

Elenco (sustantivo común y colectivo)

Cast (Common and Collective Noun)

Cristián Opazo*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

cmopazo@uc.cl

Resumen

Juan Villegas plantea que la emergencia de grupos sociales marginalizados tensiona el discurso de la historia del teatro. A partir de esta premisa, este trabajo discute los desafíos/posibilidades que conlleva construir una historia del teatro chileno que, en lugar del dramaturgo, privilegie al elenco como su agente protagónico. La instalación del sustantivo común y colectivo “elenco” —sugiere este trabajo— permitirá, por defecto, relevar la dimensión comunitaria de las prácticas teatrales que se inscriben en coyunturas signadas por la violencia.

Palabras clave:

Elenco - oficios técnicos en teatro - comunidad - violencia - historia y crítica del teatro chileno (siglo XX).

Abstract

Juan Villegas states that the rising of the wretched of the earth tenses the discourse of theatre history. Under this statement, this essay portrays the challenge/opportunity that brings a critical approach that chooses the cast of the people in technical theatre as its main subject. On a project of theatre history and criticism, the election of the collective noun “cast” will precisely reveal the collective aspects of all those theatre practices produced through a hostile environment.

Keywords:

Cast - people in technical theatre - community - violence - Chilean theatre-history and criticism (20th century).

* El autor es director alterno del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo, y este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1201369, Comunidades de la Violencia, del que es investigador responsable.

Pequeña labor

#MeToo, #NiUnaMenos o #LeyDeIdentidadDeGénero: las demandas de colectivos de activistas comprometidas con las justas e imperiosas vindicaciones de derechos civiles, sexuales y reproductivos de comunidades marginalizadas han azuzado ingentes debates sobre la emergencia de lenguajes inclusivos. O, al menos, han contribuido a reparar en la violencia que incoan nuestros actos de habla. Eso sí, tal como los (re)producen los *mass media*, estos debates quedan, casi siempre, reducidos a querellas (sesgadas, sensacionalistas, superficiales) en torno a morfemas de género (*a, e, o*), prefijos (*cis, inter, trans*) y signos taquigráficos (@, x, *) leídos como amenazas al orden de la lengua. Como acusa Jack Halberstam: “los sistemas de nombramiento y sus reverses están conectados con estrategias coloniales de gobierno y saber” (ix)¹. Y, por lo mismo —énfasis aquí—, resulta urgente trasladar la querella por las representaciones de los géneros desde el nivel morfológico al discursivo. O, como diría Rita Segato, en lugar de contentarnos con maquillajes vocálicos, tenemos el deber de ejercer “la donación de [otros] nombres” que posibiliten la emergencia de otras maneras de recortar la experiencia (sec. 5, par. 1).

En mi campo de acción —estudios literarios, división historia y crítica de las dramaturgias chilenas—, los lexicones, apenas atentos a sus aspectos gramaticales, todavía se organizan sobre la base de oposiciones binarias tan maniqueas como las impugnadas, con sus atrevidas grafías, por el discurso de las activistas. Poco avanzamos, poco escuchamos: antes decíamos, texto/espectáculo, ahora, archivo/repertorio (que aquello que la barra separa no lo confunda, con garabatos, el crítico)². Para colmo de males, con idéntico criterio también organizamos nuestras agendas de investigación, programas de cursos e índices de publicaciones: ayer, grandes dramaturgos y/o directores; hoy, tal vez, actores y/o *performers*. En todo caso, nombres propios que designan autorías siempre individuales en desmedro de la fascinante promiscuidad creativa.

Enunciados por historiadores y críticos, los nombres de dramaturgos, directores o *performers* devienen actos de habla: además de identificar a personas naturales, los nombres propios, sobre todo, afirman regímenes de autoría (y de autoridad) que, en las escenas de la historia y de la crítica, sentencian la desaparición de oficios —denostadas pequeñas labores— que sustentan los procesos de creación dramática, en particular, y teatral, en general (e.g., actuación, escenografía, iluminación, maquillaje, producción, sonido, tramoya y vestuario, entre otros tantos, peyorativamente denominados, oficios técnicos ancillares, claro, a la dramaturgia y a la dirección)³.

1 La traducción de todas las citas cuyos originales están en inglés es siempre mía.

2 En contra de “la tendencia de los estudios culturales de tratar todos los fenómenos como diferencias textuales [e.g., texto dramático/texto espectacular]”, Diana Taylor propone enfrentar “la necesidad de liberarnos a nosotros mismos de la dominancia del texto” modelando nuestros propios objetos de estudio como cuerpos que, dispuestos sobre un escenario, despliegan esquirlas de archivos y fragmentos de repertorios escrutables con ayuda de “propiedades bien teorizadas en los estudios literarios”, pero, sobre todo, con herramientas tomadas de la antropología que permiten aprehender aquello “no reducible al lenguaje” (27-28). Aunque taxonómicamente útil, la diada archivo/repertorio debe ser interrogada desde las zonas de indeterminación que no consigue asir: ¿qué repertorios parainstitucionales determinan las políticas de archivamiento institucionales?, ¿qué negociaciones permiten que un repertorio devenga archivo y viceversa?, ¿qué oficios median la (re)producción de archivos y repertorios? —estas son las preguntas que, justamente, escamotea la rigidez de la barra que escinde esta diada en cuestión.

3 Nuestra premisa guarda una deuda con Joseph Roach. A propósito de la muestra *Searching for Shakespeare* (National Portrait Gallery, London, 2006), Roach afirma que esa “historia escénica —la que documenta la colaboración continua de Shakespeare con célebres actores y productores, y que amplía la idea sobre aquello que constituye su vida— es más iluminadora que la misma biografía. . .” (“Celebrity” 470-71). Desde el Cono Sur, y en idéntica sintonía con Roach, Ana Luisa Campusano, Daniela Capona y Catalina Devia, así como Karina Mauro, sugieren, que desplazar la mirada desde

En el contexto de esta polémica, Shannon Jackson acusa una división naturalizada en la lengua poco inclusiva de los organigramas de las instituciones universitarias: enfrentadas a las prácticas teatrales, los departamentos de humanidades —presumidamente teóricos— reclaman la propiedad sobre la dramaturgia, mientras segregan los demás objetos (catalizables, desechables, residuales) a los departamentos de arte o teatro —desdeñados, a su vez, como reductos de adiestramiento de destrezas corporales o técnicas—. “Si los profesores y los artistas [y los creadores y los técnicos] suelen ocupar distintos escalafones, entonces, queda claro por qué puede ser tan difícil instalar las artes heréticas en la academia institucionalizada” (Jackson 28).

