

Editorial	3
-----------------	---

TEMA CENTRAL: RELECTURAS, REESCRITURAS, REMONTAJES

El pasado por venir: preguntas para el próximo Bicentenario Teatral / <i>María José Contreras</i>	5
---	---

I. PUESTAS EN ESCENA

Neva, Clase y Diciembre, de Guillermo Calderón

<i>Diciembre</i> , de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares / <i>Soledad Lagos</i>	12
<i>Guillermo Calderón</i> , tres motivos para una poética casi trágica / <i>Isabel Baboun</i>	20

Plaga, de Coca Duarte

<i>Plaga</i> , más allá de las termitas / <i>Coca Duarte</i>	29
--	----

Simulacro, de Marco Layera

<i>Simulacro</i> , algo huele a podrido en el templo de las musas / <i>Marco Layera</i>	36
---	----

Ñi pu tremen, mis antepasados, de Teatro Kimen

<i>Ñi pu tremen, mis antepasados</i> : género y oralidad de una nación / <i>Paula González</i>	42
<i>Ñi pu tremen</i> y las voces del espacio común / <i>Loreto Leonvendagar</i>	49

Valdivia, de Inés Stranger

<i>Valdivia</i> , reflexiones sobre el tratamiento dramático de los documentos históricos / <i>Inés Stranger</i>	56
--	----

Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa, de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda

Acerca de conquistadores y naturales en la reescritura y teatralización de la Conquista / <i>Francisco Sánchez</i>	63
---	----

II. TEXTO TEATRAL

Texto completo de <i>Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa</i> , de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda	75
---	----

III. ENSAYOS E INVESTIGACIÓN

Dos estrenos sobre Pedro de Valdivia: teatro de archivo / <i>Eduardo Thomas</i>	89
Escuchar el pasado, decir el presente: el cautiverio colonial revisitado en el teatro / <i>Stefanie Massman</i>	99
Performance e historia / <i>Diana Taylor</i>	105
Hipermodernidad: moda y simulacro / <i>Consuelo Morel, Rodrigo Canales y Hugo Castillo</i>	124
La madre desnaturalizada: género y política como teatralidades sociales / <i>Pía Gutiérrez</i>	138
Esplendores y miserias de la interpretación de los clásicos / <i>Patrice Pavis</i>	152

IV. RESEÑAS

<i>Conversaciones con Isidora Aguirre</i> , de <i>Andrea Jeftanovic</i> / <i>Raquel Olea</i>	173
<i>Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008</i> , de <i>Fernanda Carvajal</i> y <i>Camila Van Diest</i> / <i>Mauricio Barría</i>	176
<i>Ramón López Cauly Diseño Teatral: 40 años</i> , editado por <i>M. Palmer</i> y <i>P. Mardones</i> , eds. / <i>Claudia Echenique</i>	178
<i>Antología teatral da latinidade</i> , editada por <i>M. A. Alexandre, M. L. Jacob Dias de Barros</i> y <i>S. Rojo</i> , eds. / <i>Milena Grass</i>	181

V. MEMORIAS

Eterna Pina / <i>Carmen Romero</i>	182
Pina Bausch: el honor de haberla conocido / <i>Soledad Lagos</i>	184

VI. ACONTECIMIENTOS

VII Encuentro Internacional del Instituto Hemisférico de Performance y Política / <i>Camila González</i>	187
---	-----

L
A
R
O
T
I
D
E

La inminencia del Bicentenario de la Independencia de Chile trae consigo la reflexión en torno a nuestra historia, identidad y cultura; y nuestro nuevo número de *Apuntes*, no se queda atrás. Inspirado por la latencia del tema, el Comité Editorial perfiló una revista que, por una parte, despliega en sus páginas diversos ejes de esta problemática y, por otra, abre la posibilidad de articular sus varios niveles y relaciones. Tenemos así un número que se destaca por la cohesión y armonía de sus partes y porque cada una de ellas es capaz de recoger el diálogo de nuestros artistas y pensadores con las diversas fuentes de nuestra identidad. Génesis de la nación, documentos, historia, testimonios de pueblos originarios, obras de artistas chilenos, performance sociales y obras clásicas, adquieren aquí el estatus de fundamentos para la creación y la reflexión. El tema central de este número, denominado *Relecturas, reescrituras, remontajes* propone enfocarse en las preguntas, hallazgos y dificultades que surgen de dicho rescate, actualización y/o proyección de nuestro patrimonio cultural. Como introducción a este tema, María José Contreras nos invita a reflexionar sobre las distintas estrategias de construcción de la memoria que articulan la representación del pasado.

La sección puestas en escena está dedicada a los montajes que, en opinión del comité editorial, marcaron un hito en la pasada temporada teatral santiaguina. Soledad Lagos examina la tercera parte de la trilogía de Guillermo Calderón, *Diciembre*, desde la territorialidad. En su análisis, ésta es ámbito del lugar desde donde se escribe y de la ficción, y abarca, en este último caso, lo familiar, los anhelos y el cuerpo. Desde una perspectiva distinta, Isabel Baboun aborda los vínculos de *Neva, Clase, y Diciembre*, y reconoce rasgos de la tragedia en la ausencia de expectativas de sus personajes y el desgarrar del fracaso que experimentan y, a la vez, en su exceso verbal y su necesidad-imposibilidad de restituir un relato. Su estudio, además, recoge las reflexiones de Guillermo Calderón en torno a su propia obra, constituyéndose como un valioso registro para comprender la poética del dramaturgo.

Los textos siguientes constituyen un aporte similar. Al tratarse de textos de autor, se erigen como registro y testimonio de procesos creativos. Las puestas en escena que los inspiran se inscriben en la reflexión de este número. En *Plaga* reescritura de *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking, Coca Duarte establece un diálogo con su herencia artística y se enfrenta a las preguntas que subyacen de tal operación. La capacidad de un modelo dramático de contener una visión de mundo, la originalidad, y la perspectiva de género son temas de su artículo. *Simulacro* de Marco Layera y *La re-sentida*, pone en crisis la celebración del bicentenario al cuestionar la pertinencia misma de dicha celebración. La representación de la marginalidad, el cuestionamiento de la metáfora en escena y la necesidad de nuevas formas teatrales, son examinados por Layera en un manifiesto de visos poéticos e iconoclastas.

Por su parte, *Ñi pu tremen, mis antepasados* del colectivo artístico Kimen, recoge la memoria viva de un grupo de mujeres mapuche, poniendo especial atención en su migración del campo a la ciudad y buscando proyectar sus experiencias al espacio público, mediante su transmisión oral y la inclusión de sus protagonistas en el teatro. La directora del montaje, Paula González, recorre los principales hitos de esta travesía, desde la recopilación de los testimonios hasta la constatación de la importancia de este rescate del patrimonio inmaterial de la cultura mapuche. Se suma a ello el análisis crítico de Loreto Leonvendagar que, desde la perspectiva de la performance y del género, nos permite comprender los mecanismos que permiten que este montaje instale con fuerza un encuentro entre las actrices-protagonistas y el público que asiste a presenciar sus relatos.

Volviendo a los textos de autor, Inés Stranger se adentra en el desafío de llevar a la forma dramática las cartas de Pedro de Valdivia y otros documentos concernientes al Conquistador, reconstruyendo situaciones, relaciones interpersonales, conflicto e intrigas. Su *Valdivia* se caracteriza por adentrarse tanto en el mundo íntimo de los protagonistas de la historia, como por dar cuenta de los sacrificios personales que la Conquista implica.

Y es esta misma historia y sus fuentes ligadas a momentos fundacionales del pueblo de Chile, la que recorre la compañía Tryo Teatro Banda con sus últimas obras. Su apuesta por recuperar la juglaría como un lenguaje propicio para relatar la historia, con todas las licencias que ser un narrador inserto en un contexto presente implica, se ve reflejada en la multiplicidad de planos que conviven en *Cautiverio felis* (sic) y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, cuyo texto completo incluimos en este número. Nos atrae su frescura y humor, pero más aún su visión crítica de lo consignado en los documentos; su mirada lúcida y socarrona sobre los verdaderos intereses –económicos– que movieron la Conquista; y su férreo propósito de reconstruir a aquellos que son retratados con prejuicios o radicalmente olvidados en los documentos históricos, los mapuche. En nuestras páginas, el líder de la compañía, Francisco Sánchez, da cuenta de los desafíos estéticos, creativos y metodológicos que ambas obras supusieron, distinguiendo las particularidades de cada trabajo y los ejes conceptuales –como la otredad y lo oral– que cristalizaron a partir de ellos.

Nuestra sección consagrada a la investigación justamente comienza con una relación entre las obras *Valdivia* de Inés Stranger y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda, a cargo de Eduardo Thomas. El autor examina las diversas estrategias textuales a las que recurren las dos obras y sus posturas frente al discurso dominante, y las relaciona mediante la imagen que cada una proyecta del autor-historiador, extraído del concepto de ficciones de archivo. Stefanie Massmann, por su parte, aborda los procesos de resignificación cultural que implica la adaptación de la crónica colonial del soldado criollo Francisco Núñez de Pineda, a la obra contemporánea *Cautiverio felis* (sic) de Tryo Teatro Banda. Performance e historia se relacionan de un modo distinto en el sagaz artículo de Diana Taylor que, centrándose en una fiesta celebrada desde el siglo XVI en Tepoztlán, México, investiga de qué modo los estudios de performance pueden ayudar a la disciplina de la historia a legitimar el repertorio de las prácticas encarnadas. Consuelo Morel, Rodrigo Canales y Hugo Castillo se alejan de la historia para ampliar el campo de interpretación de la obra *Simulacro* al conectarlo con la teoría social y, en particular, al paradigma hipermoderno propuesto por el filósofo francés Gilles Lipovetsky.

Finalizan esta sección, dos miradas hacia el pasado. Por una parte, Pía Gutiérrez revisa el montaje *Madre* de Rodrigo Pérez, realizado el año 2006, desde una perspectiva de género que pone especial atención en las interdiscursividades del montaje y sus materialidades. Por otra parte, Patrice Pavis, en un gesto coherente con el tema que atraviesa este *Apuntes 131*, revisa un amplio espectro de montajes de *clásicos* realizados en Europa, buscando tipificar las operaciones que los directores contemporáneos realizan sobre ellos cuando los redescubren.

Quedamos con la sensación de que la celebración del bicentenario apenas comienza y que nos queda mucho por presenciar, dilucidar y discutir. Sin embargo, la tarea se nos aparece como una empresa fascinante y los invitamos a acompañarnos en un fructífero diálogo en este y los siguientes números de *Apuntes*.

C. D.

El pasado por venir:

Preguntas para el próximo Bicentenario Teatral

María José Contreras Lorenzini

Actriz y Directora Teatral. Doctora en Semiótica. Universidad de Bolonia, Italia. Actualmente se desempeña como docente de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y dirige la compañía de investigación teatral Teatro de Patio.

El año 2000 nace por Decreto Supremo la Comisión Bicentenario que asesora al President@ en el diseño, programación e implementación de las actividades conmemorativas de los doscientos años de la Independencia de Chile¹. Mediante concursos, patrocinios y políticas de fomento, la Comisión ha logrado alinear las iniciativas estatales vinculadas a la conmemoración del Bicentenario. En el ámbito cultural se han desarrollado cuatro líneas de trabajo: el rescate de la memoria artístico-cultural; el relevamiento de actividades culturales periódicas; el desarrollo de eventos culturales excepcionales, y el incremento de la producción artística sobre el Bicentenario.

La producción teatral de nuestro país no ha quedado exenta de estas políticas, produciéndose una orgánica de iniciativas teatrales vinculadas con el Bicentenario. El Bicentenario Teatral está tomando forma a partir de publicaciones (de artículos como los que componen este número de Apuntes, pero también de libros y antologías);

de puestas en escena que tienen por tema el Bicentenario o la historia de Chile; remontajes de obras del pasado, así como encuentros en universidades y otros centros de estudio que están abocados a reflexionar sobre los doscientos años de teatro chileno. Esta verdadera fiebre ha llegado incluso a organizaciones no gubernamentales como el emblemático Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, que el 2010 consagra su programación al Bicentenario. Se trata de un movimiento todavía en ciernes, puesto que muchas de estas iniciativas están programadas, pero aún no se realizan. Este momento auroral del Bicentenario Teatral es una excelente oportunidad para desplegar preguntas y reflexiones que nos permitan comprender mejor las estrategias de restitución y actualización de la memoria teatral. Sería impensable en este momento plantear un análisis acabado de esta iniciativa que se está apenas iniciando. Es por esto que más que sacar conclusiones, el objetivo de este artículo es establecer una reflexión sobre cómo se ha pensado y gestado este Bicentenario Teatral, interrogándonos sobre la problemática relación entre el pasado, sus fuentes, el presente y el futuro.

1. Para mayores informaciones véase: <http://www.chilebicentenario.cl/>

Una memoria para el futuro

El “pasado” se refiere a aquello que fue y ya no es, aquello que existió pero ya no existe más. La trampa del pasado es que para hacerse presente (es decir, pasado) debe necesariamente responder a la mirada de alguien. *El pasado es pasado para alguien*: aquello que aparentemente subsiste por sí mismo debe necesariamente ser actualizado por un sujeto. Es por esto que la restitución del pasado responde más a la construcción de una *memoria* que a la reexhumación objetiva de aquello que ya fue. Y es justamente en el territorio de la memoria donde la subjetividad (individual o colectiva) se torna crucial. No existen memorias sin herederos, y cuando hay herederos el pasado deviene memoria. Esto es importante, puesto que el pasado y la memoria no son equivalentes: la memoria es siempre una construcción que requiere una re-negociación y una representación de aquello que está ausente, implicando necesariamente una posición subjetiva que almacena y recupera. Como expresa Patrizia Violi: “...si bien los hechos del pasado en cuanto eventos pueden ser fijos e inmutables, la memoria de éstos es en cambio variable, continuamente transformable y renegociable” (en impresión)².

Al intentar rescatar el patrimonio cultural, el Bicentenario gestiona las representaciones del pasado y mediante esta gestión, *construye una memoria cultural*. Al igual que la memoria individual, la memoria cultural es una *construcción* que se distancia de toda posible ontologización (“esto es el pasado”) y naturalización (“este es el modo natural de pensar el pasado”). Como plantea Paul Ricoeur (2003), el pasado no puede tornarse presente, sino mediante una representación y la construcción de la memoria; por ende, no es una copia de aquello que ya fue, sino que más bien se trata en realidad de un *dispositivo narrativo que construye el relato del pasado*. Aunque aspire a la verdad, la memoria solo puede acceder al pasado mediante sus huellas: “... en el origen mismo de la memoria hay una paradoja primigenia, cual es su referencia al pasado por medio de huellas” (Ricoeur 2002: 24). La implicancia de esta paradoja fundacional se

traduce en la continua frustración de la ambición verista de la memoria, que debe conformarse con los vestigios del pasado y no con el pasado mismo.

Como plantea Cristina Demaria en *Semiotica y Memoria* (2006), los textos de la memoria no hablan tanto del pasado cuanto del presente y de las instancias actuales que lo construyen. Un texto de la memoria nos cuenta cómo es una cultura, cómo sus actores narran su relación con el pasado (con lo que está ausente) y con su identidad (el modo cómo los sujetos se autodefinen y se instituyen como tales en un relato y una posición discursiva).

