo, B. y Briones, C. (2023) Estación#1: Andacollo con Bilbao. Ana María Puga y Alejandro de la Barra. Manuscrito de la obra. Sin publicar.
- Bravo, B. y Briones, C. (2023) Estación #2: Los Leones / El Vergel. Dramaturgia De La Acción. Manuscrito de la obra. Sin publicar.
- Burns, E. (1972). *Theatricality: A Study of Convention in the Theater and in Social Life*. Longman
- Cottet, C. (2009). *Actualizaciones en la promoción y defensa de los derechos humanos en el período de reinstalación democrática (1990-2008)*. Tesis de grado, Escuela de Antropología, Universidad Bolivariana, Santiago, manuscrito facilitado por el autor.
- Del Campo, A. (2004). *Teatralidades de la Memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito/The Institute for the study of Ideologies and Literatures.
- Del Campo, A. (2016). Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075. (3), 12-32.
- Diario Digital Nuevo Mundo. (2023). Declaración pública de destacadas personalidades e intelectuales a 50 años del golpe de Estado. <https://radionuevomundo.cl/2023/07/05/declaracion-publica-de-destacadas-personalidades-e-intelectuales-a-50-anos-del-golpe-de-estado/> (5 de julio).
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora S.A.
- Geertz, C. (1996). *La interpretación de las culturas*. Paidós.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

- Harcha, A. (2023). *Nunca + a los cuatro vientos*. Manuscrito de la autora.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Jelin, E. (2007). Public Memorialization in Perspective: Truth, Justice and Memory of Past Repression in the Southern Cone of South America. *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 1, 138–156. doi:10.1093/ijtj/ijm006.
- Millán, G. (Octubre 2023). La ciudad *Altazor*. *Revista electrónica de Literatura*. Website. <https://www.revistaaltazor.cl/gonzalo-millan-la-ciudad/>
- La voz de los que sobran. (2023). Exigen reconocer la figura de Allende y condenar el Golpe de Estado: más de 130 académicos/as entregan carta a Boric. *La voz de los que sobran*. <https://lavozdelosquesobran.cl/hoy/exigen-reconocer-la-figura-de-allende-y-condenar-el-golpe-de-estado-mas-de-130-academicos-as-entregan-carta-a-boric/04072023.>)
- Orozco Díaz, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Planeta.
- Padilla, E. (2024). La política de exterminio del gobierno militar. Manuscrito sin publicar.
- Prensa Presidencia. (2023). «Compromiso por la democracia siempre», <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=250452>.
- Risco, A., Iroumé, N. & Bernasconi, O. (2021). Imagen del rostro desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global. *Boletín de Estética*, (54), 11-20. <https://dx.doi.org/10.36446/be.2021.54.240>
- Rocío C. Prensa Uchile. (2023). Exposición escultórica “Galería de los Presidentes” de Luis Montes llega a la Casa Central de la U. de Chile. <https://uchile.cl/noticias/209144/galeria-de-los-presidentes-llega-a-la-casa-central-de-la-u-de-chile>.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Paj.

Vidal, H. (1992). Social Theatricality and the Dissolution of the Theater and Institution. *Gestos* (14), 27-33.

Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos*, (21), 7-19.

Villegas, J. (1993). FITEI 93: Desde la palabra a la teatralidad. *Gestos*, (16), 168-180.

Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos* (21), 7-19.

Recepción: 11/07/2024

Aceptación: 26/07/2024

Cómo citar este

artículo: Del Campo, A. (2024). Teatralidades de la Memoria a 50 Años del Golpe. *Teatro*, (11), 165-179. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76765>

La voz: amplificaciones mediales de un ‘entremedio’

NATALIA ELGUETA ARIAS

Pontificia Universidad
Católica de Chile

RESUMEN

¿Qué ocurre cuando mediamos la voz después de ser emitida? Tomando como punto de partida la amplificación de la voz en escena como fenómeno en el teatro chileno reciente, se propone su consideración como proceso y como traspaso hacia lo medial. En este análisis se busca desplazar el centro de la performatividad vocal fuera de las lógicas del lenguaje dramático tradicional que privilegia el entendimiento del texto por encima del acontecimiento de lo vocal. Así, se presenta un diálogo entre algunas de las principales corrientes prácticas y filosóficas de los estudios vocales, que se entrecruza con el análisis de la vocalidad desde una perspectiva posthumanista, para entender la voz como un intersticio, y permitir relocalizarla como un elemento performativo y procesual que permea el espacio y a otros cuerpos.

Palabras clave: vocalidad, estudios vocales, posthumanismo, amplificación, voz

ABSTRACT

What happens when we mediate the voice after it is emitted? Taking as a starting point the amplification of the voice on stage as a phenomenon in recent Chilean theatre, its consideration as a process and as a transfer towards media is proposed. This analysis seeks to move the centre of vocal performativity outside the logic of traditional dramaturgical language that privileges the understanding of the text over the vocal event. Thus, a dialogue is presented between some of the main practical and philosophical currents of vocal studies, which intersects with the analysis of vocality from a posthumanist perspective, to understand the voice as an interstice, and allow it to be relocated as a performative and processual element that permeates space and other bodies.

Keywords: vocality, voice studies, posthumanism, amplification, voice

En los últimos años la vocalidad ha ampliado sus dimensiones performativas en las producciones teatrales. La masificación del uso de micrófonos, así como el roce —obligado— con la virtualidad durante la pandemia, han transformado la relación entre voz y presencia escénica. Al mismo tiempo, las inteligencias artificiales han mejorado el uso de la voz para comunicarse, al punto en que imitan no sólo los matices de una voz conversacional, sino que desarrollan cierta personalidad, aunque siempre camuflada como una inteligencia ‘artificialmente artificial’ (Borkowski, 2023). Con la entrada de la masificación de la reproductibilidad técnica de la voz —llevada a lugares que quizás Benjamin (2003) no llegó a prever, pues reproducimos no sólo como oyentes sino también como hablantes— y en particular con la masificación de la grabación y modificación del sonido¹, ha sobrevenido un cambio en la percepción de la intimidad de lo vocal. El uso de audífonos, la voz conversacional de un podcast, el ASMR, los audios de *Tik-tok* o *reels*, las narraciones, los audios de mensajería, son todos ejemplos de cómo la disposición a la escucha y la percepción auditiva en el cotidiano se ha ido modificando hasta volverse aparentemente íntima, sin serlo. Es decir, ya no es una voz performativa en su sentido tradicional, hecha para la escucha de múltiples otros, o al menos, aparenta no serlo. Entonces, ¿qué ocurre con la voz después de decir?, o, ¿cómo performar desde la voz considerando estas posibilidades mediales?

El uso de la voz como algo que se puede separar del cuerpo y volverse portátil sin tener que pasar por las porosidades de otro cuerpo o la reinterpretación de otras vocalidades, es bastante reciente².

En el teatro, se expresa en principio como una ayuda técnica en producciones que requieren llenar un espacio amplio de manera íntima. Sin embargo, si bien hay intimidades que el micrófono nos permite, su uso en tanto tecnología habilita otras posibilidades. En los últimos años en la escena chilena, han aparecido nuevos lenguajes de dirección que consideran la amplificación de lo vocal, su portabilidad y su distorsión como elementos fundantes de una nueva poética escénica en la que no sólo las voces directamente emanadas desde los cuerpos humanos tienen lugar, sino que se vuelven centrales en la puesta en escena. Ejemplos de esto son los trabajos de Manuela Infante³, Ana Luz Ormazábal⁴, Soledad Figueroa⁵, así como las exploraciones de Catalina Osorio con Proyecto Chresis y los

1. Por primera vez en la historia de la humanidad se ha masificado el uso cotidiano de teléfonos que no solo permiten hablar con otro en tiempo real, sino grabarse y verse/escucharse con distancia. Ejemplo de esto es el uso de los audios de Whatsapp, que nos ha permitido oírnos e incluso acelerar el habla en 1.5 o 2X.

2. La primera grabación de voz humana data de 1860; el fonógrafo de Edison de 1877 (Dolar, 2007). La fantasmagoría de la voz y su posibilidad acusmática son analizadas también por Thomaidis y MacPherson (2015) y Thomaidis (2017).

3. *Estado Vegetal* (2017) y *Cómo convertirse en piedra* (2020), pero aún más evidente en *Metamorfosis* (2021). El trabajo de Infante es vasto e incluye también sus proyectos musicales.

4. En particular en *Concierto* (2012), *Ópera* (2016) y *Este teatro no está vacío* (2021), Ormazábal ha desarrollado un lenguaje que una y otra vez se pregunta por el sonido.

5. Como laboratorio con La Voce Lab, como compañía con Capra Arte

Colectivo en *Macbeth o el viaje del poder* (2018), *Federico, todos los muertos* (2019), *Seirén* (2022), además de su trabajo audiovisual, y como banda musical con *La Cabra Voladora*.

laboratorios LOVA en Valparaíso, Laboratorio Vocal Bío Bío, Rumbos y el Núcleo de Investigación Vocal.

Pero, ¿qué es exactamente lo que se gana o se pierde en esta mediación del contacto entre voz y espacio? Para entender esto, es necesario encontrar la definición de lo que es la voz —o algo cercano a ella. La voz es un producto incorpóreo producido por el cuerpo (he ahí por qué en los últimos años, la literatura en torno a sus definiciones —Thomaidis (2015 y 2017), Cavarero (2005), Ihde (2007), por nombrar algunos— reniegue de su lugar instrumental como medio de expresión y abogue por una comprensión a partir de la expansión de la organicidad del cuerpo). La voz está compuesta por aire y carne, subjetividad, biografía. Los pulsos del cuerpo, su dimensión carnal, húmeda y aérea, son constitutivas de aquello que, como dice Erika Fischer-Lichte (2017), se ‘arranca del cuerpo’, desde su vibración interna al espacio circundante. Por lo mismo no puede escindirse del cuerpo si no es por medio de dispositivos externos, como su amplificación. En resumen: la voz no es una herramienta que pueda apartarse de su producción por un cuerpo con dimensiones físicas, biológicas, biográficas y contextuales (Ihde, 2007), pero tampoco puede ser entendida solamente como la suma de esas condiciones, es decir, mediante la separación de la experiencia de su producción.

Sin ser meramente una herramienta, la voz es uno de los medios más importantes que tenemos los seres humanos para establecer conexión con los demás, nuestro entorno e incluso con nosotros mismos. En este sentido, su carácter mediador como expansión de la presencia (Ihde, 2007) le confiere un lugar aurático que raya en la fantasmagoría: la voz es aquello que se escapa de un cuerpo y expande la presencia de dicho cuerpo más allá de sus límites físicos. Con respecto a la relación con lo performativo, Erika Fischer-Lichte (2017) plantea también que el carácter generativo de la voz y su ‘grano’ (en concordancia con Barthes, 1993) conlleva una presencia que escapa del cuerpo y se crea y re-crea a sí misma. Casi autopoiéticamente:

la sonoridad genera siempre espacialidad y, como hemos visto, no sólo en el sentido del espacio atmosférico. La vocalidad, además, produce siempre corporalidad. Con y en la voz se

originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio, razón por la que es audible tanto para el cantante/hablante como para los demás. (Fischer-Lichte, 2017, p. 255)

En ese sentido, no es de extrañar que la voz ocupe su lugar como un híbrido o tercera cosa que no queda considerada como pensamiento ni como cuerpo. Es un órgano que escapa de su cuerpo, una fuerza o agente producido por humanos, que conlleva sus condiciones físicas, mentales, emocionales y sociales, pero que se derrama fuera de los límites del cuerpo que lo produce para volverse ondas sonoras y cruzar otros cuerpos que la decodifican. Desde lo carnal concreto a lo etéreo que se desvanece, la voz se metamorfosea pasando de fisiología a lenguaje. La porosidad de la voz es procesual: no puede entenderse sin su acto de vocear y traspasar el espacio. Es un fenómeno intracorporal al mismo tiempo que es inter y transc corporal, pues afecta a otro cuerpo (intercorporal) y es afectada por uno o más cuerpos (transcorporal). Las vibraciones producidas dentro de la laringe de quien vocea, son amplificadas primero por sus propios huesos y resonadores, y luego por las superficies del espacio circundante, hasta ser recibidas y decodificadas por otros huesos, en otros cuerpos. De esta manera, la carnalidad originaria del suceso vocal –convertida en onda– modifica y resuena en los espacios internos de otros cuerpos y se permea porosamente de los sonidos vocales circundantes. Por esto, la voz, planteada por Thomaidis y MacPherson (2015), es también una forma de investigación viva, que es al mismo tiempo un método y un ‘entremedio’ entre su grano permanente y su transitoriedad efímera.

Tratar de definir la voz requiere de nosotros hacer el ejercicio de comprender la multiplicidad de su producción y el estado híbrido que la contiene y la constituye, en esa porosidad entre lo que permanece y lo que se desvanece. Como dice la teórica inglesa Jane Boston: “La voz es el canal y la amplificación, el impulso y la expresión, el pensamiento y el sonido. Es arte y es vida. Es, sin embargo, también difícil de definir” (2018, p. 5). Podemos partir de la realidad concreta y anatómica o lo que permanece en el cuerpo, siguiendo los pasos que Kristin Linklater (2006) define como una danza coordinada para comprender —simplificadamente— la forma en que se produce:

un impulso químico y eléctrico en la corteza motriz del cerebro manda señales simultáneas a la musculatura abdominal (relajar), al diafragma (tensar), para permitir la entrada del aire a los pulmones, y que luego, al relajarse, permita que el aire en su salida se encuentre con las cuerdas vocales cerradas (por acción del impulso motriz y del efecto Bernoulli) produciendo vibraciones que son amplificadas por los resonadores y finalmente modificadas en su sonido por los articuladores. La voz es, antes que nada, pensamiento y aire. Y sin embargo no puede reducirse simplemente a esos dos conceptos.

Para Mladen Dolar (2006), la voz es aquello que no contribuye a hacer sentido. Es el elemento material recalitrante al significado, y si hablamos para decir algo, entonces la voz es precisamente eso que no puede ser dicho. La voz, según esta perspectiva, sería solo un excedente de lo que no contribuye a lo dicho, es decir al texto. Sin embargo, al poner la palabra escrita por encima de la vocalidad, el acto de hablar deriva en una instrumentalización de la voz que la desaparece e invisibiliza, volviéndola transparente: un medio para la transmisión del mensaje. En contraposición, para Fischer- Lichte (2017) existe un paso más en el que la voz termina por ‘escindirse del lenguaje’ y convertirse, ella misma, en él (p. 262). La voz comienza como sonido elemental, pero en algún punto del *continuum* se vuelve *logos*, discurso, lenguaje, significado (Dólar, 2006), para luego traspasar ese límite y ocupar por sí misma el lugar de significante.

Así, la voz es vista como algo primitivo, animal y por lo tanto inferior al mundo de las ideas platónicas. Marca el paso entre lo animal y lo humano, de la emoción al pensamiento, y del sonido sin sentido al lenguaje con sentido. Sin embargo, en esta perspectiva de la voz como medio para el significado, aparece un problema de doble mediación: Si la voz es un medio para la transmisión de ideas en sonido, el sonido del lenguaje podría existir sin el cuerpo humano. En contraposición a esto, Cavarero (2005) y Fischer-Lichte (2017) coinciden en el punto de inflexión de la voz como un otro del *logos*:

como peligro y tentación que no augura la caída y la muerte, como en el caso de las sirenas, sino que ofrece la experiencia, tan placentera como temible, de vivir la propia corporalidad como sensible y *al mismo tiempo* como capaz de transfiguración. (Fisher-Lichte, 2017, p. 259, cursivas en el original).

Si la voz es un medio para el fin de la transmisión del lenguaje y su destino es la transmisión *del* lenguaje y transformación *en* lenguaje, es posible que la digitalización de la voz a futuro llegue a ahorrarnos la acción de hablar y comunicar, tal como pasa con las voces generadas por inteligencia artificial⁶. Estos otros medios reemplazarían la comunicación oral, a través del acto de iteración y auto aprendizaje de tonos a partir de voces grabadas en estudio. Una distorsión de la percepción sonora cotidiana que desplaza ese ‘entremedio’ del que nos hablaba Thomaidis (2017) hacia un ‘entre medios’.