En Chile, sin ir más lejos, la distinción entre académicos, creadores y técnicos genera niveles de pertenencia institucional tan crudamente diferenciados que no hay morfema o signo taquigráfico que la logre quebrantar: el equivalente al *tenure* anglosajón —literalmente, “permanencia vitalicia”— rara vez se otorga a creadores y, todavía menos, a quienes desempeñan oficios técnicos. A ellos, se les reserva la fragilidad de la posición adjunta. De ahí que, como enseñan las activistas, considere urgente recomponer nuestros modos de decir. Por consiguiente, aquí reclamo categorías de análisis que permitan leer y nombrar las inscripciones que, en las dramaturgias, dejan los colectivos que las manipulan desde su primera enunciación y que, con certeza, exceden la autoridad del dramaturgo⁴.

Trabajo común

En contra de binarismos e individualismos, aquí apuesto por recomponer nuestras agendas de investigación a través de la proposición de la categoría crítica de “elenco”. Tenido como un término dado, los diccionarios especializados apenas lo mencionan: de refilón, Patrice Pavis acota que elenco es “el grupo de actores en una obra” (45) y, sin mayores conceptualizaciones, Ashish Pandey y Terry Hodgson apostillan que el proceso de conformación de todo elenco está determinado —al menos en la industria teatral anglosajona— por la gestión de “directores, productores o [compañías de teatro] o estudios cinematográficos” (Pandey 51) y, de manera

el individuo hacia sus redes puede resultarnos desconcertante: por un lado, reconoceremos que las redes amplifican el trabajo individual, ya que son ellas quienes movilizan las dramaturgias (boca a boca, con el cuerpo) mucho antes que los sellos editoriales, reacios a la publicación de textos dramáticos. Y, por otro lado, notaremos que, dentro de las mentadas redes, la pretendida autonomía del dramaturgo se ve relativizada ante la evidencia de instancias de incansante promiscuidad creativa. Si no, que lo diga Alejandro Sieveking, quien, al recordar su complicidad con Víctor Jara, sentencia: “Victor era genial como director de teatro. Él mejoraba las obras; sabía inmediatamente cuándo le faltaba algo o cuándo le sobraba. Yo tenía una confianza absoluta en Víctor: él me decía ‘corta ahí,’ y yo cortaba. . . .” (cit. en Guerrero 208-209).

- 4 De acuerdo con nuestra agenda, aprovechamos de ajustar nuestras definiciones de “dramaturgia”, “dramaturgo” y “texto dramático”. Con ayuda de Eugenio Barba, entendemos dramaturgia como una práctica cultural a través de la que un individuo o un colectivo construye el tejido lingüístico (texto) que sirve de “pretexto” para el desarrollo de un espectáculo (255-56). Por añadidura, texto dramático es —tal como observa Hans-Thies Lehmann— una construcción lingüística que se define menos por sus cualidades estructurales que por su uso sistemático como acicate para prácticas espectaculares (148-50). De manera consecuente, dramaturgo será definido como un agente que dispone y moviliza los pretextos lingüísticos que incitan el diálogo comunitario entre actores, directores, dramaturgistas, escenógrafos y vestuaristas. Como diría Frederic Jameson en su cita brechtiana: aquí el dramaturgo no es el “propietario legal” del texto, sino quien, de manera tráfuga, autoriza su tráfico (189). Por consiguiente —diría Henry Bial— el texto dramático (objeto) es un material privilegiado para recomponer los devenires de la dramaturgia (entendida como práctica) (236). Por consiguiente, la dramaturgia es una de las múltiples prácticas que converge bajo el alero, amplio y general, del teatro—y, como anota Marvin Carlson, hay teatro cuando se establece un contrato social que determina que, en un espacio, “A imita a B *actuando una acción* mientras C los mira” (Very 2). Así, es evidente que nuestra manera de definir los conceptos que informan nuestro léxico crítico supone —según subrayaría John Searle— que los contextos, las prácticas y los usos de la lengua determinan intenciones y sentidos (54-55).

reciente, por las demandas materiales o simbólicas de los sindicatos que ellos conforman (Hodgson 49)⁵. Escuetas y segadas, estas definiciones no permiten explicar ni cómo se construyen ni menos qué llegan a ser los elencos en las condiciones de producción que conoce la escena chilena: regímenes contractuales informales y/ o precarios, ausencia de leyes que impidan el desarrollo de una industria y fragilidad de las organizaciones sindicales.

Aquí situado, me pregunto: ¿qué sentido tiene la voz elenco? Más amplio que el nombre propio de una persona natural y más laxo en su composición que la personería jurídica de una compañía teatral, el sustantivo (gramaticalmente, común y colectivo) elenco designa a esas constelaciones de creadores que, por afinidad afectiva, política y/o profesional, convergen en el espacio (también, común y colectivo) de la práctica teatral. Así, pues, al ser privilegiado como sujeto del discurso crítico, el elenco hace visible el trabajo de aquellos que inventan y ejecutan esas pequeñas labores que —a diferencia de los quehaceres de dramaturgos y, a veces, directores— a menudo quedan elididas de las páginas de créditos de programas de mano, olvidadas en portadillas de textos dramáticos o relegadas a la ficha técnica que acompaña a las críticas periodísticas (y sus signos propios: pulgares o estrellas).