La memoria cristalizada y la memoria en acto

La primera línea de trabajo que la Comisión estableció para el ámbito cultural es el rescate de la memoria teatral. Esta declaración parece autoevidente, pero es necesario desentrañar en ella al menos dos preguntas relevantes: ¿Cómo se “rescata” esta memoria teatral? Y ¿cómo se construye esta “memoria teatral”? Para responder a estas preguntas me parece pertinente utilizar las categorías de *archivo* y *repertorio* planteadas por Diana Taylor (2003). Según Taylor, el archivo comprende los documentos del pasado de naturaleza escrita y audiovisual que permanecen en el tiempo. Un documento es algo a lo que se puede acudir más veces. El repertorio, en cambio, implica la en-acción o la restauración de algo pasado. “El repertorio en-actúa la memoria incorporada: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, cantos –en definitiva, todos los actos que se consideran conocimiento efímero no reproducible” (20)³. Mientras el archivo es un discurso con cierta perdurabilidad y estabilidad, el repertorio genera un discurso en acto que reactualiza el pasado de modo dinámico.

El Bicentenario Teatral construye una memoria mixta, ya que por un lado genera archivo y por otro repertorio. Un caso de archivo de excelencia es la antología *Un siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010*, dirigida por María de la Luz Hurtado, que será publicada próximamente, la

2. La traducción es mía.

3. La traducción es mía.

que incluye treinta y nueve textos dramáticos que recorren nuestra historia teatral. La antología contribuye de modo significativo a la recopilación de obras dramáticas y a su sistematización. Su soporte material permitirá que estos textos subsistan en el tiempo, cristalizando y conservando la memoria teatral en un archivo.

Pero la memoria teatral del Bicentenario no descansa en la generación de archivos; también opera en la segunda estrategia de construcción de la memoria: el repertorio. Como veremos más adelante, el Bicentenario Teatral también está operando a nivel de una memoria performática en acto. Pero antes de describir este modo de construcción de la memoria, es necesario aclarar que archivo y repertorio no son estrategias excluyentes; de hecho, muchas veces se complementan sinérgicamente. Por ejemplo, algunas obras del pasado que serán revisadas también podrán conservarse como (nuevos) textos dramáticos. Asimismo, podrán ser filmadas, generando así registros audiovisuales que podrán quedar disponibles como archivo para su posterior consulta.

Es notable que la construcción de la memoria teatral del Bicentenario supere un rescate basado en archivos e incluya de modo enfático estrategias performáticas que vivifican la memoria. Este modo de rescatar el patrimonio teatral se está ejecutando mediante tres operaciones principales: *relecturas*, *reescrituras* y *remontajes*.⁴ Las *relecturas* plantean la elaboración escénica de documentos históricos, mientras que las *reescrituras* se caracterizan por propuestas de autores contemporáneos basadas en obras de artistas del pasado; los *remontajes* implican la puesta en escena de obras “emblemáticas” de la historia teatral chilena.

Estas tres operaciones corresponden a lo que en otro escrito he definido como *prácticas preformativas*: secuencias de comportamientos en un régimen asimétrico de observación, donde el artista (actor, actriz, performer,

bailarín) ostenta su presencia ante la mirada de un espectador con fines estéticos (Contreras 2008).⁵ En cuanto a prácticas performativas los remontajes, reescrituras y relecturas responden a lo que Richard Schechner denomina “restauración de la conducta” (107). Las conductas, explica el autor, se comportan como una cinta de filme que puede reacomodarse o reconstituirse en la acción performativa. En las tres operaciones en cuestión la restauración de la conducta adquiere una valencia aún mayor, puesto que se articulan a partir de una intención de rescate patrimonial. Esto no implica solo el volver al pasado, pues también incluye una construcción del futuro. Como postulé en otro escrito, la temporalidad propia de las prácticas performativas no descansa solo en la repetición, sino que se articula en el doble movimiento entre una vuelta constante (*ever-returning*) y la radical imposibilidad de instaurarse verdaderamente como una repetición (*never becoming*) (Contreras 2007). Aunque se quiera simplemente repetir, en toda restauración siempre existe una dosis importante de novedad: la dialéctica de la repetición implica la novedad.

En el Bicentenario Teatral el primer nivel de la restauración se sitúa en el ámbito de la creación y es la que ejecutan los artistas al reproponer una obra (escrita o montada) del pasado. El reponer una obra del pasado, ya sea con fines documentales o mediante una reinterpretación o reelaboración, implica justamente tomar una conducta previa y reactuarla en el presente. En este sentido, hay una articulación entre la repetición de algo del pasado y la novedad que implica su restitución.

Un segundo nivel, donde se verifica la restauración, a mi modo de ver más esencial, es el encuentro con el público. Incluso podría asegurar que no es hasta este momento que se puede hablar con toda propiedad de restauración. La memoria del teatro de los doscientos años de Chile no va terminar en los procesos de creación

4. Según la Real Academia Española, el prefijo “re”, común a las tres nociones, responde a tres campos semánticos: significa “repetición”, pero también puede indicar un “movimiento hacia atrás” y, en fin, denota una “intensificación”. Es evidente que las operaciones de *relectura*, *reescritura* y *remontaje* recuperan aspectos de los tres campos semánticos. En los tres casos existe un grado de repetitividad que necesariamente implica una mirada hacia atrás que intensifica el horizonte del pasado.

5. Cuando hablo de práctica me refiero a una configuración de comportamientos que adquieren un sentido para el observador. Por práctica entiendo un tipo de actividad cultural que se diferencia del texto por su dinamismo y el hecho de que su curso, desarrollo y sentido dependen de modo estrecho de su contexto espaciotemporal. (Contreras 2008). Para una revisión interdisciplinaria de la noción de práctica véase Schatzki et al. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London & New York: Routledge, 2001.

de los artistas, sino que se realizará en el interespacio e intertiempo que se instaurará entre éstos y los espectadores.

Es ante la mirada del público que la obra restaurada se convierte en una memoria performática viva. Cuando el espectador presencia una obra restaurada realiza un trabajo interpretativo que asocia la versión actual con el original o con los referentes que tiene sobre éste. Este trabajo interpretativo del espectador no necesariamente asocia el original por su semejanza; también puede, por ejemplo, relacionarlo respecto a una disonancia o diferencia. En cualquier caso, se construye una cierta continuidad entre pasado y presente, que es donde en rigor se concreta la restauración y, por ende, cuando se inaugura la memoria (performática).

Pienso que si el rescate de la memoria teatral se hubiese concentrado solamente en la recopilación de documentos con fines de archivo, su efectividad hubiese sido menor. El hecho de fomentar una memoria viva y performativa asegura una mayor profundidad de la operación de construcción del pasado, ya que la performatividad permite una fidelidad respecto a la naturaleza de la teatralidad. Las obras reescritas, remontadas y releídas pueden quedar registradas en un archivo gracias a registros perdurables como la escritura y grabaciones audiovisuales, pero también se completarán en la relación viva de copresencia entre los artistas y el público. Es de este encuentro desde donde nacerán las resemantizaciones y reinterpretaciones del pasado que serán conservadas en el futuro. Esta recuperación viva, aunque sea efímera, implica sin duda una potente inyección al modo como se restaura y crea la memoria teatral en nuestro país.

Las huellas del pasado

El Bicentenario Teatral construye entonces una memoria, una representación del pasado que tiene la prerrogativa de contener una dosis de performatividad, ya que no solo se basa en textos, sino que también abarca prácticas. Podríamos decir, por lo mismo, que el Bicentenario Teatral articula una memoria performática que vuelve a poner en acto algo del pasado. Pero ¿qué

es este “pasado” que se restaura? Como ya he indicado, el pasado no es autoevidente; el pasado también se descubre, se va desdoblado de a poco a medida que se construye su memoria.

La memoria del Bicentenario Teatral se basa en huellas o, en términos historiográficos, en *fuentes*.⁶ El Bicentenario Teatral ha utilizado fuentes de diverso tipo, lo que ha posibilitado operaciones interpretativas con modalidades variadas. En el caso de las relecturas como *Valdivia*, escrita por Inés Stranger y dirigida por Macarena Baeza, las fuentes fueron principalmente históricas y de carácter escrito. Distinto es el caso de las reescrituras como *Plaga*, de Coca Duarte, quien utilizó como fuente primaria *La Mantis Religiosa* de Alejandro Sieveking. Pero el Bicentenario Teatral también ha sabido acoger fuentes no textuales que se basan en la perpetuación de prácticas. Es el caso de *La Negra Ester*, que se repropone gracias a la continuidad de parte de su elenco, lo que permite una hebra de continuidad con la práctica performativa original. La diversidad de fuentes se traduce en la multiplicación de los puntos de vista, lo que habilita una reconstrucción multifocal del pasado. Además, el hecho de que se contemplen distintos tipos de fuentes no solo complejiza las perspectivas, sino que articula distintas materialidades y, por ende, sensorialidades en la restauración del pasado.

Independientemente del tipo de fuente al que ha recurrido este Bicentenario Teatral, el problema de la fidelidad respecto al pasado se torna una cuestión crucial. Siguiendo el ejemplo anterior, uno podría preguntarse: ¿qué es aquello que se preserva en *La Negra Ester* de la versión original? O ¿qué queda del montaje original de *Historia de la sangre*? ¿Qué es lo que se ha querido-podido preservar-conservar? La fidelidad respecto a las versiones del pasado también podría ser problemática en el caso de las reescrituras ¿Qué rescata *Plaga* de *La Mantis*

6. Las fuentes son primarias cuando se elaboran casi contemporáneamente con los acontecimientos que se investigan, llegando al presente tal y como fueron hechas en su momento. Las fuentes secundarias, en cambio, se caracterizan por ser reelaboraciones de las fuentes primarias. Las fuentes también se clasifican según el soporte de su textualidad, como por ejemplo las fuentes escritas, iconográficas, orales, audiovisuales, etc. Para una completa discusión sobre la metodología de la investigación histórica véase, por ejemplo, Moro et al. 1990.

Religiosa? Lejos de ser una cuestión teórica, esto fue una discusión que surgió a partir del estreno de *Plaga*, que incluso requirió de la aclaración del director Luis Ureta, quien tuvo que explicitar la independencia del texto de Duarte respecto al original de Sieveking⁷.

Y es que no debemos olvidarnos que aún cuando una obra se plantee como una reescritura, estamos en el ámbito de la creación y no de la historia, por lo que la relación respecto a las “fuentes” adquiere otra significación. A diferencia de la historia, que al menos en su vertiente más clásica pretende una altísima fidelidad respecto al pasado, en el ámbito artístico y teatral la fuente es más un indicio, una huella de un pasado que quiere revalorizarse, retejerse, repensarse y, por qué no, recrearse. Como plantea Milena Grass (2008) el teatro es un modo de conocer el mundo que inaugura un modo inédito de relacionarse con el pasado, en particular con las “zonas opacas” que la historiografía no alcanza a contemplar. Estas zonas son, según Grass, las demasiado próximas en el tiempo, las demasiado irracionales, las demasiado dolorosas y aquellas que son tan intensas que no pueden representarse mediante estructuras lineales.

El teatro se constituye entonces como una bisagra entre lo material y lo simbólico que, por su vocación pública y el horizonte de recepción local al que va dirigido, constituye una fuente privilegiada para la historiografía contemporánea allí donde otro tipo de documentos no logran dar cuenta de la multiplicidad de capas superpuestas que conforman la realidad del acontecer humano (Grass 8).

La restauración performática implica necesariamente un tránsito por las instancias de creación y es por esto que el pasado no permanece intacto, sino que más bien pasa por las manos y los cuerpos de los creadores. Lejos de ser inmune a estos trasposos, las restauraciones mutan y se reelaboran en este proceso. Como plantea Schechner, en rigor no importa cuán fiel es la versión actual respecto a la original: “La “verdad” o “fuente” original de la conducta se puede perder, ignorar o contradecir” (107). Siempre existe una traducción y una reorganización que responde a los cánones estéticos en boga en el

presente. Aunque se quisiera hacer la copia más fiel de un montaje pasado, incluso, por ejemplo, llamando a los actores de la versión original, no podríamos decir que es una réplica. Seguramente su anclaje espaciotemporal delimitaría un nuevo sentido e incluso un nuevo curso de la práctica. La imposibilidad de la réplica responde justamente al hecho de que estamos ante prácticas que varían su sentido y estructura según los contextos donde se realizan. Las restauraciones no pueden ser réplicas, puesto que por definición restauran *determinados aspectos de las prácticas originales*.

Toda reelaboración artística implica necesariamente una reorganización, y ésta puede ser más o menos radical. Dicho esto, uno podría entonces preguntarse por los límites de legitimidad de la creación teatral respecto al pasado y sus huellas⁸. Creo que las relaciones entre las restauraciones performáticas y las huellas del pasado pueden entenderse mejor a la luz del concepto de *intertextualidad*. Este término fue acuñado por Julia Kristeva, quien basándose en la tesis de Michel Bajtin respecto a la naturaleza dialógica y polifónica del texto literario, en 1969 establece que “todo texto se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto” (3). Según Kristeva, la existencia de discursos previos es la precondition de todo acto de significación, así como de toda atribución de sentido. La intertextualidad puede variar según un cruce entre los grados de literacidad y explicitación que se mantiene entre los textos. Cuando un texto es literalmente idéntico y no se explicita su familiaridad, se habla de plagio. Diverso es el caso de la cita, donde se explicita la relación aún cuando la literacidad sea menor; o el caso de la alusión, donde se explicita la ligazón, pero falta la literacidad respecto al original.

El modelo de la intertextualidad resulta más adecuado para pensar a las operaciones de remontajes, relecturas y reescrituras, que más que buscar fidelidad con el pasado, intentan crear otro texto sobre el pasado para articular

7. Véase el artículo de Jorge Letelier “*Plaga*, una epidemia de inquietantes realidades” en LA TERCERA del 8 de agosto de 2009.

8. Para una interesante discusión sobre la intertextualidad en el contexto del teatro documental chileno contemporáneo véase Kalawski (2006). El autor plantea “la intertextualidad como gelatina” para referirse a la alteración de los niveles del texto y el comentario en el teatro que recupera y re-elabora fuentes históricas y testimoniales.

otra memoria. La intertextualidad contempla los grados de influencias entre distintos tipos y clases de textos, situándose más en el ámbito de los “vínculos” que de las “fuentes”. Las tres operaciones que nos preocupan permiten que la construcción de la memoria del teatro chileno no se restrinja a una aproximación documental que pretende recrear el pasado. Considero que en este sentido, el Bicentenario Teatral ha sido suficientemente permisivo con la creatividad de los artistas actuales, dándoles libertad para utilizar las huellas del pasado no como evidencias del pasado, sino más bien como vestigios que nos susurran un pasado secreto que todavía está por construirse.

Las políticas del recuerdo

Para crear la memoria teatral del Bicentenario ha sido imprescindible la gestión de la representación del pasado mediante una *política del recuerdo* que determina aquello que vale la pena recordar y, por consecuencia, también aquello que se puede olvidar. Esta articulación es compleja e implica cuestiones éticas (¿cómo restaurar la verdad de lo ocurrido?), políticas (¿qué representaciones se seleccionan como hegemónicas?) y epistemológicas (¿se puede conocer el pasado?).

La gestión del recuerdo y del pasado responden a una postura subyacente que *selecciona* aquello que es más relevante y al mismo tiempo *narcotiza* (deja morir) aquello que no se considera significativo. Es así como las políticas del recuerdo articulan la representación del pasado, convirtiéndose a la vez en un síntoma del presente y, más importante, en la programación de un discurso identitario futuro.

Las políticas del recuerdo responden a posturas políticas (no necesariamente partidistas, aunque tampoco habría que subestimarlas del todo) que determinan ciertas valorizaciones de la colectividad. ¿Cuáles son los criterios de selección del “patrimonio teatral chileno”? ¿Cómo se escogen, por ejemplo, las obras “emblemáticas” del teatro chileno?