Así, tenemos también el concepto de entremedio (*in between*) usado por Mladen Dolar (2006), quien presenta a la voz como el nexo entre cuerpo y lenguaje. Este entremedio descansa sobre lo que Erika Fischer-Lichte (2017) llamaría espacio liminal. El lugar de la voz aparece aquí desde la materialidad del cuerpo hablante, propuesta por Barthes (1993) en donde el ‘grano’ de la voz es permanente, mientras el espacio aurático que activa es transicional. En la misma línea, Silvia Davini (2007) propone que “la sola evidencia de que no es posible hablar sin voz inscribe en el registro de lo vocal todo lo que constituye un residuo, un resto, surgido de la sustracción de significación al significante” (p. 75). Este resto es lo que se fuga y se desborda en el habla y esta fuga es magnificada en el contexto de la performance, puesto que la voz puede hacer mucho más que sólo hablar (Thomaidis, 2017). En ese ‘mucho más’ se muestra la tensión inherente entre lo vocal y lo textual en escena, pues la voz, a pesar de contener y ser capaz de generar múltiples significados en sí misma, queda como un exceso que desborda los contenedores del análisis lingüístico. ¿Qué ocurre, entonces, cuando mediamos, una vez más, la voz después de ser emitida? Y, sobre todo, cómo podemos desplazar el centro de su performatividad fuera de las lógicas del lenguaje dramático tradicional que privilegia el entendimiento del texto por encima del acontecimiento de lo vocal.

Para Erika Fischer-Lichte (2017), lo performativo es un acontecimiento que no apela a la interpretación de lo expresivo de la obra por parte de la audiencia, sino más bien a la experiencia y percepción que esta hace del acontecimiento. Así, podemos comprender el fenómeno vocal desde su posibilidad de producción en el momento y desde el cuerpo en vez de sus parámetros

6. Para mayor información al respecto, sugiero revisar los trabajos de David Trippett (2019), sobre la hiper- tecnologización digital en la producción musical; Alex Borkowski (2023), sobre el pensamiento crítico en torno a la voz en la era de las asistentes virtuales y la Inteligencia Artificial; y en particular a Doménico Napolitano (2022) y Konstantinos Thomaidis (2017) acerca de la clonación de voces y las voces femeninas de asistencia.

instrumentales de uso. De acuerdo a Silvia Davini (2007): “La sustitución de la palabra ‘empleo’ por ‘producción’ permite superar los resquicios de la razón instrumental” (p. 18) y más aún, considerando la organicidad de la producción de la voz desde la carnalidad y humedad de lo laríngeo y la improcedencia de pensarla como un instrumento:

en sí mismo, ni un instrumento puede ocultar ni un órgano puede revelar nada. Es el sujeto quien oculta o revela; y el lugar del sujeto es el cuerpo. De forma que no podemos pensar la voz y la palabra sin pensar el cuerpo y el sujeto. (Davini, 2007, p. 84)

El uso de herramientas como los micrófonos puede llevar a diferentes resultados y lugares de enunciación. Para el teatro de cámara o realista, la intervención de micrófonos permite la amplificación de la intimidad generada en escena: un susurro, un secreto, una palabra a medio decir pueden ser amplificadas para cumplir con los parámetros de la audibilidad que se requiere para hacer sentido inmediato de lo que está aconteciendo en escena. Se pone así el foco técnico fuera del cuerpo del performer: lo audible e inteligible del discurso, de la palabra escrita, como una ‘ayuda’. Sin embargo esta no es la única posibilidad de amplificación.

En una era en donde las intersecciones entre performance, cuerpo, drama, texto, voz, visualidad, están más activas y son más estudiadas que nunca, podemos, también, preguntarnos qué es voz y qué es la voz performativa. Don Ihde (2007) acuña el concepto de ‘voz dramatúrgica’, para referirse a la voz que nos puede sobrepasar y sobrecoger sin palabras, dando lugar a una transparencia trivial que esconde su significación sonora. Para Ihde, en la voz dramatúrgica se unen en el mismo momento la completitud del sonido y del significado como paradigma de la palabra encarnada. Si bien es una voz que puede derivarse de un texto escrito a nivel de dramaturgia, a su vez es también un lugar de dramaturgia en sí misma, en el sentido de la generatividad de la acción y movimiento de tensiones en un momento dado. He aquí algo que es necesario tener en consideración para entender los movimientos entre lo dicho y su amplificación. La mediación de lo que se oye a través de micrófonos, permite distorsiones y desdibuja el límite de ese ‘entremedio’ de la voz que plantean Dolar (2006) y Thomaidis (2017). Este espacio del límite

corporal se ve amplificado y, de este modo, la liminalidad se expande para formar una tercera cosa; siguiendo a Ileana Diéguez (2014):

percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, percedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. (p. 64)

El estado liminal de este traspaso puede ser amplificado tomando en cuenta el potencial de la propia oralidad como espacio de fronteras: “La oralidad es un fenómeno inmerso en las relaciones conviviales, pues la transmisión en vivo e in situ de los textos implica al menos la presencia de otros o de un grupo de escuchas, estimulando vínculos sociales” (Diéguez, 2014, p. 48). En esta escucha se percibe, originalmente, la amplificación del límite: en la producción de sonido no hay transferencia de material sino de energía, y el límite se difumina. Como forma de percibir el mundo, la audición sitúa al sujeto al centro, a diferencia de la frontalidad de la percepción visual: cuando vemos tenemos un horizonte, o marco de referencia que nos permiten las cuencas de los ojos; cuando oímos, en cambio, los sonidos vienen de todas las direcciones. Don Ihde (2007), en su fenomenología del sonido, habla de la diferencia entre la frontalidad cónica del campo visual y su contraparte auditiva que sitúa al sujeto desde una perspectiva esférica que excede la frontalidad de lo que es mostrado: El campo auditivo es una esfera cuya extensión permanece indefinida en tanto se extiende al horizonte.

Siguiendo a Adriana Cavarero (2005) y Konstantinos Thomaidis (2015, 2017), el pensamiento dentro de la sociedad moderna, y desde el impuso cartesiano del ‘pienso, luego, existo’ ha quedado separado de la palabra hablada, generando lo que Cavarero (2005) llama la ‘desvocalización del logos’, que pone a la voz en un nivel jerárquicamente inferior al pensamiento abstracto y su transmisión escrita. Cavarero (2005) propone el lugar de la unicidad de la voz como material sonoro que se intercambia entre diferentes individualidades: la voz manifiesta el *ser único* de cada ser humano, y su autocomunicación espontánea según los ritmos de una relación sonora.

Esto responde a lo que propone Jacques Derrida (2011) con respecto a la importancia del discurso por sobre la escritura. En este sentido,

y con respecto a la ‘ausencia presente’ derridiana, Cavarero (2005) y luego Thomaidis (2015, 2017) proponen que se da en ambos sentidos: el texto es una traza del discurso tanto como el discurso está influenciado por el texto escrito o la capacidad del hablante de escribir y leer. Para Thomaidis (2017), las voces pueden hacer mucho más que pronunciar textos o aludir a ideas, y otra forma de dar cuenta de la complejidad de la presencia no es volviendo a la interioridad del yo, sino abriéndose a la comunicación intersubjetiva entre cuerpos materiales. La ‘Re-vocalización del Logos’ propuesta por Thomaidis (2017) sigue un camino arraigado en lo corporal, al borde de la animalidad, como una forma de pensar con todo el cuerpo, en un impulso por reunificar lo que el pensamiento cartesiano dislocó. Ir un paso más allá en la distorsión que se produce luego de emitir el sonido y refractar es una forma también de permitir otro punto de ‘escucha’: al volver extraña la voz y desdibujar el límite de lo que realmente es emitido por un cuerpo, y lo que es modificado por una máquina, la liminalidad se expande y genera su propio campo.

En esta búsqueda por darle espacio a la voz para su propia *poiesis* de lo práctico a lo teórico, propongo re-centrarla no sólo como un objeto de estudio, sino como una manera de estar-en-el-mundo y un lente metodológico que nos permite encontrar qué es aquello que reverbera en los demás cuerpos y cómo el límite espacial se desdibuja en la escucha. Para esto, uso parte de la gama de conceptos que engloban lo no-humano o post-humano⁷. La intermedialidad provocada por la doble mediación de la voz como *medium* del lenguaje y luego como elemento modificado tecnológicamente, nos permite no solamente escuchar el lenguaje y su forma de ser proferido por un cuerpo, sino que abre el campo de la significación del sonido en sí, por medio de su extrañamiento. Al respecto, David Trippett (2019) señala que surge una paradoja: al igual que el concepto de lo posthumano está en última instancia incrustado en lo humano y se define en contra de ello, lo virtual está aquí incrustado en lo material. Es decir, la distorsión de la amplificación vocal o su manejo con pedalera de efectos de sonido también contiene múltiples capas: en un rever o un relentamiento, en un manejo de profundidad/intensidad o aumento/disminución de fragmentos por segundo, la voz no deja de estar emitida por un cuerpo, así como no deja de existir el elemento físico del micrófono para tomarla y transformarla.

7. Comprendiendo la multiplicidad de este concepto, que va desde el feminismo Cyborg de Donna Haraway (2018) hasta el pensamiento desde lo vegetal de Stefano Mancuso (2017).

En este intersticio la amplificación y modificación del sonido puede operar también con sus propias lógicas: un ejemplo de esto es la acusmática casi fantasma de las voces que doblan a las actrices en *Metamorfosis* de Manuela Infante, en donde no se sabe desde qué cuerpo aparece la voz. En esta obra hay una exploración que se origina desde la voz y el sonido, centrándose en el mito de Eco, condenada —Infante propone liberada— a repetir lo que otros dicen. Esto responde a una búsqueda en torno a los modos de crear: “La manera de operar es que la obra ‘se comporta como’. Y eso corre para las plantas, las piedras, la voz, el fuego o el ruido” (Infante en Costamagna, 2022). Puede también se puede ver la evolución de una pregunta que viene desde los tiempos de *Realismo* y *Ernesto*: “No puede imprimirse el texto sobre el cuerpo sin que se astille tanto la realidad como la ficción” (Infante, 2010, p. 35).

Por otro lado, el feminismo posthumanista de Donna Haraway (2018) nos ofrece diferentes maneras de re-pensar las relaciones entre humanas y tecnologías a partir del entendimiento del cuerpo como un ente bio-político que reverbera, generando su propio campo y subjetividades que actúan como un pivote desde el cual articular la condición de frontera, para abrirse a esta subjetividad y salir del binarismo. De esta manera, la voz y su amplificación —que actúa como potenciadora del sonido biológicamente emitido— ponen en entredicho o desestabilizan los análisis tradicionales que usan los parámetros de audibilidad e inteligibilidad convencionales.

La amplificación y su distorsión plantea una respuesta que es pregunta: ¿Qué oímos? ¿Quién hace el proceso que nos ofrece la obra desde un punto de vista —o de audición— estético? El lugar de mensajero que usualmente la voz acarrea en el teatro se vuelve su mayor potencia a partir de estas nuevas medialidades y sus usos. Las puestas en escena juegan con la inmaterialidad de la voz y la materializan, volviéndola un protagonista más. Mediante este procedimiento de centrar el sonido como lugar de la percepción, se cuestiona la relación del teatro con el texto, es decir, la manifestación de un lenguaje. Acá la voz se vuelve agente: tanto como lugar de afectación como en su dimensión transformadora del espacio y la situación circundante. Deleuze y Guattari (2004) explican el concepto:

un agenciamiento incluye dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. Por un lado es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos. (p. 92)

De tal modo que entenderemos la agencia de las diferentes vocalidades mediadas como su posibilidad de acción transformadora y actuante sobre los cuerpos y entre ellos. Esto nos permite oír lo que la voz tiene que decir desde una perspectiva posthumanista, entendiendo su acción en potencia como una existencia entre cuerpos. Al respecto y aún más allá, Rachelle Chadwick (2020) propone una analítica posthumanista para la voz que considera la posibilidad de escape de los límites corporales y de existencia en ese entremedio como una extensión del cuerpo y su experiencia: una fenomenología posthumana de la voz no se aparta de la perspectiva del sujeto individual y humano autocontenido en su propia piel, sino que piensa la encarnación viva de los cuerpos voceantes como algo carnal y transcorpóreo. La experiencia vivida y nuestra corporeidad respirante se extienden, de esta forma, más allá de los confines de los cuerpos humanos delimitados individualmente, abriendo el potencial para repensar la voz como un proceso móvil y transcorpóreo más que como un objeto, esencia o propiedad de un yo individual (Chadwick, 2020). De esta manera, al comprender la voz mediada como un entremedio vuelto a mediar, se abre la posibilidad de desplazar su percepción en escena como ligada únicamente a su carácter dramático. Esta relocalización de la voz como fenómeno carnal y medial nos permite percibirla en tanto fenómeno que acontece. Así es como la tecnologización de la voz en escena devela su condición de intersticio, de grieta porosa por donde algo de lo que se vocea queda en el cuerpo y algo se escapa. Mostrar la posibilidad de distorsión de la voz y el extrañamiento que deviene de ella, le permite una vida por fuera de la totalización del texto.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1993). *Image-music-Text*. Fontana Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca.
- Borkowski, A. (2023). Vocal Aesthetics, AI Imaginaries: Reconfiguring Smart Interfaces. *Afterimage*, 50(2), 129–149. <https://doi.org/10.1525/aft.2023.50.2.129>
- Boston, J. (2018). *Voice*, London: Palgrave/MacMillan.
- Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Trad. Paul A. Kottman. Stanford University Press.
- Chadwick, R. (2020). Methodologies of voice: Towards posthuman voice analytics. *Methods in Psychology*, 2. <https://doi.org/10.1016/j.metip.2020.100021>
- Costamagna, A. (23 de junio 2022). Manuela Infante: romper el teatro. *Revista Santiago* <https://revistasantiago.cl/cultura/manuela-infante-romper-el-teatro/#>
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* Trad. José Vásquez. Pre-textos.
- Derrida, J. (2011). *Voice and Phenomenon*. Northwestern University Press.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Paso De Gato/ Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX: un sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Trad. Manuel Talens. Ediciones inestables.

- Idhe, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound*. State University of New York Press.
- Infante, M. (2010). ¿Qué puede ser más enrojecedor que sobreactuar la propia vida? *Apuntes de Teatro*, (132), 35-38.
- Linklater, K. (2006). *Freeing the natural voice*. Drama Publishers.
- Mancuso, S. (2017). *El futuro es vegetal*. Galaxia Gutenberg.
- Mazzei, L. & Jackson, A. (2017). Voice in the agentic assemblage. *Educational Philosophy and Theory*, 49(11), 1090-1098.
- Napolitano, D. (2022). AI voice between anthropocentrism and posthumanism: Alexa and voice cloning. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 7, 35-49.
- Thomaidis, K & McPherson, B.(eds) (2015). *Voice Studies*. Routledge.
- Thomaidis, K. (2017). *Theatre & voice*. Palgrave/McMillan Education.
- Trippett, D. (2019). Digital Voices: Posthumanism and the Generation of Empathy. *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture* (pp. 227–248). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316676639.023>

Recepción: 11/07/2024

Aceptación: 26/07/2024

Cómo citar este

artículo: Elgueta, N. (2024). La voz: amplificaciones mediales de un 'entremedio'. *Teatro*, (11), 181-193. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76768>

Lugar para ver. El cuerpo de la mirada del teatro

ALEJANDRA SÁEZ

Pontificia Universidad
Católica de Valparaíso

RESUMEN

El teatro es una práctica artística que históricamente ha estado asociada a la mirada; de hecho, su definición como disciplina ha sido determinada por la vista como limen, modo de demarcación del lugar de la ficción del lugar de lo real, constituyéndose un régimen ocularcéntrico en torno a la experiencia escénica. Este trabajo analiza el aspecto visual de la teatralidad a partir de su etimología, y lo pone en tensión con la raíz verbal que comparte con teoría, para problematizar el desplazamiento del cuerpo en dicho régimen ocológocéntrico.

Palabras clave: Teatro, lugar para ver, teoría, edificio teatral, ritual

ABSTRACT

Theater is an artistic practice that has historically been associated with the gaze; in fact, its definition as a discipline has been determined by vision as a limen, a way of demarcating the place of fiction from the place of reality, constituting an ocularcentric regime around the scenic experience. This paper analyzes the visual aspect of theatricality from its etymology, and puts it in tension with the verbal root it shares with theory, in order to problematize the displacement of the body in this ocologocentric regime.

Key words: Theater, place to see, theory, theater building, ritual

Trabajo desarrollado en el marco del Seminario “La mirada disyecta, el trabajo de los ojos en la escritura de mujeres”, dirigido por el profesor Raúl Rodríguez Freire en el Doctorado en Literatura de la PUCV, 2022.