Como diría Joseph Roach, en su reciente *It*, una crítica cuyo sujeto son los elencos se preocupa menos del ejercicio notarial de inventariar autorías y sancionar influencias que de reconstruir redes de colaboración, intercambio, resistencia y tráfico de corporalidades y materialidades (36). Los epítetos no son casuales. Tal como vengo constatando, las trayectorias de los elencos comparten, casi siempre, tres invariantes. Ante todo, los elencos son institucionalmente promiscuos: por necesidades afectivas, estéticas o laborales, sus integrantes establecen complicidades cuyas lealtades reconocen pares por sobre teatros o universidades. Sirva ilustrar esta promiscuidad institucional con los tránsitos de Isidora Aguirre (1919-2011): de la mano de la diseñadora Amaya Clunes (1941) y del director Eugenio Guzmán (1925-1988), la dramaturgia de Aguirre —tempranamente asociada a los activismos de izquierda— circula indistintamente por teatros universitarios (e.g., Ensayo, Experimental) y de comedia (e.g., Silvia Piñeiro). Más allá de las filiaciones institucionales, el trío Aguirre-Clunes-Guzmán construye lo que Josette Féral denominaría una teatralidad o “dinámica perceptiva” común (101). Esta teatralidad, se hace palpable en trabajos tan disímiles como *Los papeleros* (1963, estrenada por el Teatro Experimental) o *La dama del canasto* (1965, estrenada por Compañía de Silvia Piñeiro) y, de manera sistemática, superpone cuerpos y materialidades en apariencia contradictoria: escenarios con tarimas (guiño al teatro obrero) coronadas por coquetas escalerillas (préstamo del *music hall*), telones de boca aterciopelados de colores pastel enfrentados a toscos andamios de aluminio y, sobre todo, ropajes que, más allá de su particularidad, privilegian cortes entallados y telas de luminosa artificialidad que, con ademán *camp*, exageran estereotipos de femineidad/ masculinidad⁶.

5 Nota de traducción: en el original francés, Pavis emplea la voz *distribution* (elenco y proceso de constitución de un elenco). En la traducción inglesa, de Marvin Carlson, se emplean las voces *cast* y *casting*, respectivamente. En la versión española, por último, Jaime Melendres recurre a *reparto*. Nosotros desechamos *reparto* en favor de elenco porque —según distingue la RAE— el primer término designa una lista o relación “de los personajes de una obra teatral,” mientras que el segundo alude, de manera más sutil a quienes “constituyen una compañía teatral” y a quienes, además, “trabajan en una misma tarea” y “constituyen un grupo o equipo”.

6 Esta observación la formulamos sobre la base de los trabajos de construcción de un archivo de las dramaturgias de Isidora Aguirre que han emprendido Andrea Jęftanovic (Archivo Isidora Aguirre: Composición de una Memoria, <http://isidoraaguirre.usach.cl/>) y Pia Gutiérrez (Proyecto Arde, <http://proyectoarde.org>), y del imprescindible ensayo de Andrés Grumann sobre la relación de colaboración entre Aguirre y el TEPA.

También, los elencos son económicamente insubordinados: sus miembros enfrentan la inestabilidad laboral con iniciativas de cooperación que truecan el lucro por la fiesta. Es posible pispar la insubordinación económica de los elencos en la manera en que ellos generan estrategias de supervivencia artística y económica. Piénsese, por ejemplo, en lo que hacen Ramón Griffiero (1954), Andrés Pavez (1952-2004) y Andrés Pérez (1951-2002) entre 1982 y 1991. Pese a sus disímiles proyectos creativos—que transitan desde el teatro posmoderno hasta al teatro-circo—Griffiero, Pavez o Pérez convergen siempre en fiestas clandestinas que les sirven para capear el toque de queda, ensayar atrevidos performance que tributan el activismo LGTBI+, exorcizar la amenaza del VIH/Sida y recaudar fondos para hacer un teatro, entonces, proscrito por la institucionalidad cultural (e.g., recuérdense las memorables fiestas celebradas en la Casa del Arte Vivo [calle Bustamante, ca. 1982], El Trolley [calle San Martín 841, 1984-1988] o Spandex [San Diego 1035, 1991] (Opazo, “Agorafobia” 42-45, “Pánico” 60-64).

De igual forma, los elencos son éticamente transgresores: sin tuteladas autoritarias, quienes los conforman se atreven a experimentar contratos de convivencia (afectiva, laboral, política), proscritos por ley. En diversos registros, Soledad Lagos (crítica teatral) y Jorge Marchant (novelista) han reparado en la manera en que, por ejemplo, el elenco que conformaron Bélgica Castro, Ana González, Víctor Jara y Alejandro Sieveking, entre otros, les permitió a sus miembros fundar una “escuela del respeto” (Lagos 71): cuando la militancia comunista estaba proscrita y la homosexualidad era penada por el ley, el teatro El Ángel, les otorgó un refugio donde “ningún reparo moral o religioso” (Marchant 23) les impidió hacer de su *queerness* la pulsión que moduló sus entregas.

Por consiguiente, estas tres constantes testimonian cómo los elencos son, a fin de cuentas, los regímenes de convivencia—común y colectiva— que fundan actores, diseñadores, dramaturgistas, dramaturgos, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, músicos, productores, sonidistas, traductores, tramoyistas, vestuaristas y videastas—entre otros trabajadores de las artes escénicas— para poder capear lo que Catherine Boyle denomina “ambientes hostiles” (152).