En la página web del festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, por ejemplo, se habla de “recuperar, para las actuales y futuras generaciones, la memoria del

teatro chileno que ha dejado huella”. No se menciona, sin embargo qué es lo que se considera “una huella”: ¿se decide en función de la visibilidad que tuvo la obra? ¿En función de la repercusión social? ¿Cómo se mide la repercusión social? ¿O se considera que la huella de las obras está determinada por la crítica que obtuvo? Si este es el caso, ¿sería en función de la crítica de la época o de la crítica actual? Por ejemplo, ¿cuáles son las “huellas” que una obra como *Hechos Consumados* o como *Los que van quedando en el camino* han dejado, de modo tal de poder aseverar que son obras significativas en el teatro chileno? ¿Son las huellas de ambas obras comparables? En fin, ¿cuál es la ideología política que determina las elecciones de las obras?

Se plantea también el problema, no menor, respecto a la selección de los artistas actuales, a quienes se les designa el trabajo de recuperación testimonial. ¿Cómo se administra la selección de los artistas más idóneos para reproponer una obra del pasado? ¿La actualización de este repertorio se deja en manos de sus creadores originales (como en el caso de Alfredo Castro) o de jóvenes artistas chilenos? No quisiera intentar responder estas preguntas, sobre todo porque como ya he mencionado, el Bicentenario Teatral está apenas naciendo, por lo que no se pueden descartar cambios de rumbos o sorpresas respecto a los programas originales. Me parece, de todas formas, que más allá de criticar los criterios de selección de este festival, estas preguntas sirven para no olvidarse (a propósito de memoria) que las selecciones (de obras, de elencos, de directores, de creadores) responden a una cierta política que puede ser declarada o no. En cualquier caso, el rescate del patrimonio teatral no es ingenuo, puesto que responde a una particular mirada que valoriza ciertos eventos del pasado a partir de una posición concreta en el presente. Pensar que el rescate del patrimonio teatral implica simplemente mirar el pasado y restaurarlo para otorgarle un valor en el presente, resulta tan miope como considerar que el pasado es uno solo y que la memoria, por empolvada que se encuentre, es única. Como toda política del recuerdo, este Bicentenario Teatral impone un consenso sobre el pasado, generando un discurso que configura una memoria colectiva y consensuada sobre el teatro en Chile.

Un fin para este comienzo...

He postulado que este Bicentenario Teatral construye una memoria cultural que no descansa solo en textos y archivos, sino que involucra también prácticas, o como diría Taylor, supera el archivo para activar también un repertorio del pasado. En el proceso de encarnación de la memoria teatral se ejecuta una externalización de los recuerdos que tiene por consecuencia una especialización y temporalización del pasado. Este proceso responde a una política del recuerdo que selecciona aquello que perdurará. Lo que el Bicentenario Teatral dejará disponible para el futuro es producto de una selección que determina los elementos que han de ser recordados y el olvido de otros.

Como postulan Lotman y Uspensij, “la cultura es memoria, o, en otras palabras, registro de la memoria de lo ya vivido por la colectividad” (172). Es interesante descubrir que en el caso del Bicentenario Teatral la creación de una memoria –externalizada en prácticas

performativas– está creando justamente una cultura, la cultura teatral actual, que comparte un modo común de mirar el pasado y de proyectar el futuro.

La construcción de una memoria en acto no puede desvincularse de sus condiciones de producción ni de los valores identitarios del presente. Como bien ha expresado Marc Augé (1998), las reescrituras del pasado siempre responden y se anclan en un presente, puesto que es desde el presente que se mira y valoriza el pasado. Mirar la memoria teatral que el Bicentenario propone es mirar un espejo que refleja quienes somos hoy los chilenos y cómo se hace teatro en Chile hoy. En este sentido, el Bicentenario construye un *pasado por venir* reflejo de los valores del presente, de los discursos hegemónicos y de la proyección prospectiva de nuestro perfil identitario. En la introducción de este número de Apuntes me parece necesario y urgente desplegar estas preguntas que espero nos permitan hoy y en el futuro reflexionar sobre la representación del pasado teatral que poco a poco se comienza a anidar en este Bicentenario. ■

Bibliografía

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiótica del corpo nella prassi performativa*, Tesis de doctorado en semiótica, Bolonia: Universidad de Bolonia, 2008.
- Contreras, María José. “The representation of conflict through performance art” en *Happiness and Post-conflict*. Nottingham: Cultural and Communications Press, 2007. 110 -119.
- Demaria, Cristina. *Semiótica y memoria. Analisi del post-conflicto*. Roma: Carocci Editore, 2006.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Grass, Milena (2008). “Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffiero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe”. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile.
- Kalawski, Andrés. “Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo” en *Cátedra de Artes N. 2*. Santiago: Pontificia Universidad Católica. 51-65.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lotman, Juri & Uspensij, B.A. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *Semiosfera III*. Madrid: Cátedra, 2000. 168 – 193.
- Plasencia Moro, et al. *Metodología de la investigación histórica*. Cuba: Ed. Pueblo y Educación, 1990.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Ricoeur, Paul. “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico” en *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica, 2002. 24 – 28.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Schatzki et al. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London & New York: Routledge, 2001.
- Taylor, Diana. *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Violi, Patrizia. “Ricostruire il futuro. I musei della memoria e il loro ruolo nella costruzione delle identità culturali”. 2009, *Revista De Signis*, en vías de impresión.

Diciembre, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares

Soledad Lagos

Doctora en Filosofía y Letras y Magíster Artium por la Universidad de Augsburgo. Traductora Inglés-Alemán por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dramaturgista y Profesora Titular de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, Santiago de Chile.

Introducción

Ante todo, una aclaración: al hablar de *territorialidad*, pienso en la definición que proporciona Robert David Sack, en el sentido de entenderla como una conducta humana que intenta influir, afectar o dominar acciones a través de un control sobre un área geográfica específica: el territorio, que es un espacio, tanto en sentido concreto como en sentido metafórico. Si bien en los animales se observa un comportamiento de defensa y preservación de la propia territorialidad, en el marco del presente artículo me interesa abordar la territorialidad humana, que, de acuerdo a Sack, cumple cuatro funciones básicas: a) fortalecer el control sobre el acceso al territorio; b) reificar el poder a través de su vinculación directa al territorio; c) desplazar la atención de la relación social de dominación y, d) actuar como contenedor espacial de hechos y actitudes.

La territorialidad sería, de acuerdo con Sack, propia de un gran número de acciones humanas y solo a la acción por contacto él le adscribe una importancia similar. Es evidente que este concepto ha experimentado variaciones y, si seguimos a Sack, los dos momentos fundamentales respecto de decisivos cambios de paradigma, serían, el

primero, cuando las sociedades primitivas (carentes de clases sociales, según se afirma) mutaron a sociedades premodernas y, el segundo, cuando ellas pasaron a convertirse en sociedades capitalistas modernas. De acuerdo a esta comprensión de la territorialidad, la organización de la fábrica, la oficina y el hogar serían impensables sin la aceptación y la aplicación práctica de este concepto, por ejemplo.

En la definición misma del concepto, se encuentra contenido su rasgo más relevante: la territorialidad se construye socialmente. En toda relación de poder existe territorialidad, que es lo que crea y mantiene el orden social, a la vez que proporciona el contexto espacial en el que los individuos percibimos el mundo, tanto desde un punto de vista legal como desde un punto de vista simbólico.



Valentino Saldivar

Diciembre

de Guillermo Calderón, se estrenó el 15 de enero de 2009, en el Centro Morí, Bellavista

Compañía: Teatro en el Blanco

Dirección: Guillermo Calderón

Elenco: Paula Zúñiga, Trinidad González, Jorge Becker

Diseño integral: Teatro en el Blanco

Técnico: Tomás González

Coproducción: Festival Internacional Santiago a Mil Teatro en el Blanco



1. La dramaturgia como reacción a la cultura del olvido: el trabajo del duelo postdictatorial

La obra *Diciembre* es la tercera parte de una trilogía escrita y dirigida por Guillermo Calderón. Tanto en *Neva*, la primera, estrenada en octubre de 2006, como en *Diciembre*, estrenada en mayo de 2009, Calderón trabaja con el Teatro en el Blanco, compuesto por las actrices Trinidad González y Paula Zúñiga y el actor Jorge Becker.

En *Clase*, la segunda obra de la trilogía, estrenada en agosto de 2008, lo hace con Agrupación La Reina de Conchalí, grupo en el que actúan Francisca Lewin y Roberto Farías. En este sentido, se trata de tres obras actuadas por dos grupos diferentes y cuyo punto de encuentro es un original tratamiento del presente, ya sea mediante la estrategia de retroceder al pasado o situarlo en un futuro imaginario, para, utilizando el efecto de extrañamiento, reflexionar acerca de nuestra Historia como nación. Calderón, al parecer, profesa una fe ciega en el poder de la palabra dicha en el escenario como soporte y material central del montaje teatral; confía cien por ciento en las capacidades de las actrices y los actores dirigidos por él en estas obras, además de ser alguien que utiliza de modo brillante la ironía y el humor como soportes de un discurso más bien trágico. Sus montajes se caracterizan también por una ausencia casi absoluta de dispositivos escenográficos que distraigan de lo fundamental: el conflicto que se muestra en escena.

Cuando vi *Neva* por primera vez, percibí ahí una caligrafía personal, una escritura tan lúcida como incisiva, que, al mismo tiempo, opera como un receptáculo de miradas sobre lo que, como nación, nos sigue doliendo, aunque articulada esta escritura desde un lugar muy distinto al de las obras centradas en la fragmentación y en la desconfianza hacia la palabra, tan características de la década de los 90; en resumen, percibí una voz propia.

Calderón creció en los difíciles años 80 en nuestro país. Se podría decir que el marco o contexto en el que se plasma su imaginario es el de la rebeldía, el de la rabia y la impotencia por ver cómo el proceso de redemocratización del país ha conllevado una serie de pactos en ámbitos en los que se esperaba una postura más clara por parte de los cuatro gobiernos de la Concertación; por ejemplo, en el ámbito de las violaciones a los Derechos Humanos, en el que los partidos políticos han insistido en la necesidad de mirar hacia el futuro, contribuyendo, de este modo, desde el discurso público, a una *cultura del olvido* más que a una *cultura de la memoria*.

No obstante, estos dos tipos de cultura, la *del olvido* y la *de la memoria*, se encuentran en fricción permanente, como bien nos hacen ver Elizabeth Lira y Brian Love-



Cristián Soto

Neva

de Guillermo Calderón, se estrenó en octubre de 2006, en el Centro Mori, Bellavista. Recibió el Premio Altazor 2006 como Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Actriz (Trinidad González).

Compañía: Teatro en el Blanco

Dirección: Guillermo Calderón

Actuación: Trinidad González, Paula Zúñiga, Jorge Becker

Diseño escenografía: Pilar Landerretche, Jesús González

Diseño vestuario e

iluminación: Jorge "Chino" González

Música original: Tomás González

Asistente de dirección: Catalina Lyon

Producción: Jenny Romero

mann¹, quienes, centrándose en la época posterior a la Independencia y en la fase de consolidación de la nación republicana, abordan la tradición de pactos, amnistías y disposiciones legales que han permitido regular la convivencia ciudadana en la Historia de nuestro país, con el fin de evidenciar que la *cultura del olvido* ha constituido más bien una constante que una excepción.

Por otro lado, al trabajo de Calderón se lo podría inscribir en lo que Idelber Avelar denomina el *trabajo del duelo*, propio de los trabajos de ficción nacidos en un contexto postdictatorial, donde el paradigma vigente es el de la mercantilización, que:

... niega la memoria, porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar la mercancía anterior, enviarla al basurero de la Historia... Borrar el pasado como pasado es la piedra angular de toda mercantilización, incluso cuando el pasado se convierte también en mercancía, negándose así en tanto pasado al ofrecerse –ya convertido en mercancía reificada– como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso, miseria. En términos benjaminianos, el mercado llega a transformar incluso los más brutales documentos de barbarie en radiantes testimonios de la riqueza de la cultura (285).

Avelar enfatiza el hecho, por cierto, llamativo, de que en el tipo de memoria que un sistema mercantilizado propicia, no existen los restos y que, en ella, el pasado se concibe "como tiempo vacío y homogéneo y el presente, como mera transición" (14).

En este sentido, el ejercicio que hace Calderón en sus obras se constituye en un gesto creativo disidente, puesto que el presente entendido como transición, del cual habla Avelar, que sería una concepción propia de la lógica mercantilista que favorece el olvido borroneando la memoria, es cuestionado en forma activa en *Neva*, *Diciembre* y *Clase*, mediante la estrategia concreta de situar la acción en un pasado remoto, en un pasado reciente o en un futuro imaginario, respectivamente, con lo cual Calderón adscribe más bien a la premisa benjaminiana de la Historia como un continuo, una eterna serie o sucesión de catástrofes, que a la aceptación de la mercantilización de la memoria o la cultura del olvido.

1. Lira, Elizabeth y Lovemann, Brian, *Las suaves cenizas del olvido – Vía chilena de la reconciliación 1814-1932*, Santiago de Chile 1999: LOM Ediciones.

2. Cartografías emocionales de la orfandad: territorialidades en fricción

Este año 2009 he tenido el privilegio de coincidir con el Teatro en el Blanco en dos de sus giras internacionales: la primera vez en abril, a Sao Paulo, Brasil, y la segunda en junio, a Montreal, Canadá. A mí me habían invitado en las dos ocasiones a hablar de la producción teatral chilena de los últimos cinco años, lapso en el que tanto la escritura de Guillermo Calderón como su propuesta de dirección marcaron un hito en la escena local. En Montreal pude comprobar cómo *Neva* y *Diciembre* les *hablan* a seres provenientes de culturas aparentemente tan lejanas a la nuestra desde el lugar de la emoción: no volaba una mosca en el Teatro *Prospero* de esa ciudad cuando los tres actores, prescindiendo de todo despliegue escénico, generaban la magia de la representación teatral apelando solo a sus propios recursos corporales y gestuales, para contribuir a que la poderosa escritura de Calderón fluyera en el escenario.

En *Diciembre*, que estuvo en cartelera en agosto de 2009 en Santiago en el Teatro Mori de Bellavista, Calderón se ocupa de un problema ficticio, que sucede el año 2014: Chile está en guerra con el Perú; los mapuche han dejado el sur y se dirigen a la capital, para reconquistar la ciudad y el movimiento guerrillero Sendero Luminoso se ha unido a las Fuerzas Armadas del Perú. Dos hermanas mellizas (Trinidad y Paula) y un hermano (Jorge) celebran Navidad: él es soldado y ambas esperan un hijo. Sus embarazos están muy avanzados. Trinidad no quiere que su hermano regrese al frente, en tanto Paula considera que es un honor pelear por el país. Se contraponen ambas visiones, a su vez, a la de Jorge, quien ha encontrado en el Ejército su lugar en el mundo y lo único que ansía es regresar a la guerra. Intervienen, además, y muy brevemente, dos personajes femeninos: María, la novia de Jorge y la Tía Yuli, mujer del Tío León, de quien Trinidad espera ayuda para ocultar a Jorge en casas de seguridad, sacarlo del país y lograr que vuelva después por el sur. El Tío León aparece solo casi al final



de la obra para manifestar su temor a que los padres de los niños que esperan sus sobrinas sean extraterrestres y para confesar por qué la ayuda que a él se le ha solicitado no podrá concretarse:

Tío León: Déjame hablar. Yo soy de otra época. Yo ya perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía les tengo miedo a los autos negros. No quiero que me persigan. Siempre ganan. Había mujeres mucho más valientes que yo y las quemaron. Había niños con banderas. Yo no podría soportar que entraran a mi casa de nuevo. No podría soportar su olor a fiesta. Los gorilas ganaron. Los gorriones perdimos. Los terrícolas podemos ser terribles. No puedo hacerlo, Trinidad (57).