Desde sus comienzos en la institucionalización de la práctica y del lugar específico determinado para sus funciones, el teatro se constituyó a partir de la mirada. Si bien su nacimiento, antes que visual, fue ritual, y probablemente iniciado por el gusto antes que la vista en los ditirambos dionisiacos, su desarrollo en la cultura ateniense va a comportar todo un ejercicio de comunión social

determinado por la mirada como lugar. Un lugar que unificará lo humano, la naturaleza y lo divino mediante el drama trágico —el anfiteatro envuelto por las colinas, y el cuerpo de los *histriones*—, fundando veinticinco siglos de espacialidad y práctica teatral.

Sin embargo, antes de llegar a tener popularidad como espectáculo de masas atenienses, el drama trágico fue *tragodia*, fiesta ceremonial que no se sabe si debe su nombre al canto de la cabra ofrendada a Dionisio o al carácter caprino de las máscaras de los primeros actores integrantes del coro en las rudimentarias acciones sacras dionisiacas (D'Amico, 1950, p. 16). De cualquier modo, Tragedia como lamento de cabra o canto humano, era una actividad ceremonial religiosa, en un inicio improvisada por los devotos, y posteriormente preestablecida en forma de verso, en la cual, como describe Silvio D'Amico en *Storia del Teatro I*, “Il coro dei cantori si indirizzava all'ara, o *thymele*, dove si aveva da offrire il sacrificio; e si disponeva in circolo intorno ad essa, cantando” (1950, p.16).

Es a partir de ese primer canto unificado en torno al sacrificio de la cabra que emergerá la tragedia griega como la conocemos, pues el coro se dividirá en dos semicoros cada uno guiado por un corifeo que intercambiará partes musicales en diálogo con un *hipocritès* (D'Amico, 1950, p. 16), y este, a su vez, responderá las palabras de Dionisio, estableciéndose así el diálogo como mecanismo de proyección de personajes invocados por el coro (D'Amico, 1950, p. 16). Ahora bien, el actor o histrión no emergerá sólo de la partición vocal de las diversas entidades que suscita el trance dionisiaco. De algún modo, la división de roles al interior del rito hace parte de una acción visual. Como señala Frederic Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, antes que emerja el diálogo, y por lo tanto se estructure el Drama, Dionisio no es representado. Si bien es el héroe genuino y punto central de la visión, no está verdaderamente presente (Nietzsche, 2018), solo “más tarde se hace ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador, así es como comienza el “drama” en sentido estricto” (Nietzsche, 2018, p. 61).

Encarnado el dios, el diálogo viene a delimitar un adentro y un afuera demarcado por la expectación, marco de acción que circunscribirá lo que posteriormente será llamado teatro. Es el tránsito del canto hacia

la visión el que hace de la tragedia un Drama. Una acción, un lugar para ver. Es la encarnación del dios mediado por la música que excita dionisiacamente a los oyentes *haciéndolos ver* la figura de una visión (Nietzsche, 2018, p. 61), que hace aparecer al actor, y así el teatro como un lugar, cuya primera frontera, marco, o limen, es la escucha hecha mirada. El ritual hecho espectáculo.

Con el inicio del drama, la estructura mítica religiosa de la tragedia muta hacia la espectacularización. Aquí el teatro ejerce su primera escisión sobre el cuerpo social como actividad espectacular operada por la vista como lugar. Si en la *tragodia*, como lo describe Nietzsche, “(...) el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados en todo su pasado civil, su posición social, se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales” (Nietzsche, 2018, p. 59), donde la comunidad asistente es toda ella una comunidad de actores transformados, con el Drama, la acción está destinada a quienes no pueden ejercer dicha transformación. De este modo, la mirada, antes situada al centro de la propia transición metamórfica de los participantes del ritual, cuyo centro gravitacional era el altar o *thymele*, ahora se ve en la necesidad buscar un “altar espacial” que circunscriba mediante la mirada aquello que la voz ya no tiene autorización para transformar. La voz estará destinada a transformar únicamente a quienes la vocalicen, y la mirada hará de diferenciador, de juez, de límite moral entre el aquí del público y el allí de la acción, relación que posteriormente el edificio teatral esgrimirá a partir de su propio punto de fuga que será el escenario, consolidándose definitivamente en el teatro a la italiana. De ahí la definición que Josette Féral (2003) da de teatralidad como un lugar para ver delimitado por un marco, limen, que se construye a través del límite diferenciador de la mirada, a través de la cual se establece la ficción mimética, por un lado, y la realidad del espectador, por otro. Ahora bien, antes de dar este paso histórico, conviene *ver* qué implica esta transformación vocal/óculo/espacial en el teatro mismo como práctica y lugar.

El desplazamiento a un lugar físico donde pueda operar la vista extrayéndosela del ritual, para satisfacer la imposibilidad libidinal de quienes no deben y/o no pueden hacer parte del rito orgiástico transformador, funda la división del teatro políticamente. Separación

que Nietzsche entiende mediante la duplicidad apolínea y dionisiaca del arte (Nietzsche, 2018, p. 21). En ese sentido, lo apolíneo en contraposición a lo dionisiaco es una redención que se funda en la apariencia¹,

él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la acción redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente en medio del mar, en su barca oscilante. Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico. (Nietzsche, 2018, p. 36)

Para Nietzsche (2018), la tragedia ubicará en la mirada la función apolínea/moralizante de la acción, desposeyendo el canto y posteriormente los diálogos de la capacidad de infundir su poder metamórfico/dionisiaco sobre el público. Para controlar la posibilidad que la desmesura fuese considerada como verdad de la naturaleza, lo apolíneo abolió y aniquiló lo dionisiaco (Nietzsche, 2018, p. 37). De este modo, el público sólo se reconocerá frente al drama como un sujeto moral con la capacidad de identificarse como individuo, y esta particularidad será acentuada por la estructura espacial del edificio teatral como un ojo totalizante de la práctica antes ritual. De ahí la crítica que Jean Luc-Lagarce (2007) desarrolla en *Teatro y Poder en Occidente* a partir de la etimología de teatro como lugar para ver, definición a la que volveré más adelante. Para Lagarce (2007) el teatro “en un espacio restringido fija los límites de cada división interna del colectivo: los refuerza, los vuelve evidentes y absolutos” (p.44), cristalizando el lugar social y reuniendo al grupo como la representación simbólica de la asamblea pública.

El traslado de la mirada de la acción del rito al anfiteatro griego, o más precisamente a lo que será la *orchestra*, ese espacio circular plano reservado para el baile y el coro (Dilke, 1948, p. 127), se da paulatinamente. El teatro se erige de piedra en la colina después de haber sido un espacio bastante más rudimental. Su primer asiento fue el declive mismo de la colina. Luego los espectadores comenzaron a asistir sentándose sobre gradas de madera (D'Amico,

1. Apariencia en términos platónicos que, si pensamos en términos disciplinarios, desde el nacimiento del teatro como arte, proviene de la peligrosidad que implica la aparición de dios a través de su representación. Acusa la posibilidad de corromper los límites de la realidad democrática y apolínea.

1950, p.19). Según D'Amico, la anécdota histórica que da paso a la edificación del edificio teatral, recogida por el *Suda*, relataría que fue tanta la afluencia de público en Atenas en la setentava olimpiada (500-496 a.C) que las gradas de madera cedieron, naciendo así el teatro de Dionisio (D'Amico, 1950, p.19). Por otro lado, O. A. W. Dilke (1948) comenta que la inspiración del edificio teatral proviene de las escalinatas del Ágora de algunas localidades de la Grecia clásica, que habrían sido usadas como tribunas creando un “espacio teatral” para ver procesiones, atletismo u otros concursos (Dilke, 1948, p.127-128).

Ahora bien, es por una necesidad estructural de la práctica dramática en su ahora doble función, práctica y espectacular, como lugar para ver y como lugar desde donde se ve, que se erige el teatro. Aunque D'Amico (1950) es riguroso en señalar que antes de la edificación del teatro de Dionisio situado en una vertiente del Acrópolis, en la Grecia arcaica, ya habría existido el *théatron*, de *theomai*, ver: lugar desde donde se mira, mientras que el Drama habría sido un producto de la antigüedad clásica (D'Amico, 1950, p.19). Este *theatron*, según los presupuestos arqueológicos de Carlo Anti, que D'Amico cita, presupone la existencia de un espacio poligonal, escenario donde se realizaban las acciones litúrgicas, danzas y paradas civiles antes de la construcción de la *orchestra*, por lo que, para Anti, el nacimiento del edificio no coincidiría con el del drama (D'Amico, 1950, p.19). Si bien no podemos hacernos cargo de dilucidar este enigma arqueológico, la idea de un lugar para ver, un *theatron* como lugar antes que un *teatro* como práctica, y posteriormente como edificio, nos permite *visualizar* que tanto la noción de teatro como lugar, como la de teatro como práctica, se ensayaba en la mirada. Es decir que, si tanto la práctica teatral constituida a través de la mirada, como el espacio mismo produciéndola, determinaban el sentido del teatro, este se constituye de forma indisoluble a través de una mirada con cuerpo y espacio. De modo que el lugar para ver del teatro será un todo conjunto que implica una relación indisoluble entre cuerpo y lugar, que en la Grecia clásica se trataba de la inmensidad de la naturaleza circundante. Cuestión de la cual la filosofía va a buscar separarse mediante la teoría.

A pesar del tránsito de un pasado impregnado de religiosidad y rito a una representación de la mirada civilizadora, definida por el edificio mismo, que como señala Lagarce, “remite a la Polis, como principio

y modelo, replegada sobre su propia individualidad, perfecta” (Lagarce, 2007, p.59), el teatro seguirá manteniendo la unificación cuerpo-espacio-rito en su práctica, cuestión que los diversos regímenes de poder buscarán reglamentar mediante la ley moral y/o normativa. Ahora bien, la función apolínea moralizante del drama no se produce de forma automática. Lo que hace de este lugar para ver un espacio civilizador, es toda la discusión filosófica que se sostiene en torno al teatro, y que, como menciona Jonas Barish (1985), alimenta los dos mil años de controversia en el debate de las artes sostenido desde la muerte de Platón hasta nuestros días.

Para el filósofo griego, de todas las artes imitativas, el teatro era la más peligrosa. Ello, por la confusión que, según él, podía generar su carácter imitativo. Siendo dios el creador esencial de todas las cosas de la naturaleza, y el artesano quien las materializa dándoles forma, el teatro —al igual que la pintura, la música y la poesía—, sólo podía generar una imitación equivocada confundiendo la gobernabilidad del rey y la verdad (Platón, 2022). Dicho de otro modo, al querer imitar la apariencia de lo que ha sido creado más auténticamente por el artesano, que proviene de la esencia del mundo dada por dios, el teatro errónea y forzosamente genera falsas imitaciones, desviando la ley moral de la naturaleza. Esta idea proviene de las situaciones que proponía la poesía imitativa, presentando hombres entregados a acciones forzosas o voluntarias, de cuyo resultado depende que se crean dichosos o desgraciados, promoviendo la alegría o la tristeza, situaciones frente a las cuales, *los hombres*, guiados por la pasión, no pueden mantener el sosiego determinado por la preexistencia de la ley o la razón (Platón, 2022), absorbiendo acciones imitativas contradictorias. El teatro mostraría cómo “lo esencial” regido por la ley divina, se vería desbordado por lo pasional, imitación descontrolada de la verdad del hombre, generando dos partes opuestas, movimientos contrarios con relación al mismo objeto, inclinando la moral, desviando el gobierno (Platón, 2022).

Más allá de las impugnaciones que realiza Platón para legislar la mirada que ha de adquirirse hacia el teatro, lo que aquí se pone en pugna es el carácter de verdad al que se quiere someter la mirada. Aquí convendría recordar el valor platónico de la racionalidad implicada en la noción de teoría y su filiación semántica con el teatro.

Está más que dicho: teatro significa lugar para ver. Según la Real Academia Española proviene del griego θέατρον *théatron* y de θεᾶσθαι *theâsthai* ‘mirar’, D’Amico (1950) señala su procedencia de *theomai*: ver, o lugar desde donde se ve, compartiendo raíz etimológica con teoría, del sustantivo *theoria* que significa contemplación y pertenece a la experiencia humana de ver, al campo de visión (Cavarero, 2022, p. 123). Lugar de contemplación donde el mundo ideal del filósofo se erige en contraposición al lugar para ver del teatro donde el mundo se ensaya, se pone a prueba con el cuerpo y en el espacio. Dos visiones sobre la mirada como modelo de adquisición del mundo que en sus fundamentos contraponen el *lugar del cuerpo* en la *visión*.

Si *theatron* implica un lugar para ver desde una espacialidad con cuerpo, como hemos visto con la construcción y práctica del teatro griego, para Adriana Cavarero (2022) “la teoría, en cambio, trata de la visión solitaria de un orden de objetos de otro mundo, abstracto, universal y, sobre todo, estable” (p.124), donde se puede prescindir del cuerpo para concebir platónicamente el mundo. O, mejor dicho, donde la experiencia del ojo corporal es sustituida por la del ojo de la mente, a partir de la cual se absolutiza el circuito autónomo entre permanencia del objeto y el ahora de la mirada construyendo la inmutabilidad de la idea (Cavarero, 2022).

En ese sentido, la filosofía clásica buscará a toda costa separar el cuerpo del origen del mundo, de la materia. Porque el cuerpo es finito y alma eterna, hay que saber mirar con amor por el saber, de forma racional, escribirá Platón (2022) en *La República*. Para Luce Irigaray (2007), el mito de la Caverna es el relato paradigmático de esta filosofía fundada en y con Platón, en el que la caverna será vista como un *recinto teatral de la representación* (Irigaray, 2007 p.222) donde se perpetúa la ficción de lo lineal, imagen sensible del modelo inteligible cuyo ojo es el órgano de comprensión más precioso y donde la mirada es la ley, y es masculina, escribirá la autora. Economía de la reproducción de la producción de la ley del padre.

Y, por otro lado, el teatro buscará integrar el mundo con el cuerpo, usando como recurso la voz, el canto y la danza en el espacio, manteniendo su unión indisoluble en y con la naturaleza. No hay que olvidar que independientemente de la aparición de la *skené*,

al principio una simple barraca de madera y luego una pared de piedra como pared de fondo del escenario (Lagarce, 2007, p. 59) —lo que para Lagarce constituye la marca diferenciadora de la función ritual respecto de la función civilizatoria del drama trágico—, de todos modos el edificio teatral estaba inserto en la colina y las representaciones se realizaban siguiendo el ciclo del sol, iniciándose en el alba hasta apagarse con el ocaso. También, muchas de las expresiones volcadas hacia los Dioses en los diálogos de las tragedias eran invocaciones para conseguir su protección de los eventos naturales de la cual los ciudadanos de la civilizada Polis griega se sabían indefensos; manteniendo, a pesar de la edificación, reminiscencias rituales de un todo unificado.

De este modo, el teatro produce un lugar para ver diverso del lugar para ver que la filosofía impugna. Si no es controlado, delimitando su práctica mediante un espacio y catalogándolo de poco serio, hace peligrar el gobierno interior de cada individuo, porque al exaltar las pasiones, instala como gobernante lo que ha de ser gobernado (Platón, 2022). Es así que, ya gobernado por la mirada, el teatro ha de ser reglamentado por el texto mediante un certamen, el que entrega al vencedor un coro y los medios para realizar su composición en una fiesta donde toda la ciudad le dedicaba sus honores a Dionisio (Mirailles, 2007). Aquí el filósofo reproductor de la economía de su propia verdad, inscribirá “(...) las líneas generales que deben seguir en sus mitos los poetas, con el fin de no permitir que se salgan nunca de ellas” (Platón, 2022, p.128).

Por otro lado, esta función político moral, además de ser regulada por el certamen mismo, la adquirirá el teatro a través de su institucionalización sostenida por la educación de los atenienses. Carlos Mirailles (2007), en la introducción de *Paideai*, sostiene que el poeta trágico compartía con el maestro la palabra *didáskalos*, vocablo que se refería tanto a la instrucción que debían recibir los actores y el coro por parte del coreuta para la ejecución de la representación teatral, como a la instrucción de los niños por parte del maestro que enseñaba las tonadas, poemas, voz y música. Así,

el *didáskalos* acabó siendo básicamente un maestro de la letra (*grammatistés*, uno que enseña la letra, a leer y escribir) y el poeta dramático uno que escribía obras algunas de las cuales,

desde la mitad del siglo IV, nunca tenían que ser representadas (o sea, palabras en papiro, escritura que busca lectores), pero originariamente enseñar, tanto el poeta como el maestro, significaba también la música y el movimiento corporal. (Mirailles, 2007, p.51)

Así, la mimesis, antes que teatral, se impone filosóficamente, instruida por el filósofo griego en la regulación de la aparición mediante la indicación, creando las condiciones para que la mirada teatral sea llevada al cuerpo de la letra donde la *aparición* del dios, que comporta el desdoblamiento transicional del sujeto, la desaparición de la liminalidad naturaleza-divinidad-humano, esté controlada. El proceso de representación en el teatro, le permitirá a la filosofía encubrir la desmaterialización del cuerpo en la producción de su pensamiento, cegando el precedente matricial, tomando una expresión de Irigaray (2007), adquiriendo la forma de una verticalidad inmóvil y estática (Cavarero, 2022). De este modo el teatro será custodiado bajo una nomenclatura, un orden determinado por el ojo controlador de la filosofía totalizante, consagrándose al edificio teatral y al texto, lugar donde la teoría puede circunscribirlo, cercarlo, y donde la mirada platónica puede restringir la mirada infinita del teatro que se funde con el todo universal. Como consecuencia, la filosofía le da al teatro un cuerpo para contener su desbordamiento y formar él mismo sus mundos posibles.