Desde esta perspectiva, ordenar el syllabus de un curso de “teatro chileno”, por ejemplo, puede ser significativo⁷. En Santiago, las escuelas de teatro y los departamentos de literatura, con frecuencia, estructuran sus asignaturas sobre la base de la lectura de textos de autoría individual⁸. Tal como acusan críticas de diversas generaciones, en las listas de lecturas que reciben

7 Entrecomillo el nombre teatro chileno porque—como apuntaría S.E. Willmer—su uso reclama precisiones urgentes (17-19). Tanto el sustantivo “teatro” como el adjetivo “chileno” guardan una relación sinecdótica con los términos “dramaturgia” y “santiaguino”. En los cursos de historias y críticas del teatro chileno, hispanoamericano o universal impartidos en departamentos de literatura y escuelas de teatro, por un lado, decimos “teatro” cuando lo que designamos son series de textos dramáticos formalmente publicados; y, por otro lado, cuando prodigamos el adjetivo chileno estamos disimulando el lugar de enunciación de tales textos dramáticos, Santiago. Conscientes de nuestra manera sinecdótica de nombrar, que reserva nombres amplios para fenómenos particulares, de ahora en más, optamos por una construcción intermedia: dramaturgias chilenas. Con el sustantivo plural dramaturgias, aludimos a la práctica teatral que nos es propia—una de las tantas que convergen en el teatro. Y, con el morfema de número s que también pluraliza el calificativo chilenas, intentamos—al igual que Fabián Escalona—llamar la atención sobre la diversidad de ciudades, las redes regionales y los múltiples desplazamientos transfronterizos que los rótulos nacionales eclipsan.

8 Sirva apuntar algunos ejemplos concretos. En la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el nivel de pregrado, la Escuela de Teatro ofrece el curso ACT114 Teatro Chileno, y el Departamento de Literatura, LET1007 Teatro Chileno e Hispanoamericano. En ambos casos, la planificación semanal de los cursos sigue el orden cronológico de una serie de textos dramáticos publicados entre el último tercio del siglo XIX (e.g., *Como en Santiago* [1875] de Daniel Barros Grez) y el primer lustro del siglo XXI (e.g. *Neva* [2007] de Guillermo Calderón). Observamos casos similares al revisar los planes de estudio de las carreras de teatro de las universidades Finis Terrae (e.g., Historia del Teatro I-IV) y Mayor (e.g., Historia del Teatro Chileno y Latinoamericano).

los estudiantes, priman los nombres propios masculinos (e.g., Juan Pablo Amaya [*Trilogía*], Marta Contreras [*Teatro*], Claudia Darrigrandi [*Dramaturgia*] o Sara Rojo [*Antología*], entre otras)⁹. Y, no solo eso. Poco a poco, la indagación sobre los elencos hace patente cómo procesos creativos y querellas políticas se intersectan, cómo los escenarios se transforman en trincheras y cómo el Estado, muchas veces sin piedad, los sofoca, “bajo amenaza de redada, cuando no, de la muerte misma” (Opazo, “Cuerpos” 16). En la biblioteca de los dramaturgos —armario que disimula la promiscuidad de la escritura— no caben los elencos. Y, fuera de ella, son, casi siempre, desmembrados. Listarlos equivale a componer un obituario: Bélgica Castro, Alejandro Sieveking y Víctor Jara (asesinado en el Estadio Chile [1974]); Marietta Castro, Óscar Castro y John McLeod (desaparecido en Tres Álamos [1974]); o, Daniel Palma, Andrés Pavez y Andrés Pérez (víctimas mortales de un sistema de salud que, entonces, sentencia a pena capital a los activistas que viven con VIH/sida [2002-2004]).

Comunidad y violencia

Según reza la hipótesis que este ensayo quiere circular, las dramaturgias chilenas de cien años (1920-2020, aproximadamente) llevan inscritas las huellas de los elencos que, en sus distintas estaciones, las manipulan. Más aún, la lectura reconstitutiva de estas huellas permite, precisamente, recomponer las trayectorias de elencos que, azuzados por circunstancias hostiles, crisis siempre, devienen “comunidades de la violencia”: para nosotros, conjuntos de teatristas que, vinculados por afinidades afectivas, éticas, estéticas y políticas, asaltan los escenarios del teatro, pero también de la justicia e, incluso, de la clandestinidad. Desde allí, estos elencos comunitarios emprenden performances de activismo que reivindican esas condiciones que, para sus miembros, son la razón de su frecuente proscripción: el desacato sistemático a políticas de Estado y/ o mercado que sancionan como autoritarias, clasistas, racistas y, sobre todo, sexistas.

El tropo que articula esta hipótesis —comunidades de la violencia— requiere algunas precisiones. Roberto Esposito señala que, antes de cualquier definición, es urgente comprender la carga etimológica que lleva consigo la voz comunidad: en las lenguas romances, el sustantivo comunidad es indivisible de su revés complementario, inmunidad. Tanto comunidad como inmunidad poseen el mismo étimo: el latín *munus*. *Munus* designa un “deber” o una “obligación”. Precedido del prefijo *con* (“unión”), el “deber” o la “obligación” se torna recíproca. A su vez, antecedido por el prefijo *in* (“sin”), literalmente, se niega la reciprocidad (*Tres ensayos* 55-56). Con idéntica lógica, operan las instituciones que informan las culturas del cénit de la modernidad capitalista (el Estado y el mercado). Por un lado, tales instituciones producen “aparatos de inmunización” que prohíben el ingreso de cuerpos ajenos a la cultura que protegen. Y, por otro, estas mismas instituciones construyen rebuscadas representaciones de las comunidades que, por ley, deben ser relegadas al más afuera de los cercos inmunitarios (“Comunidad” 73-74).

⁹ De acuerdo con la línea planteada por estos trabajos, queda claro que, trocadas las autorías individuales por las colaboraciones de los elencos, no solo se hacen visibles otras labores, tan relevantes como la dramaturgia, sino, también, emergen otros nombres—por ejemplo, el de Gabriela Roepke (1920-2013) quien, además de dramaturga, fue aguda traductora de *El diálogo de las carmelitas* [1959], de Georges Bernanos, o de *Un hombre de dios* [1957], de Gabriel Marcel, entre otros textos que contribuyeron a definir la línea programática del Teatro de Ensayo, casi siempre atribuida a sus pares varones (e.g. Fernando Debasa [1921-2006] o Pedro Mortheiru [1919-1994]).

De manera paradójica, toda empresa inmunitaria depende de la “generación controlada” del revés del que abjura (“Comunidad” 74). Tras Esposito, nosotros sentenciamos que el trabajo de la violencia que ejecutan los aparatos inmunitarios consiste en inscribir marcas de abyección patológica en conjuntos de cuerpos sigilosamente seleccionados desde dentro de la zona que se quiere inmune: allí, se los nombra “encapuchados”, “migrantes”, “sidosos”, “terroristas”. Así motejados, estos cuerpos mancillados son siempre exhibidos como la “muestra” científica que autoriza la segregación y el exterminio¹⁰.