Bajo un manto realista, la acción se va entremezclando con escenas delirantes, en las que las visiones que cada uno de los hermanos tiene de los conceptos de patria y amor o traición a la patria, pertenencia a un territorio geográfico y emocional, consecuencia entre el pensar y el actuar, entre otras, se van presentando en una obra de singular intensidad, cuya textura permite echar un vistazo al entramado en el que se sustentan las negociaciones o transacciones que dan pie a estas visiones en pugna.

En respuesta a la pregunta de Jorge, quien quiere saber dónde están los hombres en esa atmósfera de destrucción y soledad, Trinidad es clara:

Trinidad: Ah. No. No hay... Están todos en la guerra. Y los pocos que vuelven llegan fallados.

Paula: Trini.

Jorge: ¿Como yo?

Trinidad: No. Llegan sin piernas y diciendo que cambiaron para siempre.

Jorge: Yo cambié para siempre.

Paula: La Trini tiene un amigo al que le sacaron un ojo.

Jorge: ¿No se lo tapa?

Paula: No. Tiene un hoyo.

Jorge: Todos tenemos un hoyo.

Trinidad: Sí. Claro.

Jorge: Claro.

Trinidad: Claro.

Jorge: (Tocándose el pecho.) Aquí.

Paula: Su amigo se arrancó del Ejército.

Jorge: Sí. Cuando pillamos a uno de éstos que se arrancan del Ejército, le sacamos un ojo.

Paula: Bien hecho (15–16).

En *Diciembre*, el dispositivo lumínico (una lámpara con ampolletas de colores que cuelgan sobre la mesa en torno a la cual se reúne esta familia sin padres) dialoga con los parlamentos de cada uno de los personajes y permite asociaciones entre los colores y el mundo interior de cada uno de los hermanos. Subraya las contradicciones entre el pensar, el comportarse de un modo determinado y el actuar, visibles en cada uno de ellos, e invita a los espectadores a reflexionar acerca de las propias contradicciones y acerca del tipo de sociedad en que las mismas se perpetúan y transmiten de generación en generación.

En un artículo que escribí sobre la obra *Neva* el año 2007², me refería a una *estética de las lágrimas*, entendida ella como elemento concreto y metafórico a la vez de la poética de Calderón, estética que opera como subtexto de lo que se ve en el escenario: se muestran ahí los ejes en que se sustenta la práctica del oficio de la Actuación, junto al ámbito de las relaciones entre los actores y su propia historia personal como uno ligado indisolublemente a la Historia de su nación. La *estética de las lágrimas* evidencia la necesidad de una reflexión aún no concretada ni concluida sobre las razones y los efectos de nuestros dolores históricos recientes como nación.

Lo que Calderón parece querer decirnos en *Diciembre*, tal como lo hizo antes en *Neva* y en *Clase*, es que para poder mirar hacia adelante, es preciso hurgar en el pasado. Si en *Neva* ese pasado eran las primeras revueltas que luego desatarían la Revolución Rusa y en *Clase* se superpone el concepto de pasado que maneja un profesor desencantado del Chile de hoy con el de la única alumna que llega a clases, a disertar sobre Budismo, mientras sus compañeros marchan protestando en las calles para exigir reformas al sistema educacional, en *Diciembre*, el pasado opera como referencia encubierta a la Guerra del Pacífico y a la denominada Pacificación de la Araucanía, como hechos históricos insertos en ese nuevo conflicto bélico imaginado para 2014, con lo cual queda en evidencia que en la Historia las guerras irrumpen, se hacen o se fomentan solo para demostrarnos

2. Lagos, M. Soledad, "Neva: El río de la Historia", en: Revista Apuntes N° 129, Santiago de Chile 2007, p. 13-18.



Clase

de Guillermo Calderón, se estrenó en agosto de 2008, en el Centro Mori, Bellavista.

Compañía: Agrupación La Reina de Conchalí

Dirección: Guillermo Calderón

Actuación: Roberto Farías, Francisca Lewin

Diseño integral: Loreto Martínez

Producción: Andrea Pérez de Castro

a los seres humanos que el límite entre un estado de constante pesadilla, como es el estado propio de los conflictos bélicos y el de la tranquilidad de los tiempos de paz, es un límite frágil e, incluso, aparente, acerca del cual todos los ciudadanos de todos los países del mundo deberíamos tener una opinión clara y decidida que, además, tendría que traducirse en comportamientos acordes con esa opinión.

3. La compleja búsqueda del *topos* propio: el anhelo y la territorialidad

Esta celebración navideña es el pretexto para poner sobre la mesa la temática de las divergentes identidades de tres seres que, a pesar de sus diferencias, se reconocen en cierta tristeza o melancolía disfrazada de sobriedad que caracteriza a una antigua clase media chilena, hoy en extinción, que duda del lugar que le corresponde en una Historia donde para entender quién se es, al parecer hay que alejarse de lo que se cree conocer: mientras Jorge ha llegado a comprender que su lugar está con los soldados junto a los cuales se cree un profeta y cuyo olor extraña, a raíz de una guerra que lo ha obligado a salir de su casa y abandonar todo lo que le es conocido, Trinidad ha absorbido costumbres y tradiciones de países lejanos cada vez que ha emprendido un viaje. La guerra le ha enseñado a Jorge a descubrir y asumir su identidad sexual y se ha constituido en un *topos* añorado. Por su

parte, Paula continuamente parece echar de menos el pasado de un país que no existe y, en ese sentido, su ausencia de desplazamiento físico a otros lugares es la búsqueda del propio lugar o *topos* en un territorio tan desconocido como amado, que es el territorio del paisaje familiar de esta tríada de dos hermanas mellizas que actúan como madres del hermano menor y de unos tíos que introducen el componente de adultos incapacitados de comportarse como seres protectores, o bien porque se encuentran inmersos en sus propios problemas personales, como es el caso de la Tía Yuli y su añoranza por vivir su sexualidad en un entorno poco propenso a cobijar ese anhelo, o bien porque están conscientes de que confesar sus limitaciones es el único acto posible de sinceridad en un mundo que se ha vuelto despiadado, como es el caso del Tío León.

El gran tema de la territorialidad de cada uno de los personajes se traslada al plano de un conflicto bélico, en el que, por supuesto, uno de los principales elementos en disputa es la lucha por el territorio. Al decir territorialidad, pienso en pertenencia a un lugar físico, pero también a un ideario, a una cosmovisión, a un código de comportamientos compartidos. Los tres hermanos, cuyas relaciones familiares más cercanas son unos tíos disfuncionales y no unos padres visibles que podrían haberles servido de modelo o, al menos, de apoyo, sugieren la existencia de un país donde todos somos huérfanos de adultos y donde los adultos visibles

aún se comportan como seres que no han superado la pubertad: el Tío León es incapaz de decirle a Jorge que no lo puede ayudar y le manda el recado con Trinidad; la Tía Yuli, con unas copas de más en el cuerpo, se queja ante sus sobrinos de una relación de pareja sin deseo sexual. En los tres hermanos se alternan los roles de un hombre por momentos protector de sus hermanas y, por momentos, de un hombre que actúa como un hijo de unas mujeres que tratan al hermano como si fueran su madre o su padre, o bien para socializarlo hacia un patriotismo autoritario y patriarcal (es el caso de Paula), o bien para intentar salvarle la vida escondiéndolo (es el caso de Trinidad, quien actúa tratando de preservar una vida, como lo haría cualquier madre).

En este sentido, las interrelaciones personales reproducen los esquemas característicos de las cartografías emocionales de una nación que no favorece las relaciones entre adultos o entre pares, sino que propicia la perpetuación de un estado de inmadurez emocional, en el que, además, a los hombres se les permite ser niños hasta una edad muy avanzada y a las mujeres se las obliga, de modo inconsciente, a volverse adultas muy rápido. Volverse adultas significa asumir una condición de madres antes que de mujeres, por sobre todas las cosas³.

En *Diciembre*, el comportamiento de Trinidad, quien busca algo parecido al amor, ocasiona un juicio drástico en Paula, quien no puede entender a una mujer que se entrega por puro placer a desconocidos. Se afirma que Paula está dispuesta a denunciar a sus seres más queridos y cercanos por diferencias ideológicas que terminan siendo, en última instancia, desavenencias en el ámbito valórico, situadas en el campo de una moral muy *sui generis*, que es la que ella detenta como la única válida para todos. El discurso de la intolerancia en Paula presenta aristas de alta complejidad, por cuanto ser capaz de alta traición hacia los propios familiares por un ideal que se decreta como más alto que cualquier lazo filial o emocional, constituye la subversión de un código aparentemente inviolable, el de la sangre:

Paula: Esconde gente. De esos incas que se meten a nuestro Ejército.

Jorge: Sí. Los Arieles.

Paula: Sí. Ésos. ¿Cómo se llaman?

Jorge: Arieles.

Paula: ¿Y qué hacen?

Jorge: Se reclutan, se roban sus fusiles y se arrancan al sur.

Paula: Sí. Arieles. Arieles. Arieles. Y se acuesta con todos.

Jorge: ¿Todos? ¿Cuántos?

Paula: No sé. Como mil.

Jorge: ¿Mil?

Paula: Sí, mil. Y se ha pegado infecciones. Aquí.

Jorge: Bueno, quizás se enamora de todos.

Paula: ¿De mil?

Jorge: Sí.

Paula: No creo. Y vienen todos rasguñados.

Jorge: ¿Tú los viste?

Paula: Sí, con varios. Una vez iba por el centro y la vi en una esquina dándole besos a un tuerto.

Jorge: ¿Y cómo supiste que era tuerto?

Paula: Porque le faltaba un ojo.

Jorge: Claro.

Paula: Sí. Y cuando se despidieron ella le metió el dedo en el ojo (23–24).

4. Cuerpos-soporte: cuerpos que portan lo que no pueden soportar

La idea de territorialidades se puede aplicar asimismo a los cuerpos *ocupados* por vidas que se anuncian en los vientres de las hermanas mellizas de la obra, territorios que terminan siendo *ocupados* de un modo ficticio, ya que al final de *Diciembre* queda claro que los embarazos son un recurso teatral. En la última escena de la obra, Trinidad y Paula dejan salir los porotos que rellenan sus falsos vientres, a modo de regalo de Navidad para el hermano que se había alegrado con la perspectiva de tener sobrinos. Las expectativas de Jorge se ven frustradas, pero también las de Paula y Trinidad, pues es evidente que un hermano homosexual difícilmente les garantizará la posibilidad de convertirse en tías. Asimismo, que los falsos rellenos estén compuestos por porotos, alimento característico del mundo indígena, mundo que opera como amenaza para Paula y como territorio idealizado para Trinidad y que, en tiempos de guerra, constituyen la nutrición diaria o, al menos, frecuente de las tropas que defienden el territorio patrio, permite inferir un guiño irónico a un sustrato identitario reprimido o ne-

3. El tema está por lo demás ampliamente estudiado. La obra icónica para ello es: Montecino, Sonia, *Madres y huachos – Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio-CEDEM, 1991.

gado por una clase media empobrecida, que debe hacer milagros para hacer cundir su presupuesto mes a mes en una sociedad que se ha vuelto muy cara, como la del Chile actual. Las legumbres son un alimento mucho más barato que la carne, el pescado o el pollo y entregan las proteínas necesarias al organismo. El hecho de dejar caer los porotos del falso relleno al piso del escenario le adscribe un nivel performático al acto de las mellizas, que, a su vez, se inscribe en la idea de que es en el cuerpo donde quedan las huellas de la memoria colectiva⁴. En este caso puntual, además, se trata de una memoria colectiva genérica, de mujeres que no cargan nuevas vidas, sino solo falsas esperanzas.

Por otra parte, las celebraciones familiares, como la Navidad de esta obra, responden a rituales prefijados, en los cuales el lugar que ocupa cada uno de los miembros de la familia queda en evidencia durante la consumación misma de la celebración: una re-definición de las territorialidades siempre estará condicionada por juegos de dominación y poder o de sujeción a esa dominación y ese poder por parte de quienes participan en estos juegos. Las negociaciones o transacciones efectuadas para redefinir o revertir los territorios y las territorialidades de las complejas tramas afectivas propias del campo de las relaciones existentes entre los integrantes de una familia de hijos sin padres, que, por momentos en la obra, juegan a apropiarse de la voz de esos padres

4. Véanse los lúcidos trabajos de Diana Taylor para este ámbito, quien ha indagado en las conexiones entre trauma, *performance* y política desde una óptica de género. En tiempos de guerra, las mujeres embarazadas por violaciones constituyen la norma y, en ese aspecto, el falso relleno apela a un dolor genérico, inscrito en el cuerpo de las víctimas de la violencia.

muerdos y a perpetuar así un discurso heredado más que aprendido (en el sentido de experimentado) por sí mismos, presuponen renunciar a lo que, en primera instancia, se puede percibir como no susceptible de ser transado: el propio lugar en el mundo.

El *topos* propio termina constituyéndose en una búsqueda perpetua y debido a que, en épocas que despojan a los individuos de toda certeza, como lo son las épocas de guerra, su principal característica radica en la absoluta imposibilidad de encontrarlo, las territorialidades en juego trascienden los meros límites geográficos de un país. El territorio de una nación de huérfanos es el falso relleno teatral de madres que no pueden portar nuevas vidas, porque en sus cuerpos lo único que puede cargarse es el alimento que garantiza la supervivencia de quienes han nacido ya. Lo que está inscrito como memoria colectiva genérica en esos cuerpos femeninos que no dejarán hijos en un territorio a punto de desintegrarse es la función irrenunciable de servir como proveedores de alimento, aunque el mismo deba circunscribirse a la ficción teatral.

Es evidente que en este texto el poder es móvil, por cuanto rota o circula de personaje en personaje, pero también es evidente que cada uno de los hermanos lo define para sí mismo desde un lugar diferente: a la visión inclusiva de Trinidad se contraponen la excluyente de Paula y el único poder al que Jorge aspira es al del goce del equilibrio entre sus deseos más profundos y la concreción de los mismos, el cual, por paradójico que sea, solo se puede llevar a efecto en medio de la guerra, un escenario que subvierte casi todos los valores de los tiempos de paz. ■

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Calderón, Guillermo. *Diciembre* (texto tipografiado e inédito, gentilmente proporcionado por su autor como material de consulta para este artículo en mayo de 2009).
- Costantino, Roselyn / Taylor, Diana. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Lagos, M. Soledad. "Neva: El río de la Historia". En: *Revista Apuntes N° 129*, Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2007.

- Lira, Elizabeth y Lovemann, Brian. *Las suaves cenizas del olvido – Vía chilena de la reconciliación 1814-1932*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos – Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio-CEDEM, 1991.
- Sack, Robert David. *Human Territoriality: Its Theory And History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Taylor, Diana. "Fantasías masculinas: El teatro y los discursos autoritarios de la Guerra", en: *Teatro – Revista de Estudios Teatrales N° 2*, Madrid, 1992. 147-156.

Guillermo Calderón: Tres motivos para una poética casi trágica*

Isabel Baboun Garib

Actriz titulada de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2008).
Cursa un MFA in Creative Writing in Spanish en la Universidad de Nueva York (NYU), U.S.A.

*“La vida es solo una errabunda sombra;
un pobre actor que en su hora
se pavonea y angustia en escena, y después nadie lo escucha más.
Es un cuento que un idiota nos cuenta,
lleno de estruendo y furia, que nada significa”.*

Macbeth

A partir del término “tragedia” y su aproximación, se intentará aquí desprender ideas o cuestiones que son posibles de aplicar a la dramaturgia y puesta en escena de Guillermo Calderón. No se pretenderá, entonces, definir o precisar el concepto y sus implicancias filosóficas al estudio que presento, ni abarcar aspectos relacionados con el problema que la tragedia en sí misma encierra y del que otros se han ocupado.