Para David Abraham (2008), a diferencia de Féral (2003), antes de pensar la mirada como productora de mimesis, marca diferenciadora *per se* de la teatralidad, hay que reconocer un proceso de institucionalización dado por Aristóteles en el que se establece un marco general de producción de mundo ficcional con verosimilitud interna (Abraham, 2008) cuyo proceso asume *La República* para construir un juicio acerca de las prácticas artísticas incluso antes que exista un margen diferenciador.

De cualquier modo, entre teoría y teatro se va a disputar todo un paradigma que no sólo define el lugar del cuerpo en la mirada, sino más bien las posibilidades mismas del cuerpo. Ahí, la filosofía lo pone a prueba, lo restringe, produciendo y reproduciendo su mecanismo de imposibilidad, haciendo ver sin embargo al teatro como lo imposible.

Aquí conviene detenernos un momento para recapitular el camino que hemos trazado antes de dar el paso siguiente. Si el teatro

como práctica (para ver) adquirió un lugar como espacio (para ver), independientemente que el espacio haya existido ya en su función de expectación para otras actividades, fue gracias a su separación autónoma del ritual, fusionándose lentamente con el lugar. Posteriormente la filosofía organizó la mimesis mediante una norma, cuyo símbolo es la representación del texto en el edificio teatral. Con la *skênê* de fondo y el resto de los artificios de la escena, el teatro se vuelve un producto apolíneo. Para Lagarce, “(...) la *skênê* reemplaza definitivamente el mundo natural, el espacio inmenso que remite el hombre hacia el infinito. Marca la irremediable separación entre la búsqueda metafísica del hombre ante a naturaleza y la ilusión de una creación social” (Lagarce, 2007, p. 59). Ahora bien, incluso con esta división interna, el teatro griego todavía mantiene en su cuerpo un conjunto de relaciones que no son sólo el edificio teatral, a diferencia de lo que se verá en el renacimiento italiano. Todavía el teatro en la antigüedad clásica, cómo señala Fabrizio Cruciani (1992), presenta una morfología que sustancia el mito, donde máscaras, máquinas y otros mecanismos modifican la escena, configurando una historia compleja, no lineal de los espacios teatrales en Grecia, en comunión con un todo natural más que humano.

Ahora, lo que interesa de esta revisión, que he querido pensar en términos vocal/óculo/espacial, es el viaje que realiza el teatro focalizando su atención en la mirada, viajando desde el canto del rito a la aparición, de la aparición al diálogo y, del diálogo al edificio teatral, no totalmente hermetizado y culturizado como el que dará a luz el renacimiento italiano, sofisticando los mecanismos de división visual gracias a la arquitectura del edificio teatral y a la perspectiva.

Si bien no podemos homogeneizar la práctica teatral históricamente, pues en cada período el teatro dialoga de diversa forma con su contexto y cultura, teniendo diversas expresiones, es el teatro a la italiana que mediante su edificación dará su modelo definitivo al mundo, definiendo toda una forma de hacer y de ver teatro hasta nuestros días. Como señala Cruciani (1992),

il teatro all'italiana, nella sua morfologia di spazio organizzato unitariamente di sala e scena e nella definizione specifica della sala e della scena, nei mestieri di cui si è venuto costituendo, è una parte notevole, la più consolidata e organizzata, del nostro

pensare il teatro e lo spazio scenico, nella sua storia e nelle sue possibilità. (p. 47)

El teatro a la italiana conforma nuestro imaginario de teatro unificando práctica y lugar en un solo espacio. Ello sucederá no por una simbiosis espectacular donde el cuerpo y espacio se conforman como un todo, como vimos sucedía todavía en el anfiteatro griego, incluso normativizado. La cristalización de esta doble función espectacular, entiende el teatro como un espacio que se va a constituir a través de la mirada del público, que posteriormente el edificio absorberá y consolidará estratificándolo internamente, representando también la división externa de la ciudad.

Pero volvamos al relato histórico antes de concluir. Como documenta Cruciani (1992), los tipos de teatro que suceden simultáneamente en Europa antes del s. XV son diversos, y tienen como precedente el teatro medieval —carros alegóricos, Pasiones, Misterios y Milagros—, que durante todo el *quattrocento* influenciará el desarrollo de representaciones en plazas públicas, carros, iglesias, todos estos espacios acondicionados para la representación mediante la construcción de gradas y escenarios provisorios. La sucesión de espectáculos de diversa índole en Francia e Italia que ya en el *cinquecento* se profesionalizan, estableciéndose a *pagamento* (Cruciani, 1992), hace proliferar diversas expresiones artísticas. Así se realizan representaciones también en salones y palacios, donde además de las gradas para el público, se construirá un palco especial y privilegiado al interior del escenario para la visión de los duques. De este modo, ya sea en la plaza, la iglesia o los salones ducales, se repite la forma del lugar de representación gracias a las graderías dispuestas frente al *frons scenae* (Cruciani, 1992). Este será el modelo estructural del teatro antes del edificio. De este modo, en el siglo XV y XVI el espacio escénico se pone en presencia de una idea de teatro que el recuerdo de lo antiguo define. Aquí toma como modelo para su edificación las estructuras greco-romanas, constituyéndose finalmente como edificio bajo el orden social renacentista.

Este es el punto neurálgico de la atadura visual. Teniendo sus propias prácticas teatrales, el teatro renacentista se inspira en el pasado greco-latino para construir su proyecto arquitectónico, imponiendo, de cierta forma, una estructura visual que modifica sus

propias expresiones artísticas. Sumado a lo anterior, cabe recordar el cambio de paradigma que produce el renacimiento en términos visuales, transformando toda una forma de ver que se experimenta en la arquitectura. Si la perspectiva triunfó en las artes pictóricas, en el teatro encontró su lugar privilegiado. Para Hans Belting (2012), “en el escenario teatral, el arte de la perspectiva se desplegaba con una pureza como sólo podía darse en el plano ideal” (p.154) y en ello el decorado tomó un rol protagónico. La perspectiva modificó la mirada del público construyendo un gusto especial, causando admiración entre la gente de la época que entendía la propuesta visual como una “visión correcta” de una “perspectiva bien lograda” (Belting, 2012, p. 157). Si bien, no desarrollaré en profundidad este punto, es importante mencionarlo para recordar el orden visual que el renacimiento estructuró en función al punto de fuga, es decir, a una mirada que se organiza como un artefacto visual del creador que define las normas del ver, rearticulando el punto de vista del espectador.

De este modo, la absorción del edificio teatral clásico, bajo las normas perspectivistas renacentistas, sumado a la estratificación social de la distribución de los palcos, refuerza la normativización visual del teatro imponiéndosela a los espectadores doblemente. Si en la antigüedad clásica este procedimiento fue dado por la normativización visual del filósofo, ahora, en el renacimiento, se impone una doble norma visual: la remanencia clásica reforzada por la división entre la representación social y la ficticia sostenida por la perspectiva unificadora. Es en este momento histórico donde se terminarán de fundar los modos de ver y hacer en el teatro iniciados con los edificios teatrales en Grecia y Roma², donde la mirada antes puesta en el centro mismo de la práctica, se disloca, siendo trasladada al centro mismo del poder, reflexión que Lagarce (2007) aborda ampliamente en su ensayo.

En el s. XVII el cambio de decorados, y los entreactos, permiten disociar la representación de la escena del drama o comedia. Esto acentuó la consideración del teatro como lugar de ilusión. De ahí que la nueva realidad fuese evadirse de un mundo de ensoñación, puesto que la mirada perdía la realidad viendo tan solo la ilusión (Belting, 2012). Con la misma estructura de palcos, en el siglo XVIII, el principio de la perspectiva se había vuelto absolutista, pues se sometía a la

2. Si bien por cuestiones de extensión se hace imposible abordar el teatro romano, es importante señalar que su conformación se inspira en el anfiteatro griego.

mirada absoluta del rey a la vez que suscitaba en él la ilusión de que podía abarcar con la mirada su reino entero tan perfectamente como el teatro (Belting, 2012), de modo que las obras y los teatros comenzaron a estructurarse rompiendo la estructura interna, reflejo de una estructura social externa que había incorporado la vista arquitectónicamente.

En los siglos sucesivos cada expresión teatral dialogará con sus estructuras de poder, sin embargo, como enfatiza Cruciani (1992), es el edificio a la italiana que consolidará el cuerpo de la mirada teatral. Es gracias al teatro a la italiana que se consagra el modelo por el cual la forma del teatro quedará en la consciencia cultural de quien mira. O, dicho de otro modo, el teatro a la italiana instalado en la ciudad, consagrará el modelo por el cual el lugar de teatro se ve desplazado por el espacio que reúne la mirada del público como la de poder sobre esa mirada. Con la edificación del teatro, y sus posteriores versiones, el edificio definirá los límites de la ilusión teatral que en su cuerpo recoge la mirada platónica, reforzada con la perspectiva, línea dirigida hacia el frente, el escenario, un fondo infinito que sólo puede considerarse como una ficción hermética, mimesis, representación de imposibles. Una mirada donde se estructura la imposibilidad del teatro de presentar otros modelos de mundos, porque a quien le corresponde la verdad es al filósofo, y posteriormente al rey.

Para concluir, más que sostener que en la arquitectura, forma y modelo del teatro a la italiana se instituye la historia de una práctica artística, me gustaría proponer que es a partir de ahí que se consolida definitivamente una historia de la mirada hacia dicha práctica, una mirada intermediada por la idea de verdad, que en su génesis implicaba la linealidad de la ley moral de la Polis, ensayándose el correcto comportamiento del espectador como público. Homologación del comportamiento del ciudadano frente al estado, y consecutivamente del ciudadano frente al poder de turno.

Sería errático pensar que la historia del pensamiento filosófico no ha cambiado en los veinticinco siglos de historia que nos distancian de Platón, y que de las tradiciones greco-romanas nos quedan el acercamiento al mundo de forma intacta. Sin embargo, es importante visualizar cómo las tradiciones del pensamiento, refundadas a partir de la revisión de los clásicos, han transmitido su mirada, y aquí el

teatro ocupa un lugar paradigmático. La relación entre teatro y teoría, así como el modelo de teatro definido arquitectónicamente como paradigma de esta tensión, permite *visualizar* el estatuto del cuerpo de la mirada del teatro, siempre en disputa con la norma; la primera, legal, en tanto espacio de representación que tiene como fundamento la integración de lo que la norma disgrega; y la segunda norma, textual, en tanto espacio que busca construir otros mundos posibles, alternativa de las posibilidades dialécticas que el lenguaje no puede todavía dominar.

REFERENCIAS

- Abraham, D. (2008). *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*. CSIC.
- Barish, J. (1985). The platonic foundation. En *The Anti-theatrical Prejudice* (pp. 5–37). University of California Press.
- Belting, H. (2012). *Entre Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente* (J. Chamorro, Trad.). Akal.
- Cavareto, A. (2022). Teoría política. Definición de un campo. En *Politizando la teoría* (pp. 123–64). CIECS.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Laterza.
- D'Amico, S. (1950). *Storia del Teatro I*. Garzanti.
- Dilke, O. A. W. (1948). The Greek Theatre Cavea. *The Greek Theatre Cavea The Annual of the British School at Athens*, (43), 125–192.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (R. Sánchez Cedillo, Trad.). Akal.
- Lagarce, J.L. (2007). *Teatro y poder en occidente*. Atuel.
- Miraillés, C. (2007). Introducción. En C. Miraillés (Ed.), *Paideia. Protagoras, de la Republica y de las Leyes* (Platón, Autor). Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2018). *El nacimiento de la tragedia*. (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.

Platón. (2022, 12 de enero). *Libro X. La República*. clásicos-universales.com. <http://clasicos-universales.com/la-republica-de-platon-libro-10>

“Real Academia Española”. <https://www.rae.es/>, dle.rae.es/teatro.
Accedido el 10 de diciembre de 2022.

Recepción: 10/07/2024

Aceptación: 29/07/2024

Cómo citar este

artículo: Sáez, A.

(2024). Lugar para ver.

El cuerpo de la mirada
del teatro. *Teatro*, (11),

195-209. [https://doi.](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76785)

[org/10.5354/0719-](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76785)

[6490.2024.76785](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76785)

Este trabajo fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), Subdirección de capital humano, Beca Doctorado Nacional 2022 - 21221868.

La construcción del personaje: Metodologías autóctonas en el espectáculo *O Miolo da Estória*

**RAYLSON SILVA DA
CONCEIÇÃO**

Universidad Federal del
Estado de Río de Janeiro
(UNIRIO)

RESUMEN

En su análisis del espectáculo ecuatoriano *Kay Pacha*, Lîlâ Bisiaux expone la posibilidad de transformar el teatro desde una perspectiva no eurocéntrica, identificando dos formas de desplazamiento: estético y epistémico. Sin embargo, Bisiaux no aborda el desplazamiento metodológico. Este artículo, a través de una revisión bibliográfica fundamentada en los teóricos Enrique Dussel, Boaventura Santos, Eliza Belem y análisis observacionales del autor, destaca el espectáculo brasileño, *O Miolo da Estória*, como ejemplo del uso de metodología autóctona para la creación de personajes en el teatro, mediante la transteatralidad. Se enfatiza la importancia de adoptar enfoques de la cultura local en el teatro decolonial, reconociendo la existencia de metodologías y herramientas propias para la construcción teatral en América Latina. Esta práctica incorpora elementos de la cosmovisión afro indígena, resaltando la conexión entre la comunidad y el espacio escénico, una metodología que se aleja del enfoque cronotópico de Konstantin Stanislavski.

Palabras clave: metodología autóctona, *O Miolo da Estória*, transteatralidad, teatro decolonial, desplazamiento epistémico.

ABSTRACT

In her analysis of the Ecuadorian play *Kay Pacha*, Lîlâ Bisiaux explores the possibility of transforming theatre from a non-Eurocentric perspective, identifying two forms of displacement: aesthetic and epistemic. However, Bisiaux does not address methodological displacement. This article, through a literature review based on the theorists Enrique Dussel, Boaventura Santos, Eliza Belem, and the author's observational analyses, highlights the Brazilian play *O Miolo da Estória* as an example of the use of autochthonous methodology for character creation in theatre through transtheatricality. It emphasises the importance of adopting local cultural approaches

in decolonial theatre, recognizing the existence of autochthonous methodologies and tools for theatrical construction in Latin America. This practice incorporates elements of Afro-Indigenous worldview, highlighting the connection between the community and the scenic space, a methodology that diverges from the chronotopic approach of Konstantin Stanislavski.

Keywords: autochthonous methodology, *O Miolo da Estória*, transtheatricality, decolonial theatre, epistemic shift.

RESUMO

Em sua análise do espetáculo equatoriano *Kay Pacha*, Lîlâ Bisiaux expõe a possibilidade de transformar o teatro a partir de uma perspectiva não eurocêntrica, identificando duas formas de deslocamento: estético e epistêmico. No entanto, Bisiaux não aborda o deslocamento metodológico. Este artigo, por meio de uma revisão bibliográfica fundamentada nos teóricos Enrique Dussel, Boaventura Santos, Eliza Belem e análises observacionais do autor, destaca o espetáculo brasileiro *O Miolo da Estória* como exemplo do uso de metodologia autóctone para a criação de personagens no teatro mediante a transteatralidade. Enfatiza a importância de adotar enfoques da cultura local no teatro decolonial, reconhecendo a existência de metodologias e ferramentas próprias para a construção teatral na América Latina. Esta prática incorpora elementos da cosmovisão afro-indígena, ressaltando a conexão entre a comunidade e o espaço cênico, uma metodologia que se afasta do enfoque cronotópico de Konstantin Stanislavski.

Palavras-chave: metodologia autóctone, *O Miolo da Estória*, transteatralidad, teatro decolonial.