Vistas así las cosas, me interesa rastrear esas coyunturas históricas en que las instituciones que informan la cultura chilena del último siglo han encarnado su propio revés abyecto en los elencos que, con las huellas aún secretas de su trajín, mancillan las páginas de los textos dramáticos que se imprimen y reimprimen, estrenan y reestrenan ungidos como “clásicos del teatro chileno”¹¹. Así sustentada, esta hipótesis supone que, para un elenco, el rótulo comunidad de la violencia es menos un atributo intrínseco de su conformación que una condición a la que puede ser confinado por sus quehaceres (*performances*) dentro y fuera de los escenarios.

Desde esta perspectiva crítica, el afán por el que abogan estas líneas es restituir las huellas que los quehaceres de aquellos elencos devenidos comunidades de la violencia dejan inscritas en las dramaturgias chilenas de los cien últimos años. De manera específica, este ejercicio restitutivo persigue horadar la noción excluyente de autoría individual que articula los discursos de las historias y críticas de las dramaturgias chilenas; construir una máquina de lectura que permita hacer legible las inscripciones que los elencos graban en los textos dramáticos que pueblan nuestros anaqueles; y, deducir, a partir de dichos textos, las opciones afectivas, éticas, estéticas y políticas que condenan a un elenco como una comunidad de la violencia.

Colectivo y oficio

Para escrutar los elencos inscritos en los textos dramáticos, propongo emprender un tipo de lectura que denominamos “restitutiva.” Para Richard Schechner, el “trabajo de restitución” de una práctica cultural supone que “el recurso ‘original’ o ‘verdadero’... puede estar perdido”. No

10 De manera reciente, Ileana Diéguez —sobre la base de los aportes de Víctor Turner— acuña el concepto de *communitas del dolor*. Diéguez recurre al latinismo *communitas* para explicitar que lo que ella quiere designar son esas articulaciones no jerárquicas que surgen ante una contingencia hostil. Agrega, enseguida, el complemento *del dolor* para enfatizar que tales colectivos construyen su discurso con enunciados que no buscan declarar, sino exhibir el dolor: “esa acción de la queja lejos de hacer el dolor ‘incomunicable’, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor” (15). En la senda que Diéguez señala con su habitual lucidez, quisiera volver a semantizar la voz comunidad desde la potencia de su étimo (Esposito 55). Y, asimismo, enseñar cómo esas mismas comunidades han aprendido a sabotear el trabajo de la violencia que ejercen los dispositivos que las constriñen.

11 Ponemos entre comillas la expresión clásicos del teatro chileno porque, de acuerdo con nuestra nomenclatura debiéramos decir clásicos de las dramaturgias chilenas o, mejor aún, textos clásicos de las dramaturgias chilenas o, de ser necesario, en ciertos escenarios, textos dramáticos clásicos producidos en la ciudad de, por ejemplo, Santiago. No solo eso, además de la cuestión del gentilicio, el sustantivo clásico también requiere ser acotado: para nosotros—como para Ricardo Piglia—clásico es todo texto que se lee como tal y esa manera de leerlo está determinada por la trama institucional que determina su circulación (170). J. M. Coetzee, en tanto, nos precisaría que clásico es lo que se lee como tal, pero, a pesar de los vaivenes institucionales y, sobre todo, de la barbarie que se cierne sobre ellos en forma de censura o sesgo (19). Con Piglia y Coetzee, nosotros aceptamos llamar clásicos aquellos textos dramáticos que cumplen un requisito doble: ser sistemáticamente reconocidos por las instituciones pertinentes (e.g., editoriales, festivales y universidades) y, al mismo tiempo, sugerir lecturas que, de manera recurrente, permitan que los elencos del presente descalabren el mismo sistema institucional que los reconoce.

obstante, también entiende que acto de recolectar jalones de esa práctica irrecuperable permite recomponer, al menos, los últimos pasos de quienes la llevaron a cabo (35, 63, 77-79). A partir de Schechner, Roach subraya “la paradoja de la restitución”: la distancia de la recomposición con su original perdido es inversamente proporcional a su proximidad con el presente (“Culture” 46). Por esto, Henry Louis Gates apostilla que la restitución es, a fin de cuentas, una manera de intervenir el presente con los jalones de un pasado silenciado (4-5). Enfrentada a un texto dramático, nosotros agregamos que la lectura restitutiva supone tres operaciones complementarias: “restauración”, “reescritura” y “triangulación”.

La restauración —tal como la practica Roach— consiste en que el crítico recupere, mediante el acopio de materiales de archivo, el quehacer de los miembros de elenco que manipuló el texto que se tiene entre manos: condiciones, empleos, filiaciones, militancias, oficios y saberes (Roach, “Celebrity” 473-74). A su vez, la reescritura supone que, al aprehender un texto dramático de autoría individualizada, el crítico deba reformular, de manera libre y especulativa, la página de créditos y las didascalias: en los créditos, incorporará, además de nombres propios, apodos, oficios y circunstancias de producción; en las didascalias, en tanto, añadirá, sobre todo, disposiciones de diseño a menudo cercenadas por editores que consideran que tales indicaciones entorpecen la lectura —tal como advierte Kosofsky Sedgwick, de ser necesario, esta intervención supondrá la adenda de croquis, dibujos, fotografías o recortes (*Weather* 69).

Por último, la triangulación de objetos conmina al crítico a tener presente que la propuesta de un elenco —más aún de una comunidad de la violencia— no siempre se materializa de manera plena en el texto dramático por culpa de amenazas, censuras y precariedades de diversa índole. Por lo mismo, se impone el desafío de cotejar el texto dramático con otros productos manufacturados por los miembros del mismo elenco: muchas veces, lo que apenas logran insinuar sobre el escenario florece, de manera insospechada en la decoración de fiestas underground, en la planta de movimientos de desfiles de moda e, incluso, en las escenografías de programas de TV que ellos mismos proyectan en busca de sustento. En la triangulación el texto dramático es careado, de igual a igual, con registros desechados por espurios.