Serán tres las instancias de análisis para este objetivo: la primera, la metodología empleada por el dramaturgo en su trabajo, y cómo entenderla ayudará a profundizar y generar los vínculos con su escritura y el análisis en curso; en segundo término, el personaje y su tratamiento discursivo, zona concreta donde se aloja y configura *lo trágico*, espacio posible para cada conflicto. Y por último, su trabajo de escritura, entendiendo la palabra como operación de discurso, como instancia de exceso y desborde en la acción, representación, ligamento eficaz en las cuestiones relacionadas al concepto en estudio. La teorización empleada aquí será única y a partir del

análisis que hizo Juan Claudio Burgos sobre el tema en cuestión: *Indagación sobre lo trágico*, del que tomaré algunos rasgos, instalando el concepto y su problema directamente en los puntos antes mencionados.

Con respecto a las obras en análisis, en *Neva* (2006) nos encontramos con un teatro de Rusia en 1905 y en plena revolución, donde tres actores, entre ellos Olga Knipper, viuda del fallecido Antón Chejov, ensayan y representan para sí mismos escenas de obras de la vida de su difunto esposo, al tiempo que Olga lamenta su decadencia como actriz. En *Clase* (2007), aparece el intento frustrado de un profesor por dictar su clase acerca de la tragedia, materia que termina enseñando a la única alumna presente en la sala, ansiosa por presentar a su vez la disertación acerca del Buda, mientras sus compañeros marchan en las calles por mejores condiciones de educación. Y *Diciembre* (2008) muestra cómo en la noche de Navidad del 2014 dos mellizas reciben a su hermano, soldado que ha estado en guerra contra Perú. Ambas entran en conflicto. Una quiere convencerlo para que abandone la batalla, y la otra lo alienta a seguir su lucha. Así, las frustraciones y planteamientos complejos, urgentes por resolverse en cada personaje, se perfilan como la posible tragedia en cada uno, lo que pretende aquí develarse.

* Este artículo es producto de la conversación sostenida con el dramaturgo Guillermo Calderón (2009) para su posterior estudio y aplicación en el análisis directo de las obras *Neva*, *Clase* y *Diciembre*.

El trabajo en teatro de Guillermo Calderón es un complemento de distintas disciplinas. Estudió actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en la Escuela de teatro físico Dell'Arte en California, e hizo además un postgrado en el Actor's Studio. Profundizó en áreas aledañas como la estética cinematográfica, con estudios de cine en la City University of New York, instancia fundamental para la estética visual que ha venido implementando en cada trabajo. El *Cancerbero*, compañía de teatro de la que fue parte, se formó en el año 1994 con un grupo de actores también de la Universidad de Chile: Daniel Alcaíno, Andrés Céspedes y Paula Zúñiga. Para el segundo montaje se integraron Trinidad González y Paulo Meza. Según Calderón, "el objetivo del grupo era hacer el teatro que a nosotros nos interesaba. Había un énfasis en hacer un trabajo de calidad, pero esto no necesariamente elaboraba un discurso que lo unificara todo".

En la actualidad, elabora sus puestas en escena en conjunto con dos grupos de trabajo: Teatro en el Blanco,

integrado por Trinidad González, Jorge Becker y Paula Zúñiga, quienes han interpretado *Neva* y *Diciembre*; y por otro lado, la Agrupación La Reina de Conchalí, responsables de la puesta en escena de *Clase*, conformada por Francisca Lewin y Roberto Farías. Ambas compañías responden a similares planteamientos escénicos y metodológicos—a los que más adelante haré referencia—, y son esos planteamientos los que han instalado a Guillermo Calderón como punto de fuga imprescindible en la escena nacional, propuesta metodológica inagotable, dotada de una poética lúcida y concreta, que trasciende a lo que sería un acierto repentino o un azar pertinente.

Metodología para el actor, actor para el personaje

Pensar la tragedia como zona exclusiva y particular en las obras de este dramaturgo sería aquí absurdo, considerando que una ilimitada cantidad de obras artísticas, de cualquier orden, asumen aproximaciones o



Valentino Saldívar

Jorge Becker,
Paula Zúñiga y
Trinidad González
en *Diciembre*, de
Guillermo Calderón.

se apropian en parte de lo que podríamos definir como trágico. Juan Claudio Burgos menciona al respecto: “todo material artístico, por tanto, puede contener elementos trágicos y plantear una resolución fausta” (55). Ahora bien, no se tratará, como he mencionado antes, de evidenciar la tragedia como elemento imprescindible, sino más bien como mecanismo que potencia, incluso al ubicarlo dentro de las obras en estudio, la construcción y articulaciones de sentido alrededor del trabajo de Guillermo Calderón. Esto casi podría operar como una re-definición del término, incorporando ciertas alusiones del mismo al trabajo del dramaturgo. Es por esta razón que para comenzar con este análisis se debe entender primero la metodología en Calderón, que es casi un pie forzado, pues ciertas directrices o preguntas en torno a la relación de lo trágico en sus trabajos, se desprenden del “cómo”, del procedimiento de escritura y de la puesta en escena.

La conversación sostenida con Calderón tuvo aquí un

propósito definido: evidenciar las formas de construcción del proceso escritural y escénico, más que intentar urdir de manera premeditada lo trágico en su poética:

Metodología no hay, pero sí una forma que se repite, aunque no alcanza a definirse. Lo que hago es comenzar por los actores. Me reúno con ellos y les presento lo que estoy trabajando, las ideas que tengo en ese momento. Estoy hablando del caso de Clase también, que es parecido al de Neva, a pesar de que es otro grupo. Les presento lo que podría pasar, y ellos opinan al respecto. Y eso motiva mucho a seguir. Por ejemplo, en el caso de Neva fue Chejov, los procesos políticos. En el caso de Clase, la revolución de los pingüinos, la espiritualidad, el budismo; y en Diciembre, las guerras, la idea de patria, cosas que parecen abstractas, pero que después aterrizo a una situación dramática particular.

Una vez que está la idea y los actores que van a actuar, comienza la etapa de escribirla. Voy escena por escena. Por lo general cuando empiezo a escribir, tengo una posible estructura, en cuanto al final, al principio y lo que sucede en el medio. Escribo las escenas, y en los ensayos me interesa ver cómo los actores van reaccionando al texto, voy escribiendo a partir de eso. Por ejemplo, pueden haber cosas que a ellos no les resuenan mucho,

Trinidad González y Jorge Becker en *Neva*.



es decir, está muy vinculado a quienes lo van a interpretar. Hay mucha edición de puesta en escena, y es que me voy adaptando a ellos, como dije antes, a sus reacciones.

El ensayo parece convertirse en una actividad de prueba donde la materia prima o primera sustancia corresponden al actor, como un sí mismo indisoluble entre texto y escena. Es el actor quien instala preguntas, conflictos y oposiciones entre el primer paso o traspaso de la escritura, siendo el carácter y reacción del propio intérprete esencial para nuevas texturas y decisiones de estilo.

A su vez, aparecen intersecciones comunes, donde quizás nos enfrentamos no a tres obras, sino a las tres partes de una misma puesta en escena. Como se quiera determinar, Calderón alude a partir de su teatro a nuevas y otras posibles interpretaciones para su poética:

Hay una intención de crear una relación, un vínculo que opere casi a nivel inconsciente, porque no necesariamente todo el texto funciona así, concientemente. La idea es crear densidad narrativa, hacerlo entre las tres obras, relacionarlas a nivel de palabra, de texto. Con esto, se entiende finalmente que las obras no se construyen solas: lo hacen en contextos, en relaciones que van más allá de sí mismas.

Podemos advertir con esto cómo el texto, en cada trabajo, adquiere una memoria, una capacidad de recordarse a sí mismo. Podemos incluso identificar sin realizar un difícil rastreo, palabras y formas del decir en los personajes, acusando un metalenguaje que posibilita todavía más la relación de ellas entre sí. Algunas frases operan como injertos muy precisos, iluminando ciertas esquinas del texto, posibilitando la relación concreta entre un trabajo y otro. Para Calderón, sin embargo, el metalenguaje se convierte además en un escenario inevitable para el teatro inserto en un hoy, que en sí mismo adquiere cada vez nuevas características:

En el teatro contemporáneo es casi inevitable metalenguajear, hacer referencia al propio lenguaje de una forma autorreferente, irónica. No puedo plantearme tan ingenuamente frente al medio en el que estoy inmerso, tengo que referirme a él. Y hacerlo no es pensarlo como algo vanidoso, sino mas bien como una reflexión necesaria al propio trabajo. Ponerlo en crisis, enfrentarlo al escenario, cuestionarlo como un elemen-

to dentro de una totalidad y no como algo fundamental, que muchas veces ocurre donde la obra entera está definida por una relación conflictiva del lenguaje escénico, lo que puede ser interesante, pero que a mí no me parece tanto como para definir así una obra entera.

La metodología se convierte en parte de la propia poética de montaje. Funciona casi como creación paralela de lo que está sucediendo en la escena que se escribe, en los cuerpos que dan figura a los personajes que se narran en la hoja. Hacer referencia al propio teatro no es sino extender el problema de lo *contemporáneo* al detalle biográfico de los personajes que en escena viven los conflictos, entendiendo la autorreferencia del oficio como pregunta abierta al problema mismo de la condición humana.

Ha sido a partir de esta entrevista, en que se logran establecer los rieles principales los propios intereses del entrevistado como creador, que surgieron las partes que modelan este análisis: su escritura, procedimiento y vínculo de un lenguaje que interrelaciona representación y puesta en escena; y el actor, capaz de sostener y colocar la crisis del personaje desde los cuestionamientos que nacen durante el proceso de ensayo y montaje, producto de la dirección, creación casi conjunta. Ambas preocupaciones, escritura y actor (en tanto personaje), quedan colocados como lo importante por analizar, impulso para las relaciones que se atienden a continuación.

Lo trágico, casi un personaje

La configuración de lo trágico sujeto a los personajes, al cuerpo de estos como forma de diálogo entre el término en cuestión y las fuerzas fallidas o intenciones persistentes de comprenderse a sí mismos, transgrede incluso la ficción que representan. Así, en el trabajo de Guillermo Calderón aparece un esfuerzo, una necesidad extremadamente profunda por pensar la condición humana, y reconstituirla, reencarnarla, representarla.

Hay que plantear, sin embargo y enseguida, el problema de lo trágico para entender cómo este interviene de manera eficaz en la construcción de personajes dentro de la obra del autor. Según Pavis, "el conflicto trágico es aquel inevitable e insoluble (que surge) a causa de una

fatalidad que se encarniza sobre la existencia humana” (Burgos 54). Dicha fatalidad que *irrita y embrutece*, es en la obra de Calderón la que, por sobre todo (y lo veremos ya citado en su propio trabajo), recae en los propios personajes; en otras palabras, me refiero a que esa fatalidad casi espeluznante de la que habla Pavis, estalla como existencia en el cuerpo del sujeto-individuo incluso más que en la humanidad misma. Lo que para mí ocurre con cada una de estas obras es una fatalidad que arrastra al personaje a partir de su individualidad más intrínseca.

Esta fatalidad se desarrolla, además, en casi perfecta consonancia con el término “intimidación”, cercana a la que se figura desde la individualidad del sujeto que la percibe, siendo factor principal en el personaje, ser humano al fin y al cabo. Para entender mejor aún, lo siguiente, extraído del artículo de Juan Claudio Burgos, aparece para mí como cita pertinente:

Lo trágico es lo que te convierte en individuo frente a la masa, porque lo trágico tiene que ver con la intimidación. En la intimidación todos somos monstruos, y yo quiero trabajar con esos dos conceptos, el concepto de tragedia y el de monstruosidad, porque quiero devolverle al hombre lo que es propio del hombre, que no es solo su situación aparente en la sociedad sino aquello negativo que lo convierte en humano (De Francisco 131) (52).

Lo íntimo, ligado a lo interno e individual, aparece escenificado, trasladado a cada puesta en escena. Pensarlo desde aquí, intimidación ligada a la escenificación, permite un nuevo sentido, una relación que amplía todavía más el vínculo en relación con lo trágico: el despojo. El término resulta para mí perfecto, pues en la estética de cada obra aparece tangible. Calderón, en este sentido, dice en torno a *Diciembre*:

Escénicamente, se exponen los cables, el escenario está vacío, pelado, es un teatro, no hay intención de crear una ficción escénica, es todo burdo, es evidente que es una peluca, evidente que son guatas falsas, es todo una intención que va más allá de lo estrictamente verbal.

Si nos detenemos en *Neva*, por ejemplo, asistimos a la conservación de un escenario reducido, en el que participan solo tres actores casi invitándonos a subir a escena, dada la cercanía y naturalismo que generan,

convirtiendo el espacio escénico en una miniaturización, pieza de colección, parte de alguna esquina o rincón posible de encontrar en nuestra casa.

Ahora bien, estas relaciones de lo íntimo y lo individual, de la fatalidad común a causa de la propia existencia, determinan la reacción o revelación de los cuerpos ante esa imposición –fatalidad asumida casi como un rol consciente–, determinando la propia visión de mundo, incluso como defensa o anticuerpo ante el rol que se asume para interpretar. Así, lo siguiente sirve de acople para lo que he venido articulando hasta aquí:

Profesor: La tragedia...

Claro.

La tragedia, es una visión extrema de la experiencia humana.

Porque, claro.

Uno llega a clases y existe el tiempo (Calderón 2).

La mención del tiempo en la cita, de inmediato induce a pensar en la participación activa de este como mecanismo presente en las tres obras, como punto de conflicto en los personajes. *Neva*, primera en escribirse y representarse, lo aborda directamente desde la estética y problematización que el autor premedita con el acucioso estudio de Chejov, en tanto tiempo y ubicación histórica, además de intereses políticos y de argumentos inscritos como parte de la acción dramática misma. *Pero existe el tiempo*, dice el profesor, factor determinante en el conflicto mismo del personaje: “No, vamos a dejar tu disertación para el final de la clase, porque antes te voy a enseñar. Porque me extingo. Me extingo” (Calderón, 3). El extinguirse como idea de desaparición, en algún sentido aparece como falta o ausencia, por ejemplo, ya sea del resto del elenco en *Neva* para comenzar el ensayo o los alumnos en la sala de clases para que el profesor dicte su clase sobre la tragedia; o el soldado en *Diciembre*, indeciso en cuanto a volver o no a combatir en la guerra, haciendo casi abandono de esta.

Pero regresemos al tiempo, a Chejov, y a lo que Calderón añade al respecto:

Hay muchas formas de acceder a Chejov. Por ejemplo, en sus obras los personajes se detienen y conversan, lo cual podría traducirse como algo antiteatral; y por otro lado, está la acción de esperar, lo cual es conflictivo para el teatro, porque es una

no-acción. Así, la espera cumple una función política en el caso de Chejov: ¿por qué esperan los personajes? Lo hacen porque son pasivos, porque el proyecto que ellos tienen está decayendo con ellos también, que es el mundo de una Rusia que perdió el destino y todos los que estamos aquí vamos a desaparecer porque viene otra Rusia. Entonces el reconocimiento de que hay un mundo que se acaba deviene una espera que reconoce totalmente esa fatalidad. Y es en ella donde hay una suerte de autoconciencia política; lo digo porque esto se conecta directamente con Beckett y Esperando a Godot. Sin embargo, en esta obra es una espera mucho más existencialista y tiene que ver con una especie de angustia frente al pasado y también frente al futuro, con el drama de la postguerra mundial europea. Entonces, hay una intención evidentemente política, y otra que es antidramática, abriendo con esta la posibilidad de un drama de conciencia.

La falta o ausencia a la que antes hice mención, de las expectativas aquí referidas por Calderón, o el problema de un dios y su búsqueda, aparecen de distintas maneras en el trabajo del autor. En *Clase*, por ejemplo, la alumna asume al Buda como rol en su disertación, mostrando la necesidad de un maestro, de un camino. Esta búsqueda aparece en la tragedia como condición imprescindible: “La superación de la tragedia (condición trágica) ocurre con la presencia y la respuesta de Dios al hombre. En su ausencia se está en la tragedia (...). Dios es una ausencia siempre presente en la tragedia” (Burgos 59).