INTRODUCCIÓN

1. Este actor-creador de teatro es un artista ecuatoriano que ha dejado una huella significativa en el mundo teatral. Comenzó su trayectoria en el grupo de teatro de la Politécnica Nacional, TTP nues, donde exploró las diversas facetas de la expresión escénica desde 1995 hasta 2001. Posteriormente, amplió sus horizontes estudiando en Espada de Madera y Teatro del Cronopio, donde se sumergió en las técnicas de teatro de actores, objetos, títeres, máscaras y clown entre 2003 y 2007.

El desplazamiento epistémico y estético, según la investigadora francesa Lîlâ Bisiaux (2018), se refiere a un cambio fundamental en la manera en que entendemos y producimos teatro, particularmente desde una perspectiva no eurocéntrica al examinar el espectáculo *Kay Pacha*, del dramaturgo y activista ecuatoriano Juan Francisco Moreno Montenegro.¹ Para Bisiaux (2018), este doble desplazamiento implica una reorientación tanto en la forma en que se representan las historias en el escenario como en la base de conocimientos y epistemologías que fundamentan esas representaciones.

El desplazamiento estético implica una ruptura con las convenciones teatrales occidentales dominantes, que han tendido a imponer un canon específico de representación teatral. En cambio, Bisiaux (2018) aboga por la adopción de estilos y formas de representación que sean más fieles a las tradiciones y sensibilidades autóctonas.

Por otro lado, el desplazamiento epistémico implica un cambio en los fundamentos mismos del conocimiento teatral. Esto implica reconocer las formas de conocimiento que históricamente han sido ignoradas por la hegemonía europea en el teatro. Bisiaux (2018) argumenta que una comprensión completa del teatro decolonial requiere no solo cambios superficiales en la estética teatral, sino también un compromiso con nuevas formas de conocimiento.

No obstante, es importante señalar que Bisiaux (2018) no aborda otro aspecto en el teatro decolonizado en la cual este artículo se compromete analizar: el desplazamiento metodológico o metodología autóctona. Este tipo de metodología implica la liberación de los métodos de creación que dependen exclusivamente de las enseñanzas de figuras hegemónicas como Konstantin Stanislavski (1863-1938) en la creación de los personajes. Antes, el desplazamiento metodológico es generado de conocimientos nativos.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) fue un director y teórico teatral ruso que revolucionó el arte de actuar con sus ideas sobre la construcción del personaje y el realismo en el escenario. Su obra más destacada, el *Método Stanislavski* (1935-1938), no solo enfatizaba el conocimiento técnico del actor, sino también la experiencia vivencial del personaje en escena. Este libro presenta una compilación de las notas del propio Stanislavski, donde detalla las herramientas y

ejercicios fundamentales para la creación de personajes auténticos y la expresión teatral genuina. Al reflexionar sobre su propia trayectoria, Stanislavski (2022) se comparaba con un buscador de oro. Su deseo era transmitir estas enseñanzas a las generaciones venideras, pero sabía que no bastaba con divulgar su trabajo; era necesario experimentar y practicar constantemente para asimilar y aplicar sus principios.

A diferencia de los enfoques dogmáticos y formales, Stanislavski (2022) abogaba por una aplicación flexible y personalizada de su método. Reconocía que cada actor poseía su propio proceso creativo y, por lo tanto, debía adaptarse a las necesidades individuales de cada uno. Para que las nuevas generaciones asimilaran su legado, era crucial combinar la teoría con la práctica constante. Los jóvenes actores debían experimentar y explorar el Método Stanislavski en su propio contexto, bajo la guía de mentores experimentados y a través de la participación en talleres y clases prácticas.

Stanislavski (2009) creía que los actores debían buscar la verdad emocional y psicológica de sus personajes para lograr una actuación auténtica y convincente. Para lograr esto, desarrolló un enfoque sistemático que involucraba tanto la investigación del texto como la exploración interna del actor.

Una de las ideas fundamentales de Stanislavski (2008) es la noción de la “verdad escénica”. Creía que los actores debían crear personajes creíbles que reflejaran la complejidad de la vida real. Para lograr esto, propuso que los actores se sumergieran en la psicología de sus personajes, explorando sus motivaciones, deseos y conflictos internos.

Stanislavski (1988) también enfatizó la importancia de la memoria emocional y la imaginación del actor para conectarse con las experiencias y emociones de sus personajes. Animaba a los actores a buscar paralelismos entre sus propias vidas y las vidas de los personajes que interpretaban, utilizando recuerdos y experiencias personales para enriquecer sus actuaciones.

Otro aspecto importante del sistema de Stanislavski (2009) es el concepto de la “acción física”. Creía que los actores debían enfocarse en lo que sus personajes estaban tratando de lograr en cada momento de la obra, y que esta acción física debía impulsar su actuación de manera auténtica.

2. Este espectáculo puede ser visto completo en el siguiente [enlace](#)

Por sobre esa importante contribución para el teatro occidental, surge la pregunta: ¿es posible concebir una metodología autóctona para la creación de personajes teatrales y otras áreas del hacer teatral? La respuesta afirmativa nos lleva a explorar un espectáculo brasileño que ha abrazado esta perspectiva, *O Miolo da Estória*.²

En este artículo, nos centraremos en el análisis de algunas escenas de ese espectáculo como ejemplo concreto de cómo el desplazamiento metodológico puede manifestarse en la creación teatral. Este caso ilustra la capacidad del artista para emanciparse de las influencias eurocéntricas en la construcción de personajes, textos y otros elementos y, en cambio, adoptar enfoques más arraigados en su propia tradición cultural.

3. Lauande Aires Cutrim es un actor, director, dramaturgo y compositor teatral con una licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Maranhão —UFMA y formado en el Centro de Artes Escénicas de Maranhão—CACEM. Actualmente es estudiante del Programa de Posgrado en Artes Escénicas - PPGAC, donde desarrolla la investigación *El actor jugueteón en los pasos del buey*. Natural de São Luís, Maranhão, ha trabajado profesionalmente desde 1999. Fue director del Teatro Alcione Nazareth entre 2007 y 2009, y uno de los organizadores de la Semana de Teatro en Maranhão entre 2007 y 2011. Ha participado en campañas publicitarias en televisión,

El espectáculo se sitúa en Brasil, departamento de Maranhão, más precisamente en su capital San Luis, donde el actor Lauande Aires Cutrim³ ha optado por no centrar la construcción de sus personajes en las técnicas teatrales eurocéntricas convencionales. En lugar de seguir los métodos establecidos por figuras como Stanislavski, Lauande ha explorado formas de creación que se inspiran en las expresiones artísticas autóctonas, como la manifestación cultural típica de la región, el Bumba meu boi. Esto no solo enriquece la experiencia teatral, sino que también contribuye a la preservación y revitalización de las manifestaciones culturales locales.

El Bumba meu boi es una manifestación cultural única que incorpora elementos musicales, danzas, representaciones y narrativas que reflejan la identidad del pueblo maranhense. Al investigar esta expresión cultural, se nos brinda la oportunidad de comprender su relevancia como patrimonio inmaterial y como una fuente de afirmación de la cultura local.

Esta manifestación cultural es una fiesta folclórica y tradicional que involucra música, danza, teatro y rituales religiosos. En el “Bumba meu boi, se representa la historia del resurgimiento de un boi (toro) que muere y vuelve a la vida, a través de una combinación de música, canto y baile. Es importante destacar que el Bumba meu boi refleja la diversidad cultural y las tradiciones ancestrales del pueblo brasileño, siendo una expresión viva de su identidad y herencia cultural. La festividad suele llevarse a cabo durante todo el mes de junio, siendo una de las celebraciones más importantes y queridas en la región nordeste de Brasil.

En este artículo, examinaremos cómo esta manifestación trasciende los límites del folclore, adentrándose en el espacio escénico e influenciando en la construcción de la escena teatral de este departamento. Se comprende de qué manera el *Bumba meu boi* contribuye a la ampliación de la diversidad cultural en el contexto teatral, enriqueciendo las narrativas y abriendo caminos para nuevas formas de creación teatral.

Este ejemplo subraya la importancia de considerar el desplazamiento metodológico como parte integral del proceso de decolonización teatral. Al desafiar las estructuras establecidas y adoptar enfoques más contextualmente relevantes, el artista contribuye significativamente a la construcción de metodologías teatrales territoriales.

La intención de este artículo no es desconsiderar los conocimientos teatrales europeos, sino destacar aquellos que aún no han recibido el reconocimiento adecuado. En este sentido, busca combatir el “epistemicidio” (Sousa, 2007) de producciones de conocimientos teatrales en América.

La investigadora teatral brasileña Eliza Martins Belém Vieira⁴, comparte de la misma idea al abordar la importancia de no negar las escuelas y linajes extranjeros en el aprendizaje y desarrollo teatral. La decolonialidad en el teatro no debe desestimar los aportes de otras tradiciones teatrales, sino fomentar un diálogo crítico entre diferentes formas de hacer teatro.

No creo que sea objetivo de la crítica poscolonial y decolonial negar escuelas y linajes extranjeros en lo que respecta al aprendizaje y desarrollo de la actuación o incluso de la dramaturgia. Esto me parece una discusión infructuosa. Es importante y necesario conocer los principios desarrollados por los directores-pedagogos de diversas tradiciones europeas, norteamericanas y de los países orientales, siempre que sea posible acceder a tales fuentes o materiales desarrollados por sus sucesores. Lo relevante, a mi parecer, es preguntar cómo crear a partir de esas referencias y cómo abordar de manera crítica las condiciones de transmisión de sus elementos. De igual forma, resulta sumamente importante dirigir la mirada hacia los saberes de las tradiciones y comunidades de las diversas regiones de Brasil, a fin de reconocer en ellas características relacionadas

presentando en 2008 el video institucional del Programa de Libros, Lectura y Literatura promovido por Mais Cultura - MA. En 2010 dirigió el elenco de la Radionovela *Dom Cosme: El tutor de las Libertades*, ganando el Premio Roquette Pinto en colaboración con el dramaturgo maranhense Igor Nascimento.

4. Elisa Belém es una investigadora con una amplia trayectoria académica. Realizó residencias de posdoctorado en el Instituto de Artes de la UNICAMP y en la Escuela de Bellas Artes de la UFMG, con el apoyo de becas de diferentes programas. Obtuvo su doctorado en Artes Escénicas por el PPGAC del Instituto de Artes de la UNICAMP, con proyectos respaldados por la FAPESP. También realizó un periodo de investigación como Visiting Research Scholar en el Programa de Posgrado en Teatro de la CUNY - City University of New York. Posee una maestría en Teatro de la Royal Holloway and Bedford New College, University of London, con apoyo del Programa ALBAN - Programa de

Becas de Alto Nivel de la Unión Europea para América Latina. Su título fue reconocido y validado por la ECA/ USP. Se graduó en Artes Escénicas - Licenciatura en Interpretación Teatral por la Universidad Federal de Minas Gerais. Ha tenido experiencia como profesora en diferentes instituciones, incluyendo la Escola de Belas Artes de la UFMG, la Faculdade de Letras de la UFMG y el Instituto Federal do Norte de Minas. Actualmente es profesora del Magistério Superior en la Universidad Federal do Rio Grande do Norte, en el área de Dramaturgia y Teatro.

5. “Não acredito que seja um propósito da crítica pós-colonial e decolonial levar à negação de escolas e linhagens estrangeiras, no que se refere ao aprendizado e desenvolvimento da atuação ou mesmo da dramaturgia. Isso me parece uma discussão inócua. É importante e necessário conhecer os princípios desenvolvidos pelos encenadores-pedagogos das mais diversas tradições europeias, norte-americanas e dos países orientais, conforme seja

con la teatralidad y la performatividad. Más aún, percibir cómo pensamos la cultura, cómo nos relacionamos en sociedad, cómo hablamos, cómo actuamos y cómo nos movemos. Hay palabras, dichos y acciones en todas las culturas que no son susceptibles de traducción. En ellas se encuentran las diferencias que llevan tanto a entendimientos como a visiones diversas sobre los modos de existencia. (Belem, 2016, p. 102, traducción libre)⁵

Belem (2016) resalta la importancia de conocer los principios de diversas tradiciones teatrales, pero también enfatiza en la necesidad de cuestionar cómo se transmiten y se utilizan estos elementos en la práctica teatral contemporánea. Esto se relaciona con el objetivo del artículo de combatir el “epistemicidio” (Santos, 2007) al reconocer y valorar las contribuciones teatrales de América y otras regiones que han sido históricamente subestimadas o marginadas. La autora destaca que hay aspectos de la cultura, como palabras, expresiones y acciones, que no son fácilmente traducibles y que reflejan las diferencias y las múltiples formas de entender la existencia.

Según Boaventura de Sousa Santos (2007), el “epistemicidio” se refiere a un proceso de aniquilación o destrucción sistemática de conocimientos y formas de comprensión del mundo. Este concepto implica que, durante los últimos cinco siglos, ha habido una supresión masiva de sistemas de conocimiento y prácticas cognitivas no occidentales o no dominantes. Como resultado de este “epistemicidio”, se ha perdido una vasta riqueza de experiencias cognitivas y perspectivas alternativas sobre la realidad.

Para abordar esta pérdida y recuperar algunas de estas experiencias, Sousa Santos propone la “ecología de saberes” (2007), un enfoque que reconoce la diversidad y la pluralidad de formas de conocimiento. Uno de los aspectos más característicos de esta ecología de saberes es la traducción intercultural, que implica el diálogo y la interacción entre diferentes tradiciones de conocimiento, buscando rescatar y revitalizar los saberes marginados o silenciados por el dominio epistémico occidental.

El artículo también pretende reforzar una propuesta de “transmodernidad” (Dussel, 1998) en el teatro. Reconociendo la diversidad de expresiones y saberes teatrales, el artículo aboga por una apertura hacia nuevas prácticas que enriquezcan el panorama

teatral en América, promoviendo la valoración de los conocimientos tradicionales y contemporáneos que han sido marginados por la hegemonía eurocéntrica. De esta manera, se busca fomentar un diálogo intercultural que celebre la pluralidad en el arte teatral, construyendo puentes hacia una visión más emancipadora del teatro en el contexto de las Américas.

El sociólogo argentino Enrique Dussel (1934-2023) construyó el concepto de “transmodernidad” a través de la Ética de la Liberación⁶. Hace más de veinte años, Dussel (1998) planteó que el Otro relevante, es decir, aquel que ha sido históricamente oprimido, incluye al indio, los africanos esclavizados, las naciones periféricas explotadas y las clases trabajadoras dominadas. Desde la década de 1970, la Filosofía de la Liberación ha abogado explícitamente por el diálogo con este Otro.

Dussel (1998) destacó el rostro del pobre indígena, del mestizo oprimido y del pueblo latinoamericano como temas centrales de la filosofía latinoamericana. Este tipo de pensamiento, que Dussel llama “analéctico” o dialógico, parte de la revelación del Otro y considera su palabra como fundamental. Él considera que este enfoque filosófico latinoamericano es único y novedoso, caracterizándolo como la primera verdaderamente postmoderna, o lo que hoy él llamaría “transmoderna”, y como una superación de la modernidad.

En el contexto del desplazamiento metodológico en el teatro, el concepto de “transmodernidad” de Enrique Dussel (1998) adquiere una importancia particular. El desplazamiento metodológico implica liberarse de las estructuras y métodos de creación teatral eurocéntricos y buscar enfoques más auténticos y arraigados en las propias tradiciones culturales. En este sentido, la transmodernidad aboga por un diálogo genuino y horizontal entre diferentes cosmovisiones y prácticas teatrales, reconociendo la diversidad y la complejidad de las formas de conocimiento.

La transmodernidad en la cuestión del desplazamiento metodológico sugiere la necesidad de abrir espacios para la reflexión crítica sobre las prácticas teatrales dominantes y explorar alternativas que sean más inclusivas y contextualmente relevantes. Esto implica reconocer y valorar las metodologías propias de las comunidades marginadas o subrepresentadas en el teatro, así como promover la colaboración y el intercambio de conocimientos entre diferentes tradiciones y estilos teatrales.

possível o acesso a tais fontes ou a materiais desenvolvidos por sucessores. O que me parece relevante é perguntar como criar a partir dessas referências e como lidar de forma crítica com as condições da transmissão de seus elementos. Da mesma forma, parece extremamente importante voltar o olhar para os saberes das tradições e comunidades das mais diversas regiões do Brasil, a fim de reconhecer nelas características relativas à teatralidade e à performatividade. Mais do que isto, perceber como pensamos a cultura, como nos relacionamos em sociedade, como falamos, como agimos e como nos movemos. Há palavras, dizeres e ações, em todas as culturas, que não são passíveis de tradução. Nelas são encontradas as diferenças que levam tanto a entendimentos, quanto a visões diversas sobre os modos de existência” (Belem, 2016, p. 102).