Elencos estrellados

Metáfora mediante, para mí, los textos dramáticos son las cajas negras de aquellos elencos que, estrellados contra la hostilidad de su coyuntura histórica, devienen comunidades de la violencia. La historia de la (mala) suerte de estos elencos está cifrada e estos compartimentos. Anótese algunos ejemplos de un calendario que, como el de Alfredo Jaar, marca siempre sus días con la cifra de la represión.

Marzo de 1921: el *Diario Ilustrado* publica una caricatura que enseña a Antonio Acevedo Hernández escribiendo serrucho en mano. Con ella, la crítica castiga la “pobre calidad artística” de sus textos (Yáñez cit. en Pereira 140). Eso sí, la justa vindicación posterior de su dramaturgia ha abusado de epítetos que soslayan su singularidad (e.g., “padre del teatro popular y social chileno” [Suárez 23]). Lejos de consignas, los primeros textos de Acevedo están contruidos a partir de moji-gangas protagonizadas, casi siempre, por payasescos comerciantes ambulantes, inmigrantes indocumentados y rufianes adolescentes. El recurso de las moji-gangas —aposta-

mos— es menos un síntoma de falta de oficio que un compromiso deliberado con el circo y sus memorables segundas partes: obrillas breves que se ofrecen como remate tras las variedades —“yo solo conocía el circo” dice, al final de sus días, Acevedo Hernández (“Cuarenta” 55)—. No por azar, los *dramatis personae* de sus manuscritos delatan elencos conformados por comediantes y payasos fogueados en el Fráncfort y el Múnich (e.g., Juan Tenorio o el Tony Chalupa). Así hilvanada, esta dramaturgia impregnada por el olor de los circos pobres atrae a una comunidad de anarquistas, artistas, bribones y cesantes. En el teatro Coliseo (Arturo Prat 1041, Santiago), por ejemplo, juntos, hacen de ensayos y estrenos auténticos cónclaves donde el teatro se funde con la fiesta popular y el activismo político que reivindica las demandas de los patipelados que deambulan entre quintas de recreo y conventillos. Ante semejante alianza, sí, las fuerzas de orden no dudan desplegar sus mecanismos de control inmunitario: los estrenos de *Almas perdidas* (1917) y *La canción rota* (1921), así como una gira a Copiapó —emprendida en solidaridad con los sindicatos mineros (1929) y, luego, sugerida en *Chañarcillo* (1937)— terminan, indefectiblemente, con los miembros de esta comunidad recluidos tras las rejas.

Mayo de 1971: es viernes 7 y en el clímax de la Unidad Popular, Lucho Barahona, Bélgica Castro, Dionisio Echeverría, Ana González, Alejandro Sieveking y Luz María Sotomayor (Lute), amén del cómplice Víctor Jara, inauguran la sala El Ángel (Huérfanos 786, Santiago). Esa noche, también, es la escala final de una huida colectiva: los miembros del elenco habían trabado amistad en los bastidores de los teatros universitarios, pero, ahora, en régimen de independencia, desean explorar repertorios que no caben en los escenarios del Ensayo ni del Experimental. “A la sombra del ángel” —como diría Marchant— ellos imaginan montajes y, sobre todo, modos de convivencia que cruzan las preguntas que suscita la emergencia política de la UP con las inquietudes estéticas que la disidencia sexual de varios de sus miembros desata. Leídos en clave, los textos de Sieveking son, ciertamente, las cajas negras de los derroteros que, desde fines de la década de 1950, viene recorriendo una comunidad proscrita por *queer* y de izquierdas. Mientras *Parecido a la felicidad* (1959 [dir. Jara/ act. Castro y Barahona]) está saturada de tempranas “citas homoeróticas” a piezas del *kitchen sink realism* que fascinan a los jóvenes Jara y Sieveking, *La mantis religiosa* (1971 [dir. Jara y Sieveking/ act. Castro y González]) reescribe el mito griego del juicio de París a la medida de un colectivo liderado por mujeres solas, “raras” (González, con su compañera, Lute). Al fin, *La virgen del puño cerrado* (1973 [dir. Jara, mús. Luis Advis]) es un texto que queda trunco por el terrorismo de Estado: tras el golpe, Jara es asesinado, el título debe cambiar “puño” por “manito,” Castro y Sieveking se autoexilian en Costa Rica, y González con Lute sobreviven, literalmente, guarecidas en su armario.

Agosto de 1986: Isidora Aguirre arriba a la sala del Cefa (Freire 1119-B, Concepción). Allí, se encontrará, otra vez, con Ximena Ramírez, Gustavo Sáez y Nelson Olate, miembros de la compañía El Rostro —los mismos que debutan con su *Amor a la africana* (1978), los mismos que, antes, también desafían el miedo y colaboran, con Teatro Caracol, en el montaje de *La leyenda de las tres pascualas* (1979)—. Se conocen de memoria: durante dieciocho meses, Aguirre y El Rostro vienen afinando el texto *Retablo de Yumbel* que, esa misma noche de invierno, será estrenado, a pesar de las amenazas. A través de este trabajo, juntos, quieren pronunciar, a viva voz, el nombre de los detenidos desaparecidos de la región del Biobío. A la noche de estreno le anteceden allanamientos y, como es de suponer, le sucederán redadas. Como una bitácora, la “dramaturgia penquista” de Aguirre inscribe, de manera cifrada, estos asedios: un grupo actores

perseguidos por las dictaduras que aún la Operación Cóndor, llegan a la plaza de armas de Yumbel para representar, ante el pueblo y con técnicas de Bertolt Brecht, la biografía de otro perseguido, San Sebastián. En los meses siguientes, *El Rostro* y su dramaturga, no solo resistirán los embates de las fuerzas policiales y Central Nacional de Inteligencia; también, contactarán a chilenos exiliados a través de las Américas: con ayuda de ellos, girarán desde San José Costa Rica a Managua (1986) y, en La Habana, publicarán el texto bajo el sello de Casa de las Américas (1987). El libro será, pues, un memorial: la dedicatoria llevará los nombres de los profesores degollados, José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Natino; y, en el colofón, incluirá un oratorio que, como los que se distribuyen en las parroquias obreras, lista el nombre de cada uno de los caídos. Entre Yumbel y Mulchén, o entre San Rosendo y Concepción, la dramaturgia de Aguirre sabrá guardar la memoria de una comunidad que, por una década, desafiará el silencio impuesto a punta de bayonetas.