El absoluto de la ausencia, entonces, además de funcionar como un cuestionamiento que apunta al origen mismo del ser humano, se advierte también como

modelador de la exacerbación del mismo término, sin descanso posible. “Según Aristóteles, ocurre o deviene lo trágico cuando hay una falta. La falta intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en el que se encuentra nuestra vida” (Burgos 56). Con esto quiero decir que el término traslada el significado mismo, aludiendo al traspaso de un límite, a la exageración de algo nuevo; lo ausente que no aguanta ni resiste intermedios, se presenta como otra idea sobre lo trágico, donde:

El uso del término trágico (se vincula primero con lo solemne y lo desmedido en cuanto al uso del lenguaje. Más adelante lo trágico es adjetivo que da cuenta de lo terrible y espeluznante, de lo ampuloso y exagerado. En ambos casos, el término trágico siempre alude a algo que traspasa los límites de lo normal. (Burgos 54).

Esto último es, quizás, el germen principal para construir la relación de las tres puestas en escena: el término trágico como traspaso y desmesura de un límite, desborde y desmarque. Lo fatal es lo que arrastra a los personajes al conflicto, lo que les permite, como vimos, convertirse en individuos a partir de lo interno, de lo que



Roberto Farías en *Clase*, de Guillermo Calderón.

tiene que ver con la esencia propiamente de lo íntimo, del tiempo y su imposición, de la búsqueda de un dios que devuelva expectativas.

La reinstalación o restauración de la palabra como mecanismo que tensiona y distiende el tiempo en escena es, sin duda, operación adecuada del traspaso de lo normal a lo “anormal”, entendiéndose con esto cómo el uso del lenguaje llevado hasta el máximo de sus posibilidades –discursivas en los actores dada la extensión de monólogos, por ejemplo– expresan y modelan los cuerpos como un cuerpo adicional al de cada personaje.

Con la boca abierta

Lo siguiente pretende instalar la palabra, a partir de la escritura de Calderón, como posible desborde y exceso, último apunte en las ideas en torno a lo trágico. Ubicar el verbo y su relación con lo trágico permite articular aquí la desmesura o rebase (no olvidemos a Burgos y lo que articula: “lo trágico es adjetivo que da cuenta de lo terrible y espeluznante, de lo ampuloso y exagerado”) como punto quizás de encuentro para las tres obras:

*Profesor: El amor empieza por la boca.
Hay que comer.
Hay que besar.
Para amar hay que tener una boca maravillosa.
Por eso los que no tienen dientes aman desesperados.
Y hay que hablar, ojalá cantar.
Tienes que contar tu infancia.
Ojalá las historias tristes.
Y mostrar tus cicatrices (Calderón 19).*

En este sentido, podríamos construir la imagen de cómo la vida es la que se acaba –primero– en la boca, antes de haber comenzado en ella. Es la narración, el placer por el decir y el dolor al mismo tiempo por el contar la historia, por narrativizar la fatalidad, ser conscientes de que la ausencia es posible y se encarna, como lepra al cuerpo. Agotar la lengua, activar la saliva casi contra el tiempo, extendiendo, desplegando, multiplicando los segundos en espacios más largos, resistiendo la idea de un término. Hablar para representar. Y la repetición, como imposibilidad de ese fin, quizás porque no se puede

decir lo que realmente se intenta articular. Calderón, al respecto, ejemplifica el problema del verbo o su exceso, convirtiéndolo en una posibilidad estética a partir de la experiencia:

Hay intencionadamente un exceso en lo que se dice, porque hay cosas que se podrían decir en dos palabras y se dicen en cuatro. La idea es crear un apabullamiento mental. En Neva, en el monólogo final de Paula, donde ella habla y habla cada vez más rápido, son muchas palabras, pero la experiencia política desde mi punto de vista tiene un lado racional, obviamente donde uno piensa y organiza, donde el componente revolucionario es profundamente irracional, es una emoción. Lo que yo quise enfatizar en ese monólogo, es que la experiencia no fuera estrictamente racional, que uno en un momento dejara de percibir lo que ella dice como discurso lineal, y entrara en una actitud o posición emocional. Y esta situación, que es una especie de crisis en la que yo me quiebro y abro a una experiencia tal, que en vez de juzgarla melodramáticamente, aparece un drama de personalidad que casi se conecta con una irracionalidad surrealista que apela al contraste, de una obra que se plantea melodramática, pero también realista.

Siempre en relación directa con la palabra, se advierte en las tres obras cómo los actores narran una y otra vez pequeñísimas anécdotas. Una de ellas, por ejemplo en *Clase*, a causa del amor fallido por una alumna, o la historia del tipo tuerto de la calle en *Diciembre*, o los fragmentos de los momentos previos a la muerte de Antón Chejov, los cuales su esposa, Olga Knipper, pide que se representen. La acción de contar y contar una historia, o bien la repetición creciente de que otro interprete con el cuerpo la anécdota que se está narrando, configuran la constante de un ensayo o práctica actoral, como la necesidad no solo de narrar evidenciando con esto el exceso de texto, sino que también de ir traduciendo con el cuerpo la copia o imitación casi exacta de lo que se dice en medio del transcurrir dramático:

*Trinidad: Repite ese gesto.
Jorge: ¿Cuál?
Trinidad: Ese.
Paula: Igual.
Jorge: Oye, pero...
Trinidad: No, Jorge, no te muevas.
Paula: Impresionante. No muevas los ojos.
Jorge: Ya.
Trinidad: Hola papá.*



Valentino Saldivar

Jorge Becker, Trinidad González
y Paula Zúñiga en *Diciembre*,
de Guillermo Calderón.

Paula: *Hola papá.*

Trinidad: *¿Cómo estás?* (Calderón 40).

Esta cita de *Diciembre* corresponde al momento en que Jorge consigue copiar o interpretar a su padre a través de gestos que para las hermanas resultan evidentes y casi exactos al modelo que imita. Entonces, los intentos de los personajes por representar, traer a escena un pasado o memoria a partir de la palabra que rompe con la ausencia o falta a la que ya me he referido antes, ¿podría instalar a la tragedia –o su idea– a través de lo hecho por Calderón, como la imposibilidad de representar, tomando en cuenta los casi infinitos intentos por traducir en representación lo que se dice, lo que se cuenta? Si pensamos en *Neva*, los actores intentan representar y restituir la muerte de Chejov, pero les resulta imposible establecer la representación como un continuo, siendo entonces la tragicidad –contención inmersa en la propia representación– la que opera interrumpiendo.

A esto cabe agregar la frustración de Olga Knipper en su exacerbado conflicto como actriz, cuestionándose a sí misma su capacidad o incapacidad como intérprete, al decir:

Tengo menos verdad que Rasputín. Y ahora tengo pánico. Ya sé lo que va a pasar. (...) van a llegar todas las mujeres sanpetersburguesas a verme. Y las otras actrices a verme. A verme caer, a ver caer a Olga Knipper. A verme desafinar y decir estas palabras hermosas sin alma (Calderón 1).

Aparece otro elemento, la caída, que no es sino la manifestación desde el verbo del desgarramiento de quien siente que ha fracasado, como derrota de la propia idea del héroe en el carácter del sí mismo, en este caso de los personajes que la padecen. Palabra como fracaso, caída en lo que para los personajes significa. “El sujeto que padece el devenir trágico, el que yerra y hace suya su culpa, debe poseer un carácter medio. A causa de esto y de su falta o caída, el personaje fracasa” (Burgos, 56), y explica luego que lo anterior es resultado de que el

personaje no ha estado a la altura de sus determinadas misiones. Si hurgueteamos un poco en *Clase*, también encontramos la desazón de quien padece la culpa de una falla en el propio carácter, de la derrota que abunda principalmente en los textos del profesor:

*Profesor: Y si se equivocan por querer que se los trague el cachalote, es en parte por mi culpa.
Porque no les alcancé a enseñar de verdad.
Porque llegué tarde.
Porque no estuve aquí para enseñar como hoy te voy a enseñar a ti. (Calderón 5).
(...)
Fracasé.
Fracasé en todo.
Sobre todo en la guerra popular.
¿Sabes lo que se siente ganar una revolución? (Calderón 25).*

Tal y como lo experimenta Olga Knipper, para el Profesor es su rol el que está dañado. Si la falla o caída en estos personajes configura la desavenencia de su propia tragedia, hablamos entonces de cierto heroísmo consciente, pero que ha sufrido algún tipo de malformación o desgarró al no cumplir con el modelo que cada personaje ha mantenido de sí mismo. Nuevamente cito a Burgos, quien se refiere a lo anterior: “Para abundar en lo trágico, es necesario hablar de la dignidad de la caída (...) quienes están a merced del sino trágico o *fatum* son los héroes, porque la idea de lo trágico se fragua en el mito” (56). Casi como el ideal de un hombre común en una cotidianidad que se enfrenta a sus propios idilios, lucha que cada uno busca vencer, guerra que tal vez no acaba con la derrota de un otro, sino con la de sí mismo.

El profesor, la actriz de renombre, el soldado que es parte de un grupo que lucha, no son héroes en sí mismos según concepciones antiguas o “trágicas”; son tal vez *casi* héroes, potenciales de un hoy que enrostra la negativa de ese deseo, de esa imagen por alcanzar.

Jorge: Pero no sé si pueda irme al sur. Ya no puedo cambiar de nuevo. Llegó un momento en que dije, este soy yo. Y me resigné. Soy un ex joven. Me siento profeta. Los soldados tienen sabor a caldo y aliento a comida casera. Aquí en Santiago echo de menos el desierto. Y la luz. Pero cuando vuelva al frente quiero morir leal a mi tropa defendiendo Santiago del ejército de Michimalonco. Porque a pesar de que mi ejército va a desaparecer yo voy a la gloria de la derrota. (...) Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados (Calderón 60).

Hemos visto entonces lo *casi* dentro de lo trágico como extremidad conforme a la cual se define la poética de Guillermo Calderón. Su escritura se nos presenta como objeto concreto de características acordes con ciertos aspectos que acotados al tema en cuestión, potencian el significado de su trabajo. La palabra, tratada desde su exceso, da cuenta del fracaso que padece cada personaje frente a la caída de ideales, del proyecto de una desgastada heroicidad. Hablar para representar, la acción imposible pero ininterrumpida de esta condición, la de la representación; lo “terrible y espeluznante, lo ampuloso y exagerado” como dice Burgos, dan cuenta de una estética apta para el encuentro del sujeto con su tragicidad.

Me quedo con apuntes que, si bien podrían ampliar las expectativas del presente escrito, desequilibrarían las ideas ya planteadas. Mejor dejar lo *casi* trágico como posibilidad abierta, sugerente e indeterminada, más que como una prueba concluyente, rígida.

La metodología, procedimiento de escritura y trabajo actoral, lo íntimo y ausente como parte en la construcción trágica de los personajes, y la palabra, que modifica al ser humano por completo en su más originaria sustancia, son los elementos que configuran aquí un “otro” personaje, posible caracterización alternativa, problema radical y absoluto que en ningún caso agota otras posibles lecturas, por el contrario agita el surgimiento a nuevas interpretaciones. ■

Bibliografía

Burgos, Juan Claudio. “Indagación sobre lo trágico”. *Revista Apuntes* N° 129. Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2007. 51-61.
Calderón, Guillermo: *Neva*. Santiago: inédito, 2006.

Clase. Santiago: inédito, 2007.
Diciembre. Santiago: inédito, 2008.
Conversación con el dramaturgo Guillermo Calderón, realizada en julio del año 2009. (Entrevista realizada por la autora).



Plaga: más allá de las termitas

Coca Duarte Loveluck

Actriz y dramaturga de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becada por Fulbright y Mecsesup, obtuvo un Master en Teatro en la City University of New York. Siete de sus textos dramáticos han sido llevados a escena, obteniendo diversos reconocimientos.

La creación de la obra *Plaga*, reescritura de *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking (1970), fue un proyecto que surgió de la iniciativa de la compañía La Puerta, liderada por Luis Ureta. El proyecto se enmarca dentro de la celebración de los veinte años de la compañía y engloba la reescritura de tres obras de teatro chileno por dramaturgos chilenos contemporáneos. Desde la gestación del proyecto, se invitó a los dramaturgos –Rolando Jara, Mauricio Barría y a mí misma–, a participar en un diálogo abierto con todos los integrantes de la compañía. Este intercambio incluyó la discusión sobre el concepto de la reescritura, la proposición de la obra de nuestro interés para reescribir, el relevo de los temas contingentes que surgían de la obra elegida y la apertura del proceso de escritura al trabajo escénico.

En el caso de *Plaga*, la experiencia se materializó en un texto en constante transformación hasta el día del estreno, pendiente de las problemáticas surgidas en los ensayos y los hallazgos de la escena. Al mismo tiempo, supuso el ejercicio de mirar hacia el imaginario teatral de mi propio país, extrapolando la interlocución con la compañía a un diálogo con la memoria no de aquello que sucedió, sino de aquello que fue creado. Esto último

estuvo marcado por el deseo de realizar un gesto creativo en el presente para valorizar crítica y artísticamente nuestra tradición, y de producir una dramaturgia que, si bien fuera nueva, se hiciera cargo de una herencia.

Procedimientos

Al tratarse de un trabajo que se origina en una operación *a priori* –la reescritura–, hablo aquí desde los procedimientos. Spregelburd me ayuda a delimitar el concepto: “El procedimiento está ligado casi exclusivamente al problema de la creación de formas... Pero sabemos que la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido” (1). Daulte, por su parte, lo asocia al concepto de juego:

El Procedimiento (concepto que sigue la línea del de juego) es arbitrario tal como son arbitrarias las reglas de todo juego. Las reglas son las que son porque sí. La regla no se cuestiona. Se acepta. (...) Su importancia es que es una regla y su riqueza es su potencial combinación con otras reglas; el procedimiento es la resultante de dicha combinación (46).

Aunque estoy de acuerdo con Daulte en que la regla del juego se establece *a priori* –es decir, surge de una decisión tomada previamente–, difiero en que esta se tome *arbitrariamente*, pues la reescritura, en este caso, responde a aquello que he explicado anteriormente. Sumado a ello, agrego que el procedimiento –esta regla del juego establecida previamente– invita a otros procedimientos, tal como todo juego contiene en sí mismo sus posibilidades de variación. Finalmente, creo que la gracia de establecer un juego es atenerse a sus reglas –sin por ello dejar de llevarlas hasta el final– y que esa perseverancia puede llevar a un descubrimiento. Daulte lo plantea de manera más absoluta “La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad” (48).

¿Qué reglas del juego? No pretendo develar en este ejercicio retrospectivo todos los mecanismos de mi escritura, sino explorar algunos de los ejes que aún me hacen sentido; o, dicho de otra forma, delimitarlos a mi vez arbitrariamente, como quien pone un cerco a una corriente continua, con la sola intención de tratar de detenerla para comprenderla.

Sobre *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking

Estrenada en 1970 por el Teatro el Ángel, lleva a escena la visita de Juan, un joven pretendiente, a la casona donde viven su novia, Adela, sus dos hermanas, Llalla y Lina, y el padre de éstas, Aparicio. Antes de la llegada de Juan, se revelan inquietantes secretos: los pretendientes de Llalla y Lina han muerto en circunstancias misteriosas y tras la puerta del fondo se oculta un monstruo que, más tarde comprendemos, no es más que una cuarta hermana, Teresa, la menor, también llamada La Mantis Religiosa.