6. La Ética de la Liberación es un enfoque ético y filosófico desarrollado principalmente

por pensadores latinoamericanos y busca comprender y transformar las estructuras de dominación, explotación y exclusión que afectan a diversos grupos humanos, especialmente a los más vulnerables y marginados. Su objetivo fundamental es promover la emancipación y la justicia social, así como cuestionar las formas de poder que perpetúan la desigualdad y la injusticia.

Imagen 1

Lauande Aires interpretando João Miolo en el espectáculo teatral *O Miolo da Estória* en el Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, Brasil. Fotografía de Paulo Caruá, 2019.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL ESPECTÁCULO

«O MIOLO DA ESTÓRIA»

La creación de este espectáculo se fundamenta en la lectura y testimonio de trabajadores de la construcción y participantes del Bumba meu boi, además de la propia observación del actor Maranhense Lauande Aires. Sin embargo, el espectáculo no se centra en la manifestación de la cultura popular, llamada Bumba meu boi, sino también en el individuo que hace parte de esa manifestación, representado por el personaje de João Miolo, quien expresa el deseo de ser cantador de un grupo de esta manifestación popular, pero se encuentra en conflicto con su fe y las relaciones sociales de poder al no ser aceptado para unirse a uno de estos grupos (Aires, 2012).



En este espectáculo, la música no se limita a ser un acompañamiento o un fondo sonoro, sino que adquiere una presencia significativa en la narrativa. Se le atribuyen características propias de un personaje, con una personalidad, un papel y una influencia en el desarrollo de la trama. La música no solo complementa las acciones y los diálogos, sino que también interactúa con los personajes y contribuye a la construcción de atmósferas contextuales.

En la trama, Lauande actúa como mediador de los conflictos internos que João Miolo enfrenta, utilizando a Nêgo Chico como el vehículo principal para esta función. Nêgo Chico relata y reflexiona sobre las experiencias y desafíos que João enfrenta tanto en su trabajo en la construcción como en su participación en el Bumba meu boi, ofreciendo una perspectiva externa que ayuda a João a comprender y enfrentar sus propios dilemas.



Imagen 2

Lauande Aires interpretando João Miolo con la carretilla presentando un danzarín del Bumba meu boi llamado Miolo en el espectáculo teatral *O Miolo da Estória* en el Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, Brasil. Fotografía de Paulo Caruá, 2019.

Por otro lado, Cazumba emerge como un personaje simbólico que encarna elementos fundamentales del Bumba meu boi, como la tradición, la cultura y la esencia misma de la manifestación. A través de Cazumba, se exploran y se exaltan los aspectos más representativos y significativos de esta festividad popular, agregando profundidad y riqueza simbólica a la narrativa.

A través de una entrevista con Lauande Aires, publicada en un periódico en Brasil con el título *Tramas de uma desconstrução sobre o*

espectáculo O Miolo da Estória (Tramas de una desconstrucción sobre el espectáculo *O Miolo da Estória*) (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023), fue posible comprender cómo él desarrolló una metodología única, arraigada en la cultura local de Maranhão, Brasil, para crear *O Miolo da Estória* revelando cómo construyó todos los personajes de este monólogo inspirándose en los movimientos de los participantes de la manifestación popular conocida como Bumba meu boi.

La entrevista destaca la importancia de la investigación y la integración de la mitología y el ritmo en sus obras, así como enfatiza la meticulosa construcción de los personajes, vestuarios y escenarios para unir los universos del trabajador y del participante del Bumba meu boi. Lauande resalta la relevancia de explorar la profundidad emocional y liberar tensiones corporales para acceder a emociones genuinas durante las representaciones teatrales, además de enfatizar la importancia de la intención en la formación de actores.

También discute detalles como de una de las escenas, como de la bicicleta y el uso de la iluminación para crear un efecto suspendido en esta escena, demostrando su deseo de reforzar la cuarta pared en la obra y manteniendo el aspecto narrativo involucrando al público en la historia. Eso evidencia la mezcla entre conocimientos locales y eurocéntricos en la obra. Esta entrevista, por lo tanto, ofrece una visión profunda del proceso creativo del artista, resaltando la importancia de la cultura local para su trabajo en cuanto actor de teatro.

La declaración de Lauande Aires revela claramente la construcción de una metodología única para desarrollar sus personajes en la obra. Él destaca la necesidad de abordar el papel del Amo describiendo la dificultad de encontrar un punto de partida para construir este personaje y cómo estaba avanzando con otros roles mientras el Amo no se le presentaba de manera clara.

El movimiento del Amo, en este caso, fue una partitura bastante interesante, ya que necesitaba un fragmento, el texto más extenso de la pieza para un único personaje. Había un extenso monólogo que necesitaba desarrollar en una partitura y no estaba seguro de cuál sería el punto de partida. Así, avanzaba con los otros personajes, avanzaba con João Miolo, con el Curandero, con Chico, pero no tenía idea de qué sería el Amo. No había surgido para mí. Entonces, durante una sesión en la sala, decidí trabajar

solo con el toque del maracá. Tomé el elemento del Amo, que simboliza ese poder del Amo en la escena del Bumba meu boi, y me concentré en el toque del maracá. (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 3, traducción libre)⁷

La metodología de Lauande se destaca en su enfoque creativo. En lugar de forzar una interpretación o basarse únicamente en el texto, decide trabajar exclusivamente con el sonido del maracá⁸, un elemento simbólico asociado al poder del Amo en la escena del Bumba meu boi. Este enfoque revela su habilidad para encontrar inspiración en elementos culturales específicos y su capacidad para explorar diferentes aspectos de un personaje a través de medios no convencionales, como el sonido de un instrumento.



7. “O movimento do Amo, nesse caso, foi uma partitura bastante interessante, pois eu precisava de um recorte, o maior texto da peça para um único personagem. Havia um monólogo extenso que eu precisava construir numa partitura e não tinha certeza de qual seria o ponto de partida. Assim, eu estava progredindo com os outros personagens, avançando com João Miolo, com o Curandeiro, com o Chico, mas não tinha ideia do que seria o Amo. Não tinha surgido para mim. Então, durante uma sessão na sala, decidi trabalhar apenas com o toque do maracá. Peguei o elemento do Amo, que simboliza esse poder do Amo na cena do Bumba meu boi, e concentrei-me no toque do maracá” (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 3).

8. El maracá es un instrumento musical de percusión tradicional en América Latina, particularmente en Brasil. Consiste en una especie de maraca, generalmente hecha de calabaza seca y rellena de semillas u otros objetos que producen sonido al agitarla. El

maracá se utiliza en diversas manifestaciones culturales y ceremonias, como rituales indígenas, celebraciones folclóricas y en la música popular brasileña. En el contexto del Bumba meu boi, el maracá puede tener un significado simbólico y ser utilizado para marcar el ritmo y la energía de la celebración.

Lo notable de la metodología de Lauande es su enfoque creativo y orgánico. En lugar de forzar una interpretación desde el texto, optó por explorar el simbolismo del sonido del maracá, un elemento emblemático del poder del Amo en la escena del Bumba meu boi. Este enfoque revela su capacidad para encontrar inspiración en la riqueza cultural y para pensar fuera de los límites convencionales de la actuación.

Al concentrarse en el sonido del maracá, Lauande demuestra una profunda conexión con la esencia del personaje y la escena en la que se desenvuelve. Su capacidad para explorar diferentes aspectos de un personaje a través de medios no convencionales muestra su versatilidad y creatividad como actor. En resumen, su enfoque único resalta su compromiso con la autenticidad y su habilidad para encontrar nuevas formas de dar vida a los personajes.

Imagen 3 (izq.)

Lauande Aires entrenando en su sala de entrenamiento basado en las movimentaciones del danzarín del Bumba meu boi llamado Caboclo de Pena para la construcción de uno de sus personajes para el monólogo *O Miolo da Estória*. Fotografía de Lesly Correa, 2010.

Imagen 4.

Lauande Aires entrenando las movimentaciones de los personajes del Bumba meu boi centrado en la movimentación de los pies en su sala de entrenamiento para la construcción del personaje João Miolo, protagonista del monólogo *O Miolo da Estória*. Fotografía de Lesly Correa, 2010.



Lauande explica que en *O Miolo da Estória* y en otras de sus obras, la construcción dramática y el texto se inspiran en las etapas del Bumba meu boi. Para él, esta obra trajo consigo una estructura general que denomina Teatro nos Passos do Boi, integrando diferentes elementos para la composición de personajes, escenas y espectáculos.

en *O Miolo da Estória*, la construcción dramática y el texto están estructurados a partir de las etapas del Bumba meu boi, un principio que también se aplica a otras obras que he desarrollado. Lo que el “Miolo” nos trajo fue la estructura general del Teatro nos Passos do Boi, combinando elementos sonoros, narrativos, dramáticos y visuales para la composición de personajes, escenas y espectáculos. (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 7, traducción libre)⁹

Al estructurar su obra alrededor de las etapas del Bumba meu boi, Lauande muestra cómo las prácticas y rituales tradicionales pueden servir como un fundamento sólido para la creación artística contemporánea. Esta integración no solo enriquece la narrativa, sino que también resalta la importancia de preservar y celebrar las manifestaciones culturales locales.

Su enfoque en la construcción de personajes a través de elementos como el sonido del maracá revela una sensibilidad única hacia los símbolos y las experiencias compartidas por la comunidad. Esta conexión íntima con la cultura local y la habilidad para trascender lo convencional en la interpretación teatral demuestran la maestría y la innovación de Lauande como artista.

La declaración de Lauande sobre la influencia de la cultura local en la estructura dramática y textual de su espectáculo teatral ofrece una visión reveladora sobre cómo las tradiciones culturales pueden alimentar la creatividad teatral. Al basar su obra en las etapas de esta festividad popular, Lauande demuestra cómo las prácticas arraigadas en la cultura pueden ser una fuente de inspiración para el arte contemporáneo.

Esta integración de elementos tradicionales en su trabajo no solo desarrolla su narrativa, sino que también resalta la importancia de honrar y preservar las manifestaciones culturales locales. A través de esta conexión profunda con el Bumba meu boi, Lauande logra no solo capturar la esencia de la tradición, sino también transmitirla de manera auténtica a través de su arte.

9. “Em O Miolo da Estória, a construção dramática e o texto são estruturados a partir das etapas do Bumba meu boi, um princípio que também se aplica a outras peças que desenvolvi. O que o “Miolo” trouxe para nós foi a estrutura geral do Teatro nos Passos do Boi, juntando elementos sonoros, narrativos, dramáticos e visuais para a composição de personagens, cenas e espetáculos” (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 7).

CONCLUSIÓN

La “transmodernidad” propuesta por Enrique Dussel (1934-2023) en el campo de la sociología, aplicada al contexto teatral del espectáculo presentado en este artículo, demuestra una posibilidad de superar la modernidad en el teatro. La transmodernidad, que aboga por un diálogo genuino y horizontal entre diferentes cosmovisiones y prácticas teatrales, reconociendo la diversidad y la complejidad de las formas de conocimiento, ofrece una vía para trascender las convenciones eurocéntricas en el teatro.

En el contexto teatral, la transmodernidad propone un teatro de encuentro, donde las diferencias no se borran ni se homogenizan, sino que se celebran y se integran en una *tapestry* compleja de experiencias humanas. Para diferenciar la noción de transmodernidad del campo sociológico y situarla específicamente en el contexto teatral, podemos utilizar el término transteatralidad.

La transteatralidad que proponemos en este artículo implica una adaptación y una extensión del concepto de transmodernidad al ámbito del teatro. A través de este término, subrayamos la idea de trascender las convenciones establecidas en el teatro eurocéntrico, al mismo tiempo que nos conectamos con la diversidad, la complejidad y la interseccionalidad de las experiencias teatrales en el mundo.

Al utilizar el término transteatralidad, destacamos la naturaleza dinámica y en constante evolución del teatro, así como su capacidad para reflejar, cuestionar y transformar los paradigmas humanos. Es un concepto que invita al diálogo, a la experimentación y a la búsqueda de nuevas formas de expresión teatral que sean inclusivas para nuestras sociedades contemporáneas.

El artículo destaca la importancia de considerar no solo los aspectos epistémicos y estéticos del teatro decolonial, sino también las metodologías propias para la construcción teatral en América Latina. Al explorar ejemplos de un espectáculo en Colombia y Brasil, se evidencia cómo el desplazamiento metodológico puede manifestarse en la creación teatral, desafiando las convenciones eurocéntricas y adoptando enfoques más auténticos arraigados en las distintas tradiciones culturales locales.

El espectáculo *O Miolo da Estória* ilustró cómo un artista puede emanciparse de las influencias hegemónicas en la construcción de personajes y adoptar enfoques más contextuales. Este caso destacó la importancia de considerar el desplazamiento metodológico como parte integral del proceso de decolonización teatral, contribuyendo a la construcción de un teatro territorial. Es fundamental que tanto académicos como artistas se comprometan a desarrollar nuevas formas de análisis teatral que trasciendan las herramientas hegemónicas como la semiología y la fenomenología.

Para Marvin Albert Carlson¹⁰, la semiótica teatral era vista principalmente como un método de análisis de producciones y técnicas teatrales. Sin embargo, esa perspectiva evolucionó para convertirse en un método de investigación de las relaciones entre el teatro y su contexto cultural. Además, hubo un redescubrimiento y valoración de los estudios del filósofo estadounidense Charles Peirce, quien enfatizaba la importancia de la recepción del signo. Este enfoque trajo una nueva dimensión al análisis semiótico en el teatro (Carlson, 2007).

Posteriormente, los estudios feministas entraron en escena, cuestionando el abordaje semiológico predominante y el privilegio de la mirada masculina. Estas investigaciones dialogaron con teorías psicoanalíticas francesas, así como con teorías culturales y políticas modernas, especialmente aquellas asociadas al neo-marxismo. Nombres como Antonio Gramsci, Louis Althusser, Raymond Williams, Walter Benjamin y Bertold Brecht son mencionados como representantes de esas corrientes teóricas que influenciaron el campo de la semiótica teatral (Carlson, 2007).

Bert Olen States¹¹ (1929-2003) enfatiza que la crítica desde una perspectiva fenomenológica se centra en la actitud del observador hacia lo que está experimentando, más que en seguir un conjunto específico de métodos o preocupaciones filosóficas. Esta actitud implica una aceptación de lo que se presenta ante los sentidos y una búsqueda de los significados y sentimientos inherentes a esa experiencia. Además, el momento de absorción, en el cual un objeto o una imagen se vuelve significativo para el observador, es crucial en esta perspectiva fenomenológica. En este instante, el objeto o la imagen se integran en la percepción del observador de una manera

10. Marvin Albert Carlson es un teatrólogo estadounidense, actualmente profesor emérito Sidney E. Cohn en el Graduate Center de la City University de Nueva York, y anteriormente profesor Walker-Ames en la Universidad de Washington.

11. Bert Olen States fue dramaturgo, crítico y profesor emérito de arte dramático en la Universidad de California en Santa Bárbara. Obtuvo su Licenciatura (B.A.) y Maestría (M.A.) en la Universidad Estatal de Pensilvania. Continuó sus estudios en la Universidad de Yale, donde en 1960 recibió un doctorado en Bellas Artes.

que los hace importantes y significativos, casi como si se convirtieran en una parte esencial de la identidad del observador (States, 2007).

Este enfoque resalta la importancia de la experiencia directa y la relación íntima entre el observador y el objeto observado en el análisis fenomenológico de los espectáculos. En lugar de enfocarse únicamente en elementos externos o abstractos, States (2007) sugiere que la fenomenología ofrece una lente a través de la cual podemos profundizar en la experiencia subjetiva y encontrar significado en el mundo que nos rodea.

Si bien la semiótica y la fenomenología han demostrado ser útiles para comprender aspectos específicos del teatro, como las relaciones entre signos y contextos culturales o la experiencia subjetiva del espectador, es importante reconocer que estas herramientas tienen sus raíces en tradiciones intelectuales y culturales específicas que pueden no capturar completamente la complejidad y la diversidad del teatro en diferentes contextos y culturas.

El desarrollo de herramientas de análisis autóctonas para el teatro implicaría la creación de marcos conceptuales y metodológicos que surjan de las prácticas teatrales y las perspectivas culturales propias de una comunidad o región específica. Estas herramientas podrían estar informadas por las tradiciones teatrales locales, las formas de expresión artística autóctonas y las cosmovisiones culturales que subyacen a la producción y recepción teatral en contextos particulares.