Junio de 1991: la democracia permanece vigilada y la incipiente institucionalidad cultural teme de un “destape a la española”. Con afán de supervivencia, Carlos Franco, Daniel Palma, Andrés Pavez y Andrés Pérez —teatristas/activistas de la disidencia sexual— conforman un elenco que reconoce en las fiestas contraculturales la trinchera privilegiada para la resistencia de una comunidad que, entonces, convive entre el chantaje y la pandemia del VIH/sida. Privados de apoyo estatal por militancia y condición, los chicos spandex —como se apodan— se parapetan en un derruido teatro de comedias, el Esmeralda (San Diego, 1021, Santiago). De día, aprenden los oficios que enseñan viejas divas trans, proyectan montajes enseguida censurables y realizan actividades de acompañamiento a personas viviendo con VIH/ sida. De noche, estrenan piezas que mezclan teatro *kathakali* con la pose *drag*. De madrugada, celebran fiestas —las memorables Spandex— donde conviven la música *house* (pirateada en *cassettes*), los performances de bailarines trans (venidos de La Carlina), los *shows* de *go-go dancers* (Palma y Pérez los más conspicuos), los manifiestos de activistas (del Movilh, de Lambda) y los allanamientos de “caras pintadas”. Sostengo, pues, que esta comunidad activa una memoria teatral que revisita la pedagogía radical que conlleva la fiesta: en la pista de baile, se despliegan oficios técnicos (maquillaje, música, vestuario), se aprende la historia que guardan los rumores que repiten “locas viejas” (fondeos y redadas) y, sobre todo, se comparte la condición de vulnerabilidad que suscita la cesantía forzada por la persecución. Las huellas de tan frágil lugar de enunciación, las he comenzado a encontrar en un fajo de textos fotocopiados por el mismo Pérez y repartidos entre sus cómplices como precaria memoria de su propio error: *La Negra Ester* (1988 [escrita a partir de las décimas de Roberto Parra y estrenado en una plaza de Puente Alto], *Época 70: Allende* (1990 [escrita y estrenada en el teatro Esmeralda] y *La huida* (2001 [escrita a partir de un texto autobiográfico de 1974 y estrenada en las bodegas de Matucana]).

Agosto de 2011: un elenco encabezado por Guillermo Calderón prepara un montaje que inquiriere sobre la (auto)exclusión de los guerrilleros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez de los gobiernos cívico-militares de la transición. Con la convicción ética de que la figura del informante debe ser trocada por la del colaborador, en el proceso creativo, el elenco suma a sus filas al exmiembro del FPMR, Jorge Mateluna. Con su complicidad, en 2012, el elenco estrena *Escuela* (2013) y, con ello, en el verano de 2013, la historia de Mateluna, y sus congéneres, parece reivindicada. Sin embargo, el optimismo se esfuma: seis meses después, Mateluna cae preso en la cárcel de alta seguridad (Santiago): los fiscales lo acusan de volver a las armas para

robar un banco. Desconcertada, la compañía responde con un texto/ montaje: *Mateluna* (2016). Esta respuesta también obedece a una decisión ética: la vida de Mateluna importa porque en ella está cifrada el destino de una comunidad residual desechada por el Estado de Chile: ¿cuánto le deben nuestros sueños democráticos a las bombas tráfugas que sumergieron la ciudad sitiada en la oscuridad cómplice de la insurgencia? Lo que sigue no es retórica: el elenco se hace parte del proceso judicial que exige la libertad de Mateluna y se pregunta: ¿nuestro régimen laboral que nos sitúa en el campo de la estética nos exime, acaso, del deber de reciprocidad que reclaman nuestros informantes cuando ellos requieren nuestra intervención en querrelas judiciales? A partir de esta pregunta, gatillada por *Mateluna*, Calderón y compañía preparan su última entrega: *Dragón* (2019). Allí, la dramaturgia no claudica y se pregunta qué sentido tiene el teatro que muta en activismo: ¿de qué sirvió *Mateluna* si, pese a las críticas, Mateluna, el guerrillero, sigue preso, “condenado a una vida de reggaetón” (II, 18).

Envío

Quizá sin proponérselo, estos elencos devienen comunidades de la violencia; y, a su vez, los textos dramáticos que se gestan dentro de tales colectivos son, sin saberlo, las cajas negras de su (mala) fortuna: “el teatro nunca es escrito por adelantado y siempre es creación de segunda mano” (Thomasseau 247). Para un elenco, devenir comunidad de la violencia, supone costos que se graban en el cuerpo de sus miembros: acoso, castigo, exilio, prisión, tortura, vigilancia y mucha muerte. Por lo mismo, me atrevo a sugerir un paralelismo: si, a decir de Pavis, un elenco es un contingente que está al servicio de un performance artístico (44), una comunidad de la violencia estará, por defecto, inscrita en el ejercicio del activismo. Brian Martin, de hecho, sugiere que “el activismo es una acción de respaldo a una causa”, pero un tipo de acción que va “más allá de lo que es convencional” (19). Luego, si estamos de acuerdo con Josette Féral, recordaremos que, en el ámbito del teatro, lo convencional es aceptar el imperativo de una “ley de exclusión del no retorno”, ya que “la mutilación y la muerte” vulneran “el contrato tácito [del elenco] con el espectador” (100). Por el contrario, si esa mutilación y esa muerte quedan inscritas en un texto dramático, estas serán noticias del destino de una comunidad de la violencia que, en la lucha por su sobrevivencia, adentro y afuera de las tablas, se vio, tal vez, forzada a llevar sus acciones más allá de las convenciones del “puro teatro, falsedad bien ensayada, [o] estudiado simulacro” (La Lupe, 1992).