El ambiente, que podría ser el de una convencional cena familiar, está cargado de suspenso y ambigüedad. Lo siniestro irrumpe en lo cotidiano a través de los desgarradores alaridos de Teresa y el deseo desmesurado de Llalla y Lina, que acosan grotescamente al pretendiente de su hermana. La visita toma ribetes cada vez más delirantes cuando Llalla y Lina visten sus antiguos vestidos de novia y Adela incita a Juan a robar el banco donde trabaja para huir con ella fuera del país, tentándolo con el premio de su virginidad. El padre, Aparicio, irrumpe con el relato de la

concepción de Teresa como un acto místico y cargado de poesía y acusa a las tres hermanas de encerrar a Teresa por su extrema belleza. Finalmente, Juan es dejado solo en el salón y, conmovido por el llanto de Teresa, se adentra en su habitación. Las hermanas lo rescatan trastornado por la belleza perturbadora de Teresa y Adela lo asesina como último recurso para evitar que, en su locura, la abandone por La Mantis Religiosa.

La obra destaca por su estilo único, dentro del contexto de la dramaturgia de Sieveking, que ha sido calificada de “realismo simbólico-poético” (Guerrero 25) “por momentos absurdista” (Castedo-Ellerman 74), e incluso de “comedia dramática vista con óptica realista (Critilo)” (Guerrero 25). Más allá de estas consideraciones de estilo, Eduardo Guerrero se aventura a asegurar que *La mantis religiosa* es “uno de sus textos más relevantes, el cual –treinta y cinco años después de su estreno– sigue teniendo interés por (sic) la gente joven, tanto a nivel textual como espectacular” (27).

Hacer visible el gesto

La reescritura implica hacer del gesto un procedimiento principal. Pienso que el gesto aparece, así como en la pintura de Jackson Pollock, ahí donde se puede sospechar el recorrido que realizó el brazo para crear la mancha, o que el lienzo fue puesto en el suelo para que la pintura no escurriera con la gravedad. El texto de *Plaga* presupone un gesto de revisión, de reconocimiento, de diálogo con una herencia artística. De la misma forma que en la pintura, es posible reconstruir un recorrido, desandar el gesto en la interpretación de la obra, sospecharlo en la recepción. La reescritura se instala, entonces, como un dispositivo que, además de originar la creación, está al centro de ella, se vuelve protagónica, pues se hace visible en el gesto, expresión sintética de recorrido e intención.

Desde el lugar del recorrido, el gesto implica las preguntas que me hice como autora sobre la vigencia del modelo dramático que revisaba. Hubo en ello

una disección, en primer término, estructural. Descubrí que la estructura unitaria de *La mantis religiosa* iba más allá de una disposición estilística o formal, que contenía una ideología y la expresaba de manera unívoca. Esto porque, si bien explora la contraposición bien/mal, lo hace desde una perspectiva central y causal que se resuelve en un desenlace nítido que, más que revelar la complejidad de cada uno de estos polos, presenta un giro en ciento ochenta grados en cuanto a la localización de estos extremos. De ese modo, la revisión ideológica del texto pasaba forzosamente por la dislocación de su modelo estructural. La primera operación fue, entonces, desmontar las líneas temáticas que en la obra de Sieveking aparecían entreveradas, para luego examinarlas separadamente, como si fueran líneas de acción diversas. El hecho de disponer estas líneas desarticuladamente sobre la mesa, me permitió trabajar con *La mantis religiosa* como un material, una suma de partes susceptibles de ser remontadas en un nuevo objeto artístico.

Desde el punto de vista temático, la obra de Sieveking



Sergio Piña y Andrés Velasco en *Plaga*.



Roxana Naranjo, Sergio Piña, Macarena Silva, Álvaro Gómez y Andrés Velasco en *Plaga*.

Andrés Lagos Martín

explora la idea de lo siniestro, como la presencia inefable de aquello que es peligroso, un mal siempre presente en la existencia del ser humano, más allá de toda comprensión. Lo más poderoso y perturbador de esta idea de mal es que nunca muestra la cara. Sin embargo, durante el transcurso de la obra, aunque innominado, el antagonista está manifiestamente delimitado y localizado, es un enemigo concreto y corpóreo. Desde el punto de vista de la intención, la tarea de la reescritura se centró en multiplicar a este enemigo, volverlo imperceptible pero implacable, como las termitas; de visos fantasmagóricos, pero de motivos cruelmente reconocibles, como lo que sucede tras la puerta del galpón a cargo de los guardias; cómico, pero contingente, como el modelo de felicidad y bienestar construido por la sociedad de consumo y la publicidad con el cual fantasea Adela.

Trabajar desde la ausencia

Una de las preguntas fundamentales que se formulan a partir de la reescritura es sobre el concepto *originalidad*. Bienpreciado muchas veces en el arte, sobrevalorado otras, asociado al origen, a lo novedoso, a la pertenencia de una obra a su autor, también estuvo al centro de las preguntas en la creación de *Plaga*. Impuso a su vez sus propias reglas, determinaciones *a priori*, lugares desde donde abordar. Surgió así la necesidad de trabajar desde la ausencia, desde lo que no estaba en la obra *original*. Durante el trabajo con la compañía y los dramaturgos asociados al proyecto, el concepto que acuñó dicho lugar fue *fisura*, entendida como una ranura interpretativa por la cual se puede colar un nuevo sentido, existente únicamente por el nuevo contexto en el que se mira la obra.

Reconozco ahora que la determinación de no abordar nada tal y como estaba concebido en *La mantis religiosa* era también un intento de *huir* de ella, una forma de asegurarme que mi trabajo fuera *original*. Al mismo tiempo, respondía a la certeza de la excelencia de la obra de Sieveking y de la inutilidad de repetir algo ya logrado. Ahora entiendo que la ausencia construye el objeto tanto como la presencia y que muchos de los motivos de los que quise huir, reemergieron. Es el caso de Adela, quien al principio del proceso de creación no aludía directamente a su condición de “proyección futura” del personaje de Sieveking. Este personaje –que, ciertamente, había surgido inspirado en la desesperación de la “Adela original” por escapar de su entorno, construyéndose fantasías de felicidad en un paraje lejano–, poco a poco fue refiriéndose a esta huida como la posibilidad de desertar de un destino impuesto por *La mantis religiosa*. Esta operación le permitía fugarse hacia otra obra, *Plaga*, que esta vez le daba la posibilidad de cumplir todos sus sueños y expectativas.

*Adela: No tengo por qué explicarlo todo
Como si estuviera en un juicio
No tengo por qué justificarme por tomar el camino rápido
Yo soy la original
La única que siguió su destino
La valiente
Yo era la protagonista
La diferente
La que había encontrado el amor
La que tenía la vida por delante
...
Yo era la que se subiría al avión
Y sentiría mariposas en la guata
La que se pegaría al asiento cuando despegara
La que dejaría todo atrás
Pero no
Siempre la responsabilidad
La trilogía forzada
La dependencia
El trabajo
La pérdida de la individualidad
La reiteración sostenida del destino
...
No acepto ese desenlace
Me despego de las páginas de mi historia
Desafío a mi creador (17)*

Plaga

de Coca Duarte, fue estrenada por la compañía de teatro La Puerta el 6 de agosto de 2009, en el Centro Cultural Matucana 100.

Dirección	Luis Ureta
Elenco	Roxana Naranjo, Macarena Silva, Melinda Cortés, Sergio Piña, Andrés Velasco, Álvaro Gómez
Escenografía, iluminación y multimedia	Cristián Reyes
Diseño de vestuario	Macarena Ahumada
Música	Marcello Martínez
Producción	Cristián Matta

La compañía fue clave en este hallazgo y lo desarrolló escénicamente al confrontar a los actores con el personaje de Adela, exigiéndole atenerse a su “guión original”.

Por otra parte, hubo desplazamientos que generaron territorios temáticos inexplorados por la obra de Sieveking. Es el caso de la situación de espera que se desarrolla frente al portón. Allí, la contrastada caracterización de los dos guardias –uno mayor y el otro más joven, uno con experiencia y otro recién llegado–, permitió desarrollar una relación marcada por las diferencias de estatus y generación. La alusión constante a las órdenes entregadas por un superior intangible, hizo presente dos formas de concebir y asumir el poder: mientras el mayor no cuestiona unas reglas impuestas arbitrariamente, el más joven las percibe como injustas y aplastantes; mientras el primero se ha rendido a los mecanismos del sistema y los encarna ferozmente, el segundo aún se debate entre defender sus propios valores o someterse a los del colectivo. Finalmente, el relato de la misteriosa novia pordiosera revela las horrorosas consecuencias de la ciega obediencia a unas órdenes despóticas:

Julia: (Enumera fríamente) Las caras derriéndose como máscaras de cera, los gritos, el olor a asado, el terror ante la imagen de una tumba hirviendo, los cuerpos como heridas abiertas, la carne quemada pegada a las manillas de la puertas, el candado cerrado por fuera, la pila de cuerpos negros y sin pelo, los charcos de agua y sangre, el candado cerrado por fuera. (...) Quince operadoras de un taller de costura encontraron la muerte al cumplir con su turno nocturno cuando un anafre

prendió fuego a los retazos de tela. La noche fatídica, las trabajadoras no tuvieron oportunidad de darse a la fuga, ya que eran encerradas por el dueño del taller para evitar robos de telas, hilos y máquinas de coser (51).

Trabajar desde la ausencia también supuso desprenderse de ciertos aspectos de *La mantis religiosa* que siguen haciéndola, a mi modo de ver, tan atractiva hasta hoy, tanto para su lectura, como para su puesta en escena. Uno de estos aspectos –y el que me fue más difícil de eludir– es la comicidad de la hermanas en su competitiva relación con el deseo. Sin embargo, la dinámica que hace tan vívida la relación entre las hermanas en Sieveking, esconde a la vez un dispositivo ideológico: ese deseo tan cargado de envidias es aquel que se convierte en una amenaza para su objeto masculino y el que finalmente lo aniquila. El trabajo en torno a esta dificultad me catapultó directamente a la pregunta sobre la reescritura femenina de un texto masculino, tercer procedimiento del que hice conciencia.

Femenino / masculino, ¿una oposición?

La primera tentación para contrarrestar la imagen castradora de estas mujeres resulta evidente: hacer del otro, ese que llega, una amenaza. Sin embargo, esta operación, lejos de poner en crisis aquello que pretende descomponer, utiliza sus mismas estrategias. Romper el sistema donde masculino y femenino se instalaban en extremos opuestos requería de maniobras más radicales. Decidí difuminar los polos y reforzar el contorno nebuloso de la situación –el encuentro forzoso de este femenino-masculino en la negociación por el deseo–, dejando zonas importantes de indeterminación, ya fuera en los antecedentes de los personajes, en sus intenciones o en sus acciones extraescénicas. Incluso intenté, en la medida de lo posible, mantenerme yo misma en la ignorancia de algunos de sus aspectos íntimos. Ya sea por la compulsión de sentido o por el efecto de montaje que hace que la lectura de fragmentos adquiera cierta coherencia y unidad, aquello que en ese instante pudo parecer tan desarticulado, hoy muestra sus formas y soy capaz de distinguir tres factores que determinan este encuentro en el caso de *Plaga*.



Roxana Naranjo en *Plaga*.

En primer lugar, la utilización de la hermana menor como carnada sigue presente en *Plaga* tal como lo estuvo en *La mantis religiosa*. Sin embargo, este anzuelo ya no es una estrategia para encontrar potenciales víctimas, ni lleva forzosamente a la destrucción del otro, sino que responde a la necesidad de recrear una comunidad perdida. Violeta añora ser parte de un grupo conformado por tres personas desde que Adela las abandonó y hará lo que sea para lograrlo, “Estoy cansada de estar enojada con ella / De decirte que no la recuerdo / Cuando cada minuto me duele su ausencia / Hace tiempo que el número tres nos evade / Y que fallo al intentar restaurarlo” (59). Por otro lado, Violeta es abierta en declarar que, por motivos concretos, le conviene que el Exterminador se instale en la casa que comparte con su hermana:

*Violeta: Me hace falta la presencia de un hombre en esta casa
Quizás entonces pueda dedicarme a lo mío
He cambiado enchufes*

*Cortado ramas
Movido sola muebles pesados
He sacado la basura
Reparado artefactos
Me he subido al techo a correr las planchas para tapar las
goteras
Exterminador: Lo que usted quiere es un empleado puertas
adentro (41)*

En segundo lugar, la desconfianza hacia el otro, el miedo y la imposibilidad de concebir las relaciones de género desde otra perspectiva que la polarizada, llevan al Exterminador a la necesidad de aprehender al otro –en este caso tanto Julia como Violeta– en todas sus dimensiones para conocer de antemano todo aquello que pueda resultar una amenaza. Este afán llega incluso a la invasión y es destructivo en su obsesión por encontrar, a toda costa, un detalle oscuro que valide el miedo de quien duda.

*Exterminador: Quiero saber cómo era su marido
Cuánto tiempo vivieron con él y por qué se fue
Si lo han visto de nuevo
Julia: ¿No puedes olvidarte de ella ni por un momento?
Ven
Exterminador: Dime algo al menos
Julia: Sucedió hace tiempo
Yo estaba enferma
Exterminador: Algo más
Julia: Yo quería morirme y ella me salvó
Exterminador: Más
Julia: Lo sacrificó todo por mí
Siempre voy a estar en deuda
Exterminador: Más
Julia: Nunca más supimos de él
Exterminador: Más
Julia: Él se había convertido en una persona desagradable
Exterminador: Más
Julia: Pasaba siempre irritado, gritaba, daba portazos
Exterminador: Más
Julia: La obligaba a hacer cosas que a ella no le gustaban*

*Exterminador: Más
Julia: Yo le enseñé a ella el odio
Y ella a mí la sumisión
¿Estás contento?
Exterminador: No
Julia: Lo que tú quieres, no puede hacerse
Comprender una experiencia con solo escucharla
¿No entiendes que no quiero seguir con esto?
Nada de lo que te diga va a ser suficiente
Un dato despertará la curiosidad de otro y otro y otro
El pasado es como un pozo sin fondo
Y yo no quiero caer de cabeza en él (47)*

Finalmente, se producen las renunciaciones que implican pertenecer a una nueva comunidad y el sacrificio de algunos elementos en pos del nuevo orden. Concretamente, esto se expresa en la demolición de la casa y separación de las hermanas. Por otra parte, la amputación de Julia –¿acto violento, liberador?– la configura como un nuevo individuo, apto para darle un nuevo rumbo a su vida.

*Julia: Me quiero amputar
Violeta: ¿Él te pidió eso?
Julia: No
Violeta: ¿Se atrevió a pedirte eso?
Julia: Qué importa cómo lo decidí si quiero hacerlo (58)*

He develado aquí algunas de las preguntas, apuestas y desafíos fundamentales que movilizaron la creación de *Plaga*; resta, sin embargo, ver qué sucede al final del juego. En rigor, aspiro a que ese momento no llegue y que no me corresponda a mí delimitarlo. Tal como dice Gadamer: “es este un desafío que sale de la ‘obra’ y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que solo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego” (73). ■

Bibliografía

- Castedo-Ellerman, Elena. *El Teatro Chileno de Medios del Siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982.
- Daulte, Javier. “Juego y compromiso: el procedimiento”. *DDT, Documents de Dansa i Teatre 01*. Barcelona: Teatre Lliure, 2003. 41–50. <http://www.teatrelliure.com/documents/ddt/ddt01/DDT01.06JuegoYCompromiso.pdf>
- Duarte, Coca. *Plaga*. s/e.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Sieveking, Alejandro. *Antología de Obras Teatrales*, prólogo de Eduardo Guerrero. Santiago: RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.
- Sprengelburd, Rafael. *Procedimientos*. s/e.



Gustavo Borges

Simulacro: algo huele a podrido en el templo de las musas

Carolina Palacios en *Simulacro*.