Al integrar enfoques autóctonos en el análisis teatral, se pueden abrir nuevas perspectivas para comprender la diversidad de formas de teatro en todo el mundo y para valorar plenamente la riqueza y la complejidad de las expresiones culturales y artísticas. Esto no solo enriquecería el campo de estudio del teatro, sino que también promovería una mayor inclusión y reconocimiento de las voces y experiencias teatrales diversas que existen en el mundo.

REFERENCIAS

- Aires, L. (2012). *Entre o chão e o tablado: a invenção de um dramaturgo*. Edição do Autor.
- Belém, E. (2016). *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?* Campinas, ILINX - Revista Científica do LUME, (10), 99-106.
- Bisiaux, L. (2018). *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, 8(4), 644-664, out. /dez.
- Carlson, M. (2007). *Semiotics and Its Heritage*. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). *Critical Theory and Performance*. University of Michigan Press, p.13-25.
- Conceição, R., Cutrim, L. A., & Costa Ribeiro, T. C. (2023). *Tramas de uma desconstrução sobre o espetáculo "O Miolo da Estória"*. *Cena*, 41(3), 01-14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.134254>
- Dussel, E. (1998). *Ética de la Liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Trotta.
- Santos, B. (2007). *Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes*. NOVOS ESTUDOS, (79), 71-94.
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work: A Student's Diary*. Traducción: Jean Benedetti. Routledge. ISBN: 978-0-203-93615-3. chrome-extension://efaidnbmninnbpcjpcjgclclefindmkaj/https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor's%20Work_%20A%20Student's%20Diary.pdf
- Stanislavski, K. (1988). *An Actor Prepares*. Traducción: Elizabeth Reynolds Hapgood. Methuen. ISBN: 978-0-87830-983-2. <chrome-extension://efaidnbmninnbpcjpcjgclclefindmkaj/https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor%20Prepares.pdf>
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción: Jorge Saura. Editorial Alba.
- Stanislavski, K. (2022). *El Método*. La pajarita de papel ediciones.
- States, B. (2007). *The Phenomenological Attitude*. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). *Critical Theory and Performance*. University of Michigan, pp.26-36.

Recepción: 06/02/2024

Aceptación: 01/07/2024

Cómo citar este

artículo: Silva da Conceição, R. (2024). La construcción del personaje: Metodologías autóctonas en el espectáculo O Miolo da Estória. *Teatro*, (11), 211-228. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76786>

Visiones emergentes

XXIV° Festival Víctor Jara

BÁRBARA VÁSQUEZ

GUAJARDO

Universidad de Chile

Entre el 17 y 26 de abril del presente año se llevó a cabo la XXIV° versión del tradicional Festival Teatral Víctor Jara, organizado por estudiantes de Actuación y Diseño Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y que este año cumplió 25 años.

Este festival se concibe como un espacio fundamental para la creatividad estudiantil fuera del marco académico, estimulando la iniciativa de los estudiantes para desarrollar proyectos teatrales y proporcionando la oportunidad de llevar más allá aquellas inquietudes artísticas que surgen fuera e incluso dentro del aula de clases, pero que por limitaciones de tiempo u otros factores muchas veces quedan sin poder ser exploradas. Además, se erige como una plataforma para establecer conexiones interdisciplinarias, permitiendo la colaboración entre distintas disciplinas además de la actuación y el diseño, como la danza, la música, las artes visuales, entre tantas otras. Y es con este mismo afán de generar conexiones que, por segundo año consecutivo, la convocatoria del festival se extendió a otras escuelas e instituciones teatrales del país, buscando no solo enriquecer el intercambio de ideas, perspectivas y maneras de trabajar, sino también expandir la visibilidad del trabajo de las compañías participantes y fortalecer la presencia del festival.

Los trabajos para dar vida a esta XXIV° versión comenzaron en agosto del año pasado, fecha en que se conformó el Equipo de Producción encargado de esta nueva edición y que está integrado por Keila Avendaño, Arantxa Neira, Catalina Vásquez —estudiantes de Diseño Teatral—, Matilde Mora Castillo, Luna Prado Pérez y Bárbara Vásquez Guajardo —estudiantes de Actuación Teatral.

La primera tarea fue la de actualizar las bases; en este punto, como Equipo de Producción decidimos retomar el carácter competitivo que el festival tuvo antes de la pandemia, instaurando las menciones

a Mejor montaje, Mejor elenco, Mejor diseño escénico, Mejor dramaturgia y Mejor dirección. Para esto, y con la idea de ampliar aún más el alcance del festival, se gestionaron reuniones con distintas entidades que quisieran colaborar, lo que resultó en la formalización de dos alianzas: con Teatro Sidarte y FETUM.

Posterior al lanzamiento de las bases y a la convocatoria, fue el momento de conformar el equipo encargado de seleccionar los proyectos a participar. De este modo, la tarea fue encomendada a Nicolás Lange, Heidrun Breier, Belén Abarza y Tomás Henríquez, quienes, aportando desde sus respectivas áreas de conocimiento, escogieron una obra por cada línea creativa de postulación: *La Reina de la Primavera* (dirección), *Agua de Perra* (diseño) y *Kachureos con K* (dramaturgia). Siendo esta última la obra seleccionada en el cupo externo, perteneciente a estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso.

Comunicada la decisión del equipo seleccionador, comenzaron los ensayos de las compañías y con ello los preparativos para inaugurar el festival. Así, en una ceremonia que contó con la participación de tres números artísticos de danza y música y la presencia de los elencos, estudiantes, funcionarios, profesores y demás invitados, se dio inicio a este festival el día 12 de abril, con un cóctel y el infaltable vino de honor. En esta ceremonia se presentó el Equipo de Producción, las compañías y se dio a conocer tanto al jurado como el premio que se llevaría la obra ganadora a Mejor Montaje: una temporada de cuatro funciones en Teatro Sidarte.

El jurado de esta versión estuvo compuesto por Gabriela Torrejón en la línea de Diseño Teatral, Ernesto Orellana en la línea de Dramaturgia y Eduardo Fuenzalida en la línea de Dirección.

La obra encargada de abrir el festival fue *La Reina de la Primavera*, de la Compañía Todos Se Olvidan, con funciones los días 17, 18 y 19 de abril en la Sala Agustín Siré. Este montaje nos transporta a la zona costera de nuestro país para situarnos en Costa Brava. Allí, a través de música en vivo, bailes, una colorida propuesta visual y un numeroso elenco, se retrata la historia de un curioso pueblo de caras pintadas, donde todas las mujeres llevan por primer nombre María y no pretenden ocultar que las casas y el mar son de cartón.



Imagen 1.

La Reina de la Primavera.

Fotografía de Cristián

Villanueva

Quienes guían esta historia son Antonieta y su prima Rosalba, llevándonos por distintos escenarios propios de la cultura y tradiciones de un pueblo que se sitúa en un tiempo y espacio distintos al nuestro, pero cuya historia no está lejos de ser la nuestra.

La agricultura, la pesca, el territorio y la vida en comunidad son factores latentes en el corazón de Costa Brava y que remiten a un Chile anterior, a ese que conocimos a través de las historias de nuestros padres o abuelos; y es que esta obra hace un ejercicio de memoria al rescatar y escenificar relatos locales que hoy conforman la identidad de nuestro país.

Así, con sus coloridos vestuarios e inocentes historias de amor, los habitantes de este pintoresco pueblo nos invitan a ser parte de su viaje y compartir sus vivencias en la playa, las fiestas locales, las cosechas, ante la llegada de un nuevo profesor que revoluciona a las señoras, en la candidatura de Antonieta para ser la Reina de la Primavera del Club Deportivo de Costa Brava, en el amor, el duelo y la violencia. Es una obra que interactúa directamente con el espectador

y se apoya de un coro de actores que incluso se inmiscuye entre el público y lo hace parte de la narración, permitiendo que se transforme en un ambiente cálido y familiar. De esta manera, conforme nos acercamos al desenlace, el giro en la historia que termina en una tragedia no solo afecta a la comunidad completa de Costa Brava, sino que también al público, que cambió las risas por silencio.

Una vez concluidas las funciones de *La Reina de la Primavera*, llegó el turno de la obra *Agua de Perra*, de Colectivx Niñe Sensible, con funciones el día 20 de abril en la Plaza de la Cultura del Centro Cultural Estación Mapocho y los días 22 y 23 de abril en el estacionamiento de nuestro Departamento de Teatro.



Este montaje se aventura a salir del espacio convencional de una sala de teatro y apuesta por el teatro callejero, tomando elementos del circo como la acrobacia, el maquillaje característico y la utilización de máscaras.

Con música en vivo, coreografías, canto, un diseño que permite transformar la escenografía a lo largo de la puesta y la ayuda del

Imagen 2.

Agua de Perra. Fotografía de Francisca Devivo.

relato mediante micrófono por parte de una actriz, la obra nos presenta la historia de Celestina y su lucha como víctima de violencia intrafamiliar. Su rol como mujer dentro de una sociedad patriarcal se despliega a través de un recorrido por distintos momentos a lo largo de su vida; conocemos un poco de su juventud, de su familia y el tierno primer encuentro con José. La ilusión de una historia de amor que con el paso del tiempo se ve truncada por el alcoholismo, la violencia física, las infidelidades y el caos que bien representan “los niños” a través de berrinches, exagerados gestos y elaboradas secuencias de movimiento.

El diseño en esta obra es un elemento fuerte con el que los personajes interactúan de manera constante y forma parte clave de ciertos momentos. Tal es el caso del minuto en que la necesidad de Celestina de sacar adelante a sus hijos la sumerge en una especie de bucle, representado por un juego de tres puertas que, sostenidas por miembros del equipo de diseño, van rotando a su alrededor una y otra vez, negándose a escucharla.

Una obra que no necesita decir nada para transmitir el sentir de su protagonista en esta constante lucha por surgir y abrirse paso en una sociedad que solía creer que sin la compañía de un hombre no se era nadie. Ese discurso que, mediante la vestimenta floreada, delantales, paños y demás implementos de cocina utilizados, evoca a un tiempo pasado y al campo chileno.

A través de este relato, la obra apunta a reivindicar el rol de la mujer y homenajearla sin caer en la revictimización, utilizando la figura de Celestina para dar voz a todas esas historias sin contar. Asimismo, es que Celestina transita por distintos miembros del elenco, incluso al mismo tiempo, dejando entrever que no personifica a una sola mujer, sino que a todas aquellas que han sufrido violencia en nuestro país. Del mismo modo, este encuentro múltiple permite captar la autoría colectiva de la obra y cómo esta mujer forma parte de la biografía de cada miembro, convirtiéndose incluso en las ancestras del público.

Así, con un diseño sumamente pensado, cuidado y detallado, una evidente preparación corporal y trabajo en equipo, *Agua de Perra* entrega una experiencia sensorial y emocional que cautivó al público hasta las lágrimas.

Finalmente, nos preparamos para recibir a *Kachureos con K*, obra de la Compañía Animales Salvajes de la Universidad de Valparaíso, y que se presentó los días 25 y 26 de abril en la sala Agustín Siré. Este montaje nos presenta a un grupo de imitadores del clásico programa infantil *Cachureos*, minutos antes de realizar su show, momento en que se enteran de una terrible noticia: han sido denunciados por plagio y la policía va en camino. Esto lleva a los imitadores de Epidemia y el Gato Juanito a discutir sobre su papel en la sociedad, que, lejos de ser una mera imitación, se trata de un compromiso con los niños y niñas: entregar alegría a quienes no pueden permitirse el verdadero espectáculo, ofreciéndolo de manera gratuita y encontrando su recompensa en las sonrisas de los más pequeños que merecen un espacio donde ser simplemente ellos y pasarlo bien.

Mediante el humor, bailes, la popular canción “Yo soy Juanito”, un dj personificando al Señor Lápiz y la destacable labor de una dibujante que en vivo realiza distintos dibujos que son proyectados al fondo en un telón blanco, no solo complementando la escenografía, sino también añadiendo capas de significado y nostalgia a la narrativa, la obra se adentra en diversas reflexiones de estos personajes en torno a las infancias en nuestro país. Dispuestos a defender su show y morir si es necesario, exponen las carencias que sufrieron en su niñez y que les inspiran en su misión de entregar una cuota de esperanza en un mundo cada vez más complejo y exigente. Sin embargo, la emoción que rodea el aceptar que ese será su último show se ve interrumpida por la llegada de quien fuera el imitador del Zancudo Draculón, pero que hoy ha dejado de lado su característico traje para aterrizar en el mundo real. Un mundo donde las sonrisas no pagan las cuentas y la bondad y el amor no son suficientes. Con un discurso totalmente distinto al de sus compañeros, este personaje intenta convencerlos de huir antes de que llegue la policía, exponiendo las dificultades de crecer, la responsabilidad de tener una familia, la angustia de dejar de lado los sueños, renunciar a correr riesgos y aceptar que la vida avanza y es mejor conformarse con sobrevivir.

Un discurso que retrata los miedos y desafíos que en nuestra sociedad conlleva el paso a la adultez y que permite conectar con el espectador al ser una realidad en la que probablemente todos hemos caído alguna vez.

Imagen 3.

Kachureos con K.

Fotografía de Cristián
Villanueva



De manera simbólica, este enfrentamiento de sentires es llevado a los trajes de cada uno. Para los dos primeros no se trata de simples disfraces, se aferran a ellos porque son sus casas que los cobijan en un mundo colmado de incomprendiones y frustraciones. En cambio, el último ha optado por despojarse del suyo, pues el sacrificio de sus sueños le ha significado que ya no necesite mitigar golpes y, con ello, que ya no necesite de la espuma para protegerse.

Una obra entretenida que, además, acercado el final incorpora el recurso de actuación en cámara lenta, a través del clásico juego del “congelao”. Mediante las recordadas canciones de este programa, *Kachureos con K* logró cautivar al público que se hizo parte coreando cada una de ellas. Se trata de una puesta cargada de nostalgia, sobre todo para quienes crecimos en compañía de estos queridos personajes y nos hemos visto enfrentados a los mismos miedos que aquí se exponen.

Terminada la última función de este montaje, el jurado se reunió para deliberar y comunicarle al Equipo de Producción su decisión, la que fue revelada en una ceremonia de clausura al día siguiente en la sala Agustín Siré. Los resultados fueron:

MEJOR ELENCO:

Agua de Perra

MEJOR DRAMATURGIA:

La Reina de la Primavera

MEJOR DIRECCIÓN:

La Reina de la Primavera

MEJOR DISEÑO:

Agua de Perra,

ganadora de un cupo para participar del Festival de Teatro de la
Universidad Mayor (FETUM)

MEJOR MONTAJE:

La Reina de la Primavera,
ganadora de una mini temporada en Teatro Sidarte

Pero eso no fue todo, ya que el jurado decidió otorgar dos menciones honrosas:

MEJOR ACTRIZ:

Emilia Contreras Allende,
Rosalba en La Reina de la Primavera

MEJOR ACTOR:

Paolo Vallan,
ex imitador del Zancudo Draculón en Kachureos con K

Cada montaje visto es una ventana hacia distintos mundos, imaginarios y biografías, ofreciendo un abanico de perspectivas y emociones que nos invitan a la reflexión. Así, este festival se convierte en testimonio de la vitalidad y la relevancia del teatro universitario, acompañado de la entrega de galvanos, flores, palabras de parte del Equipo de Producción, de los elencos y del jurado, que marcaron el fin de esta XXIV° versión de nuestro querido Festival Teatral Víctor Jara y del cual tuve el honor de ser parte como miembro del Equipo de Producción.

Recepción: 01/07/2024

Aceptación: 20/07/2024

Cómo citar este

artículo: Vásquez, B. (2024). XXIV° Festival Víctor Jara. *Teatro*, (11), 231-239. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76787>

Reseñas

Camilo Rossel, Catalina
Villanueva, Héctor Ponce
de la Fuente, Paulo
Olivares.

Voz Ajena Ediciones,
Santiago

2024

ISBN: 978-956-418-056-4

175 Páginas

Teatro para un Chile Neoliberal. Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura

IVÁN INSUNZA

Universidad de Chile

A pesar de que nuestro austero campo de investigación —en relación con el teatro— cuenta con férreos antecedentes y referentes dedicados a la historiografía, el actual entendimiento de lo que llamamos “teoría teatral” está inextricablemente anudado —pienso— al estudio de caso. Incluso más, al estudio de casos de obras que se quieren visibilizar o celebrar. Este impulso implica, a mi parecer, una neutralización inevitable de la potencia de la teoría —entendida también como abstracción y pensamiento complejo— y una indeseable supresión del componente crítico en algunos casos.