Obras citadas

- Acevedo Hernández, Antonio. “Cuarenta años de teatro”. *En Viaje* 257 (mar. 1955). Impreso.
- Amaya, Juan Pablo. *La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para la construcción de otra nación chilena y otra literatura nacional*. Tesis doctoral. Universidad de Concepción, Chile, 2017. Impreso.
- Barba, Eugenio. “The Deep Order Called Turbulence: The Three Faces of Dramaturgy.” *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. New York: Routledge, 2004. 252-61. Impreso.

- Bial, Henry. Introduction. *Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. New York: Routledge, 2004. 1-4. Impreso.
- Boyle, Catherine. "A Feminist Translates." *Bulletin of the Comediantes* 67. 1 (2015): 149-66. Impreso.
- Campusano, Ana Luisa, Daniela Capona y Catalina Devia. *Develando el otro habitar: oficios técnicos en el Teatro Nacional Chileno*. Santiago: Escena Inmaterial, 2015. Impreso.
- Carlson, Marvin. *Theatre: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2014. Impreso.
- Coetzee, J.M. "What is a Classic?" *Current Writing* 5. 3 (1993): 7-24. Impreso.
- Contreras, Marta, Adolfo Albornoz y Patricia Henríquez. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción: TUC*. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. Impreso.
- Contreras, Marta. *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Concepción: Universidad de Concepción, 1994. Impreso.
- Darrigrandi, Claudia. *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. Santiago: Lom, 2001. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. México DF: Documental/ Escénicas, 2013. Impreso.
- "Elenco." *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, 21 abr. 2018.
- Espósito, Roberto. *Comunidad y violencia*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009. Impreso.
- . *Tres ensayos sobre una teoría im-política*. Ed. A. Zagari, B. Gercman y A. González. Buenos Aires: Del Signo, 2009. Impreso.
- Feral, Josette. "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral". *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. 87-106. Impreso.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford UP, 1988. Impreso.
- Grumann, Andrés. "¿Y por qué no la revolución del teatro? El Tepa o la propaganda política con forma teatral". *Atenea* 53 (2013): 203-19. Impreso.
- Guerrero, Eduardo. *Acto único: dramaturgos en escena*. Santiago: Finis Terrae, 2001. Impreso.
- Halberstam, Jack. *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Los Angeles: University of California Press, 2018. Impreso.
- Hodgson, Terry. *The Drama Dictionary*. New Amsterdam, 1998. Impreso.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philosophy to Performativity*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Impreso.
- Jameson, Frederic. Jameson, Frederic. *Brecht and Method*. London: Verso, 1999. Impreso.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *The Weather in Proust*. Durham: Duke UP, 2011. Impreso.
- Lagos, Soledad. "Historias de Bélgica". [Manuscrito].
- La Lupe. "Puro teatro".
- Lehmann, Hans-Thies. *Post-Dramatic Theater*. New York: Routledge, 2004. Impreso.
- Marchant Lazcano, Jorge. *Desconfianza*. Santiago: Tajamar, 2017. Impreso.
- Martin, Brian. "Activism". *Encyclopaedia of Activism of Social Justice*. Ed. G.L Anderso and K.G Herr. New York: Sage, 2007. 44-48. Recurso electrónico. 3 de junio de 2019.
- Mauro, Karina, ed. "Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955)". *Telón de fondo* 27 (2018): 108-258. Recurso electrónico. 7 de junio de 2019.
- Opazo, Cristián. "Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena". *Aletria* 26. 1 (2016): 29-47. Recurso electrónico. 6 de junio de 2019.

- . "Cuerpos que no caben en la lengua". *Cuadernos de Literatura* 42. 1 (2017): 15-22. Recurso electrónico. 6 de junio de 2019.
- . "Pánico a la discoteca: teatro, transición y underground (Chile, época 1990)." *Cuadernos de Literatura* 42. 1 (2017): 49-66. Recurso electrónico. 6 de junio de 2019.
- Pandey, Ashish. *Academic Dictionary of Film, Television and Theatre*. New York: Isha, 2005. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 1996. Impreso.
- . *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Trad. Marvin Carlson. Toronto: University of Toronto Press, 2016. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Seix Barral, 2000. Impreso.
- Roach, Joseph. "Celebrity Culture and the Problem of Biography". *Shakespeare Quarterly* 65.4 (2014): 470-81. Impreso.
- . "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World". *Performativity and Performance*. Eds. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedwick. New York: Routledge, 45-63. Impreso.
- . *It*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2007. Impreso.
- . *The Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia UP, 1996. Impreso.
- Rojos, Sara, y Graciela Ravetti. *Antología bilingüe de mujeres latinoamericanas*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Impreso.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: U of Penn P, 2010. Impreso.
- Searle, John. *Making the Social World*. Oxford: Oxford UP, 2010. Impreso.
- Segato, Rita. "A favor de la desobediencia y de un mundo radicalmente plural" [Discurso inaugural], FILBA, Buenos Aires, 27 abr. 2019. Recurso electrónico. 31 de mayo de 2019.
- . *La ciudadanía, ¿por qué no?* Brasilia: U de Brasilia, 1996. Impreso.
- Sieveking, Alejandro. "Retrato de una dama." *Revista Ya. El Mercurio* 1 ago. 2017: 19-22. Impreso.
- Taylor, Diana. "Opening Remarks". *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Eds. Juan Villegas y Diana Taylor. Durham: Duke UP, 1994. 1-16. Impreso.
- . *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2002. Impreso.
- Thomasseau, Jean-Marie. "Towards a Genetic Understanding of Non-contemporary Theatre: Traces, Objects, Methods". *Theatre Research International* 33. 3 (2008): 234-49. Impreso.
- Willmer, S.E. *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Iowa City: U of Iowa P, 2009. Impreso.