Por esta razón, encontrarse con textos teóricos que abren o continúan reflexiones tendientes a mirar fenómenos de manera heterogénea, desmarcándose momentáneamente del análisis de obra, es un hallazgo que valoro, aún más cuando se trata de textos que promueven una mirada crítica y, a través de estrategias interdisciplinarias, dan señas de las diversas dimensiones de un fenómeno y habilitan la reflexividad sobre un nudo fundamental (que alguna vez le oí al colega Federico Zurita y con quien concuerdo plenamente): teoría-historia-crítica. Por otro lado, si esos textos se direccionan a la comprensión de nuestro campo y sus fenómenos situados, sus lógicas de producción, sus condicionantes materiales y sus interacciones con el campo cultural y escena sociopolítica, mi valoración crece y tomo posición ferviente a favor de su proliferación, independiente de los niveles de concordancia que pueda tener con las hipótesis o argumentos que en él se despliegan.

Es el caso del libro *Teatro para un Chile Neoliberal. Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura* (2023)

de Camilo Rossel, Catalina Villanueva, Héctor Ponce de la Fuente y Paulo Olivares, publicado a través de Voz ajena Ediciones. El libro es consecuencia de un proyecto de investigación financiado por FONDART 2020 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el desarrollo de las líneas de investigación que los y la autora han venido desarrollando en los últimos años desde el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El libro se compone de una introducción y tres capítulos que, de algún modo, van avanzando de lo macro a lo micro; hipótesis general, campo artístico, campo teatral y prácticas específicas. La breve introducción sirve también de marco general —desde Adorno— al problema del arte como “una práctica social y una práctica autónoma” (p. 11). Esta cuestión, aun cuando no se desarrolle con mayor detalle, opera como clave de lectura de todo el problema que el libro recorre y revisita una discusión que está lejos de poder darse por superada. En la introducción podemos encontrar también —como es lógico— la declaración general de lo que abordará cada capítulo: “algunos aspectos generales de la reconfiguración del campo cultural entre los ´80 y los ´90” en el caso del primer capítulo; “elementos específicos del teatro como sistema signifiante” en el segundo y “lógicas de valoración sobre ciertas prácticas específicas del teatro posdictatorial” en el tercero (p. 15).

En esta lógica de estructura, el libro logra una progresión argumentativa formidable y, por tanto, invita permanentemente a darle continuidad a la lectura, razón por la cual no resulta dificultoso leerlo en un tiempo acotado, al modo en que seduce la buena literatura. En este sentido, en la parte final del libro se experimenta una ambivalencia, pues si bien el abordaje de una práctica específica funciona como bajada a los asuntos desplegados y opera como provocación para investigaciones futuras respecto de otras prácticas marginalizadas o invisibilizadas en el contexto del Chile neoliberal, no es menos cierto que produce una sensación de incompletitud. La lectura deseante que el libro ha generado con eficacia se frustra ante lo que se experimenta como un final abrupto, allí donde el pensamiento ha abrigado la convicción de que “hay muchos fenómenos por revisar”. Sin duda, una última parte dedicada a las conclusiones y a salvar estas aprensiones resulta deseable para abordar esta discontinuidad y su inexistencia se padece.

El primer capítulo “‘Contemporanismo’ y neoliberalismo en el arte chileno” (p. 17) se aboca en la primera parte al despliegue de una crítica a la noción de “arte contemporáneo” y los usos de la categoría “contemporáneo” como apellido de las disciplinas artísticas en el contexto posdictatorial chileno. Se le piensa específicamente como un concepto surgido en el contexto del desarrollo neoliberal y que podría ser explicado como una etiqueta que reparte las producciones artísticas entre lo deseable y lo irrelevante.

En la segunda parte, se discute la idea de neoliberalismo (p. 22), desplegando elementos históricos y teóricos que tienden a la comprensión de los desplazamientos entre liberalismo y neoliberalismo y el carácter ideológico —en un sentido contemporáneo de la discusión— de este último. El neoliberalismo como libertad al interior de lo ya dado, como red que compromete los discursos, pero, ante todo, como captura del modo de comportarse y dispositivo que determina las fronteras de lo imaginable.

Luego, la discusión se desplaza un poco más atrás en la historia nacional para revisar críticamente la idea de “apagón cultural” (p. 42). A modo de “elipsis de una metáfora” se revisa el surgimiento de la idea de “apagón” como una estrategia de la dictadura para acusar una degeneración de los valores culturales y, a su vez, el retorno a la actividad artística a través de la “escena de avanzada” como la restitución no del proyecto cultural popular, sino de un entendimiento de la producción de arte como una nueva hegemonía que, también, anunciaría el desarrollo del arte “contemporáneo” en el Chile posdictadura. Esta última cuestión se despliega en el siguiente apartado: “La irrupción de la ‘avanzada’: Desplazamientos y borraduras” (p. 51).

En el apartado “Retóricas de la emancipación como prácticas de alienación” (p. 58) se releva el modo en que el arte contemporáneo comienza a ser pensado institucionalmente como necesariamente “crítico” y se presenta la oposición entre vanguardias y neovanguardias —desde Bürger— como un recorrido de adelgazamiento de una potencia de criticidad que ha devenido estilismo. Dicha visión, junto con el retorno sobre varios de los asuntos desplegados en el capítulo, es a lo que se aboca el último apartado: “No lo saben, pero lo hacen” (p. 69).

Como dijimos, el segundo capítulo ingresa de lleno en una lectura del campo teatral y declara el recorte temporal de la investigación a este respecto: “De la conformación de un campo de producción. Teatro y discurso social en el Chile de la posdictadura (1990-2010)” (p. 75). El capítulo abre declarando tanto algunas coordenadas metodológicas como dos categorías que serán claves en el desarrollo del análisis: el entendimiento de la escena en cuestión como “sistema signifiante” —desde Williams— y la noción de “discurso social” —desde Angenot. Junto al permanente diálogo con nuevas referencias teóricas que se van haciendo ingresar, se termina por definir un listado de nombres que conforman la escena de un teatro posdictadura y el contexto que las propicia en cuanto discurso. Se consignan también —hacia el cierre del apartado— investigaciones que permiten vislumbrar la relación entre un teatro del centro y la periferia. En el siguiente apartado “Modernidad, modernización y travestismo” (p. 87) se delimitan las condiciones discursivas, pero también económicas, que han esculpido esta repartición y el desarrollo de las prácticas. Se recurre aquí a autores como Moulian, Salazar o Pinto para un abordaje crítico desde la mirada sociológica e historiográfica.

En el apartado “Delimitación del corpus y definición del objeto teórico” (p. 94) se señalan los dos subperiodos que conforman el recorte temporal ya declarado: 1990-2000 y 2000-2010. Se señala además un tercer periodo que, si bien cae por fuera del recorte (2010-2019), permitiría comprender tres etapas de desarrollo del campo: “transición y cambios de paradigma”, “asentamiento y validación” y “metamodernidad” (pp. 94-95). De esta manera se profundiza y complejiza este desarrollo al interior de todo el apartado.

Finalmente, “Condiciones de producción y gramáticas de reconocimiento” (p. 101) opera un pequeño desvío teórico hacia la definición de la sociosemiótica y los planteamientos de Verón. Se retoma así, ahora de modo más extenso, por un lado, el desarrollo del teatro de sala y las instituciones formativas, compañías y dimensiones estatales que participan de su consolidación. Y, por otro, la repartición entre un teatro sometido a ese reconocimiento y otro relegado a un segundo plano, pero que, progresivamente, comienza a tomar visibilidad.

En el tercer capítulo se abordan los “Hitos en la legitimación del teatro para audiencias jóvenes en el Chile de la década del 2000” (p. 121). Se constata en primer lugar un desinterés académico por el fenómeno del teatro infantil y juvenil como también los datos que permiten vislumbrar su crecimiento y desarrollo. Se aclara la categoría de trabajo para el capítulo “teatro para audiencias jóvenes” (p. 123) —que se utilizará bajo la abreviatura TPAJ— en consecuencia con los planteamientos de Van de Water.

En el siguiente apartado se realiza “una síntesis histórica” (p. 124) que permite situar el desarrollo del TPAJ desde las primeras dramaturgias dedicadas a este segmento específico de público hasta el estado de cosas que propicia su auge en las últimas décadas. Esta cuestión da paso al siguiente apartado en el que se constatará una relación fundamental para la caracterización del fenómeno: “lo pedagógico y lo artístico”, al tiempo que dará las bases para luego, después de un breve apartado metodológico (p. 138) y otro introductorio (p. 139), entrar en la serie de hitos que el título del capítulo ya anunciaba.

Estos hitos dan nombre a los siguientes tres apartados y son: “El Programa de Formación de Audiencias del Teatro de la Universidad Católica: equilibrando lo educativo con lo artístico” (p. 141), “El FAMFEST: abriendo espacios de difusión” (p. 146) y “Tryo Teatro Banda: Creando desde el respeto por las audiencias jóvenes” (p. 149). Durante el desarrollo de estos tres apartados se relata y respalda con entrevistas el avance de estos proyectos que han propiciado el desarrollo de diversas dimensiones del fenómeno del TPAJ y se entregan las claves de lectura para reflexionar sobre los modos en que un campo como este puede hacerse espacio en el entendimiento más general del teatro que ha sido caracterizado en los capítulos anteriores. Esto último se extiende hasta un último apartado dedicado a una conclusión (p. 153).

El libro termina así un recorrido que, como adelantamos, se configura de lo macro a lo micro, constituyendo una estructura coherente pero insuficiente. La conclusión del tercer capítulo, lógicamente abocada al cierre del problema del TPAJ, no es suficiente para salvar las valiosas preguntas que la investigación y su comunicación a través de estos textos ha logrado despertar: ¿Cuáles son —por ejemplo— los hitos del desarrollo de FITAM (o por extensión todos los festivales que

han logrado sostenerse en el tiempo configurándose como espacios de legitimación), de los fondos de cultura (sus líneas y sistemas de selección) o de las distintas muestras de dramaturgia que han moldeado la escena local (nacional, europea y norteamericana)? ¿De qué modos estas instituciones privadas y públicas, nacionales e internacionales han configurado una red de visibilidad y legitimación que obra desde los financiamientos, premios, reconocimientos o convocatorias? O además del TPAJ, ¿qué otras manifestaciones teatrales han quedado fuera de estos espacios de reconocimiento en la lógica de un Chile neoliberal y cuáles son sus principales hitos?

Por supuesto que estas preguntas no habrían podido ser respondidas en el marco de esta investigación ni tampoco podrían haber encontrado lugar en este libro, por esa razón cabe reconocer, junto con extrañar unas conclusiones, que el libro es capaz de abrir un terreno complejo y poco explorado. Es acaso la característica que viene a confirmar su potencia teórica en cuanto es posible constatar las variadas y amplias dimensiones que la investigación ha logrado abrir a partir de sus estructuras de comunicación en este libro. En ese sentido, la presente publicación nos recuerda que la teoría puede pensarse —así como toda actividad política— como un horizonte en permanente desplazamiento que obliga, a su vez, una disposición hacia la incerteza, un recorrido en el que allí donde se ha logrado establecer una pregunta cualquier intento de respuesta abre otras diez.

En este, nuestro austero campo de investigación, estas sensaciones se amplifican, pues hay mucho por abordar, muchos fenómenos invisibilizados, prácticas marginalizadas e infinitas variantes que van condicionando el reparto de lo deseable. Allí, en ese caos que no podría sino invitarnos a la angustia, aparece un nuevo intento por comprender, una invitación a la detención, la distancia y la mirada crítica. *Teatro para un Chile Neoliberal. Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura* es un libro incompleto que nos muestra radicalmente su falla declarando su condición fragmentaria, pero con esa suma de fragmentos contornea la potencia de un amplio campo de estudio posible, un objeto multidimensional, un corpus heterogéneo, una superposición de fenómenos complejos.

Sin duda un aporte inicial y fundamental al estudio del teatro chileno posdictadura como un campo —en un sentido bourdiano— en cuanto metáfora espacial de una compleja intersección de subcampos en disputa, condicionados transversalmente por las relaciones económicas, pero generadores también de sus propias coordenadas de valoración y visibilidad.

Recepción: 08/07/2024

Aceptación: 26/07/2024

Cómo citar este

artículo: Insunza F., I. (2024). Teatro para un Chile Neoliberal. Fragmentos sobre la constitución del campo teatral en el Chile de la posdictadura. *Teatro*, (11), 243-249. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76788>

Reseña curricular autores

Germán Brignone. Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) y docente en la Escuela de Letras (UNC). Ha participado desde el año 2005 en equipos de investigación dedicados al trabajo sobre el teatro actual, y ha realizado estancias en equipos de investigación pertenecientes al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España). Ha publicado libros, capítulos de libros y artículos en revistas especializadas en torno a problemáticas del teatro actual español y argentino.

Martín Cedrés Silva. Docente egresado de literatura del Instituto de Profesores Artigas. Ejerce dicho rol desde el año 2019 en diversas instituciones públicas y privadas. Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Teoría e Historia del Teatro que ofrece la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Integra el Observatorio de Prácticas Teatrales de la Escena Contemporánea Uruguay (OPTECU).

Natalia Elgueta Arias. Licenciada en Actuación y Actriz (PUC, 2010) Master of Arts in Voice Studies (RCSSD, 2017) y Designated Linklater Teacher (KLVC, 2023) Investigadora y Docente de Voz para teatro en diferentes universidades. Miembro de la Voice and Speech Trainers Association (VASTA)

Sebastián Chandía Chiappe. Académico de la Universidad de Concepción. Ha trabajado como docente para distintas instituciones universitarias, como en diversas esferas socio-culturales como población migrante y privados de libertad. Director de distintos montajes y actor en diversas puestas en escena. Seleccionado emergente de la XVI Muestra Nacional de Dramaturgia. Expositor de obras de arte sonoro en Chile, Brasil y Uruguay.

Alejandra Sáez Araya. Actriz Licenciada en Teatro de la Universidad ARCIS, Magíster en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Valparaíso; y doctorando en Literatura de la misma universidad, becaria ANID. Su trabajo académico explora la relación entre teatro y derecho, teatro y territorio, y performatividad. En sus estudios complementarios cuenta con una formación en Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'attore di Domenico Castaldo, en Turín, Italia, y un Diplomado en Teatro sensorial en la Universitat de Girona en Barcelona, España.

Eduardo Cuadra Urrutia. Intérprete en Danza con formación de la Universidad de Chile. Obtuvo el título de Intérprete en Danza y una Licenciatura en Artes con mención en Danza, luego de obtener un título técnico medio en Artes Escénicas mención Teatro del Liceo experimental artístico. Fundador de Danza Informa Chile, con el objetivo de promover la Danza en Chile.

Raylson Silva da Conceição. Estudiante becado por Capes en el programa de doctorado en Teatro en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO). Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Maranhão (UFMA), donde desarrolló un estudio titulado “EL ENCUENTRO: del acontecimiento a una mirada atenta - la obra ‘O Miolo da Estória’”, defendida en septiembre de 2021. Tiene una licenciatura en Teatro de la UFMA (2017) y una especialización en Arte, Medios y Educación del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología de Maranhão (IFMA) (2021).

Marcela Paz Navarro González. Actriz e investigadora teatral de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2020) y Diplomada en Teatro y Educación en la Universidad de Chile (2022). Con experiencias en teatro aplicado (personas mayores e infancias). Coautora del libro “Naguayán: 50 años del caso hornos de Lonquén”.

Nicole Contreras Aravena. Actriz, directora y docente, con experiencia en diversas áreas de las artes escénicas y audiovisual. Estudió teatro en la escuela Teatro Imagen de Gustavo Meza en Santiago (2018). Es licenciada en Artes de la Universidad Academia Humanismo Cristiano (2021) y diplomada en Teatro y Educación en la Universidad de Chile.

Iván Insunza Fernández . Investigador postdoctoral (FONDECYT 2024, ANID). Estudió Cine y es Actor por el IP Arcos, Magíster en Artes por la U. de Chile y Doctor en Filosofía por la U. de Chile y la Universität Leipzig, Alemania. Es profesor del Departamento de Teatro de la U. de Chile. En el ámbito internacional ha participado en actividades académicas en Alemania, Argentina, Uruguay, Perú y Colombia. En el ámbito nacional ha publicado y colaborado como evaluador en distintas revistas y publicado diversos capítulos de libros.

Bárbara Vásquez Guajardo. Abogada de la Universidad Católica de Temuco. Actualmente cursa tercer año de Actuación Teatral en la Universidad de Chile, donde además forma parte del Equipo de Producción del Festival Teatral Víctor Jara.