Marco Layera

Actor y director. Realizó su formación teatral en el Teatro Escuela La Matriz (Valparaíso) y en la Escuela de Teatro Imagen. En el año 2007 funda la compañía La Re-sentida de la cual es director. *Simulacro* es su primera entrega profesional, por la cual obtuvo el premio "Eugenio Guzmán" a la mejor dirección en el VIII Festival para Directores Teatrales organizado por la Universidad de Chile y fue nominado al premio "Altazor 2009" en la categoría dirección.

Tras toda obra artística subyace la necesidad del "autor" de comunicar, de dar a conocer su particular visión de mundo, en definitiva SER ESCUCHADO.

En nuestro caso esta necesidad imperiosa de que otros nos escuchen, tiene su génesis en la disconformidad y resentimiento que habita en nosotros y en la romántica ilusión de querer un mundo diferente; de lo contrario, creo que nos hubiéramos dedicado a otra cosa.

Me imagino que nuestro proceso creativo no debe ser muy distinto al de otros; todos implican una búsqueda compleja y enriquecedora, colmada de preguntas más que respuestas, pruebas, descartes, miedos, llantos e innumerables discusiones. Lo que sí lo particularizó fue la constante y arrojada búsqueda que emprendimos, y la libertad con que la afrontamos. Desde este lugar el proceso no estuvo sujeto a presiones ni pretensiones de ningún tipo.

Nuestro trabajo tiene su origen en la conmemoración del bicentenario. La proximidad de esta celebración nos despertaba muchas interrogantes sobre nuestra identidad, sobre nuestro pasado, futuro, sobre quiénes somos y quiénes querríamos ser. Partimos de la premisa: “200 años y nada que celebrar”, premisa bastante pesimista, pero que obedecía al pulso y sentir de los integrantes de la compañía; en eso había total consenso y debíamos hacernos cargo de ello. Por otra parte, siempre estuvo presente la necesidad de reflexionar en torno al quehacer teatral: ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quienes? ¿Cómo? ¿Tradicción teatral? Si pretendíamos hacer un juicio crítico del actual estado de las cosas, debíamos empezar por nuestro oficio. De la discusión y cruce de estos temas llegamos a la segunda premisa: “tanto nuestro país como nuestro teatro se han convertido en lugares de unos pocos”.

A partir de estas premisas iniciamos una investigación centrada en la recopilación de todo material que nos diera testimonio “de un país que no queríamos reconocer, sus discursos identitarios, márgenes y sombras”. En su mayoría, nos interesaron materiales que no estaban escritos específicamente para ser empleados en escena; a partir de éstos iniciamos un proceso basado en la improvisación, el cual culminó con su reelaboración. Para no caer en la obviedad ni habitar los lugares comunes que en la primera lectura evocaban, creamos situaciones dramáticas que por su sola naturaleza (absurdas, cotidianas, delirantes, etc.) atentaban y subvertían el texto que contenían, convirtiendo lo vulgar en peligroso, lo bello en patético o lo cotidiano en cruel.

A continuación presento una serie de reflexiones, interrogantes e ideas que nos guiaron en la concreción de nuestro trabajo.

Hablemos de marginalidad

¿Cómo hablar hoy de la marginalidad?

El mero hecho de plantearse la cuestión de la marginalidad en tales términos, demuestra que vivimos fuera de ella; el marginal, por lo general, no se cuestiona sobre “la marginalidad en escena”.

¿Cómo accedemos a ella si siempre la estamos mi-

rando desde enfrente con un vaso de Coca-Cola Light en la mano y un maletín dorado lleno de maquillajes en la otra?

Más complejo aún: ¿Cómo se REPRESENTA? ¿Cómo debería representarse?

¿Ética o estéticamente? LA ÉTICA COMO ESTÉTICA (lo leí por ahí). Si fuese así, ¿cuál sería “el deber ser” de nuestros días?

Ser COOL y subversivo a la vez... nos gritan desde Alemania.

El imperativo categórico de nuestro tiempo nos exige representarla:

Sin caer en lugares comunes.

Sin santificarla.

Sin basarla en la *sh*.

Sin compadecerla.

Sin que la plástica aminore su brutalidad.

Sin poner poesía donde no la hay.

Sin sublimarla.

Sin que el melodrama la monopolice.

La náusea diaria ya lo hace; es su discurso democrático-cultural; le encanta la “vida pintoresca” de esa otredad; está de moda, es vanguardia; si hasta los *niños bien* quieren hablar en coa y portar *cushillas*.

Y hay otros que nos creemos “artistas” y que, como tales, la hacemos objeto de nuestro trabajo y gracias a ella ganamos autoridad, viajes, premios y dinero.

Les voy a hablar de un domingo, uno de los domingos más importantes para mí, ese domingo mi mamá nos levantó temprano, porque íbamos a ir a almorzar a la casa de mi abuela, en ese tiempo era típico reunirnos todos los domingos en la casa de mi abuela, toda la familia, a comer humitas hechas por mi abuela. Cuento corto, mi abuela que tanto amaba murió, y yo no sabía que las personas morían y ahora, hace como dos meses, mi novio de tres años me dejó, me dijo que ya no me amaba y yo tampoco sabía que el amor moría, y por eso lloro, sufro y a veces pienso en suicidarme.

EL TEATRO NO LE DEBERÍA DAR ESPACIO A ESTA SENTIMENTALIDAD EGOÍSTA; YA NO HAY TIEMPO PARA HABLAR DE AMOR. HOY, HABLAR DE AMOR EN EL TEATRO ES UN ACTO OBSCENO. ELLA LLORA, ELLA SUFRE POR UNA LLAMADA TELEFÓNICA QUE NUNCA LLEGA, ELLA IMAGINA SUICIDARSE, PORQUE SU OTRO ADOPTA UN AIRE AUSENTE, MIENTRAS TODAVÍA EXISTEN TANTOS HOMBRES EN EL MUNDO QUE MUEREN DE HAMBRE Y TAMBIÉN LLORAN,

MIENTRAS TANTOS OTROS SUFREN INJUSTICIAS Y TAMBIÉN LLORAN, MIENTRAS TANTOS PUEBLOS AÚN LUCHAN POR SU LIBERACIÓN Y TAMBIÉN LLORAN, PERO NINGUNO PIENSA EN SUICIDARSE... (Layera y La re-sentida 11).

Marginalidad: ¿bella?

Hay quienes sostienen que el teatro debe ser bello incluso cuando muestras horrores o brutalidades; de lo contrario, no genera extrañeza.

Me pregunto: ¿Cómo buscar la belleza donde no existe?

La injusticia no es bella. Las brutalidades y atrocidades de nuestro tiempo, menos; en sí mismas son extrañas; no necesitan vestirse de rosa para serlo.

Una pobreza bella genera una mirada compasiva. Mirada que le permite al público sentirse bien consigo mismo, beneficiándose de la desgracia que se le muestra.



Gustavo Borges

Pedro Muñoz en *Simulacro*.

La compasión genera empatía desde la inmovilidad. Estos tiempos no están para *STATUS QUO*. No existen adjetivos más peligrosos para un trabajo escénico que BELLO, BONITO, Y HONESTO.

Estoy desesperaaa, angustiaaa.

Quiero sentirme chilena.

Quiero que me hagan sentir, sentir, sentir chilena.

Ayer, me bailé una cueca así, cortita, juleta y desarmá.

Hoy día en la mañana me tome una chicha así, aguachenta y desabría.

Y ahora, reciencito, reciencito, reciencito no más, me hice un trabajito osó, con dos meses de gestación, cochinito, sangriento y poblacional. ¿Usted se ha hecho un trabajito osó, con dos meses de gestación, cochinito, sangriento y poblacional?

Necesito un hombre que me toquetee, que me mechonee, que me pisotee, que me manosee, que me manotee, que me basuree, que me ningunee, que me vulneree, que me flagelee, necesito un hombre... ¡CHILENO!

Yo soy un hombre, un hombre nacido y criado en esta tierra. Un hombre de carne. Y me gustan las mujeres, todas las mujeres. Y cada vez que las monto, más grande hago mi patria gancho:

Y más fuerte tiqui tiqui tít.

Y más fuerte tiqui tiqui tít.

Y más fuerte tiqui tiqui tít.

Y me gusta verles sus caritas cuando sangran, cuando sangran rojo copihue, cuando sangran rojo araucano, cuando sangran rojo merquén, cuando sangran rojo, ese rojo que tiñe el emblema de mi nación.

Y a ella...

A mi distinguida presidenta, a mi perita de agua dulce nacional, también le quiero sacar sangre, sangre presidencial, y a todos los que votaron por ella, sangre de ministros, sangre de senadores, sangre de autoridad. Sangre republicana.

Esa sangre que se coagula y levanta este pene chileno.

Pene feroz, pene grande, pene que somete, pene que domina, pene que destruye y abomina.

Les quiero hacer el amor a todos, y pegarles una sífilis, una gonorrea, un... SIDA.

Eso, eso es, señores, un SIDA.

Pero un SIDA chileno eso sí, ayayay; un SIDA de mi tierra eso sí, ayayay; un SIDA guerrero indomable eso sí, ayayay, el mejor de todos los SIDAS.

¡Viva Chile mierda! (Layera y La re-sentida 8).

Sarcasmo apasionado

Necesitamos afectar al público, interpelarlo; nuestro fugaz y efímero pasatiempo debe recuperar su capacidad subversiva y reveladora. Para ello, apostamos por:

la contradicción,
la crueldad,
la ironía,
lo absurdo,
el humor,
lo inverosímil
y, sobre todo, por el SARCASMO APASIONADO.

Esta es la gran provocación: DEFENDER A ULTRANZAS EL ORDEN ACTUAL DE LAS COSAS, JUSTIFICAR APASIONADAMENTE LO QUE NO SE PIENSA. Entender el provocar como un método de pensamiento. Irritar.

Mi mamá dice que en ese estadio donde juega el CHILE, les hacían cosas malas a la gente, que le cortaban las manos y los obligaban a tocar guitarra, que los quemaban con cigarrillos, que los hacían comer caca, que les ponían electricidad en los testículos.

Yo no le creo... como le voy a creer si siempre me ha mentado, pasa todo el día diciendo fantasías y cosas absurdas, si incluso, una vez, me dijo que le habían metido dos ratones por la vagina y que mi papá vivía en el fondo del mar... como si fuera una estrella marina el gueón. La pieza de mi mamá está llena de fotos de mi papá, empapelada con fotos de él, su estrella; a veces me hacía colocarme una camiseta con una foto de él y salir a caminar por la calle, como si yo fuera un fans, un fans de mi papá... (Layera y La re-sentida 2).

Romper la metáfora

Cuando la gente MALA nos gobernaba, todo en escena era metáfora. Chile pasaba de ser –en el escenario– una morgue a un galpón fantasma; la utilización de este recurso obedecía a la represión y censura a la que se exponían los creadores de aquellos tiempos (no se podían decir las cosas como eran, había que disfrazarlas). Ahora, con el gobierno de gente BUENA, nos preguntamos:

¿Qué rol cumple hoy la metáfora?
¿Por qué sigue incrustada en escena?
¿A qué le tememos?
¿Por qué no decir las cosas como son?
¿Por qué no decir las cosas como creemos que son?
¿De qué nos cuidamos?

¡EL TEATRO NO DEBIERA CUIDARSE DE NADA!

La metáfora siempre esconde un término real; autor y público coinciden en que no se quiere decir lo que se está diciendo; esto nos hace suponer que lo que se quiere comunicar se encuentra en otra parte, como si consistiese en una demanda por dar la espalda al mundo; la metáfora disfraza lo real, distancia al público de lo que realmente se quiere comunicar. Desde esta perspectiva, la metáfora hoy en día nos parece inofensiva, ya que no es capaz de interpelar o afectar al público; éste no se siente aludido, porque siempre se está hablando de “otros”.

Lo anterior no significa que estemos en contra de la utilización de este recurso, sino que de su uso exclusivo y totalizador o cuando apela a mundos oníricos. Nos inclinamos por el aquí y el ahora; necesitamos aproximaciones más directas y críticas a la realidad. La inmediatez del discurso no tiene por qué caer en lo panfletario o evidente; creemos que se puede utilizar un “lenguaje directo” de una manera creativa, profunda y artísticamente elevada.

¡Oiga usted!, dama, ministra, “sor Teresita de los artistas”, usted que es la más conoedora en políticas culturales, ¿sabe qué?, yo podría intoxicarme y hablarle estupideces sin parar día y noche por mucho menos plata. ¿Por qué no me dan un Fondart a mí pa ARREGLARME LOS DIENTES? ¿Por qué no me dan un Fondart pa mandar a mi sobrino chico a una colegio con una EDUCACIÓN DIGNA? ¿Por qué no me dan un Fondart pa arreglar el techo de mí casa QUE SE LLUEVE TODOS LOS AÑOS? ¿Por qué no me dan un Fondart pa COMPRAR EL PAN?... Ah no, es que a mí no me lo van a dar, porque yo no soy artista, y ustedes lo que quieren ver es arte... ¡A mí el ARTE no me sirve de NADA!...

El teatro puede entretener y provocar reflexión a la vez, ya no creemos en la tradición de que la tragedia del

Simulacro

de Marco Layera y La Re-sentida, se estrenó en mayo 2008, en la sala Ex café Sonoro.

Compañía La Re-sentida
Dirección Marco Layera
Elenco Benjamín Westfall, Nicolás Herrera,
Carolina Palacios, Pedro Muñoz,
Marco Layera.

Equipo Técnico La Re-sentida
Productora Carola Palacios

hombre deba narrarse de forma seria, densa o monocorde. Suele percibirse al “teatro” como una disciplina artística superior, llena de solemnidades y formalidades, casi operática, respetándola en demasía y de mala manera, convirtiéndola en definitiva en algo “GRAVE”. Se hace necesario despeinarla, faltarle el respeto, otórgale frescura y desfachatez. No nos parece que “los grandes temas del hombre” se sigan relatando casi por imposición desde un mismo lugar que se caracteriza por su aridez y oscuridad; el teatro puede entretener y no ser superficial; no existe oposición entre “el hacer reflexionar” y “el hacer reír”; no son términos dicotómicos. Existen otras miradas que, a partir de la ironía, lo absurdo y el humor, poseen un poder reflexivo mucho más inquietante y corrosivo.

Optamos por trabajar UNA FORMA LÚDICA Y UN FONDO LÚCIDO.

El templo de las musas debe ser capaz de entretener y hacer reflexionar al espectador; modificarlo en la medida de lo posible, presentándole una mirada particular y transfiguradora de la realidad.

Actor N° 1: Venirme a morir a la Dehesa, está todo tan bonito, tan limpiecito, aquí sí que se muere en paz, ¿qué diría mi mamita si viera a su pelaito aquí?... el bodeguero, chuta, sí que estaría re orgullosa.

Narrador: ¡Actor numero uno!, no subestime al personaje, a él lo mataron por ser cholo, déle dignidad y no siga con el chiste; que hable el actor numero dos:

Actor N° 2: Bueno, yo... qué puedo decirle... nada, pus me mataron, y bien muerto, y a quien le importa, a nadie, a nadie, si cuando morimos los pobres, a nadie importa, así no más es la cuestión, así no más. Y como dicen allá en mi puerto, hay que puro morir CALLAO.

Narrador: Actor numero dos, no siga con el chiste que ya fue suficiente. Bodeguero, a usted lo mataron injustamente, por ser cholo, y de manera absurda, usted debería sentir rabia bodeguero, levántese, sienta rabia, mire a esa gente que está frente a usted, esa gente viene al teatro y se ríe de su historia, a ellos no les importa su historia. Llénese de rabia, porque su hijo va a ser un cholo huacho, hijo de un cholo bodeguero muerto, un cholo huacho que no va a poder estudiar, y va a tener que lavar baños públicos, y va a tener las manos con olor a cloro, a humedad y a pobreza, un cholo huacho que va a tener que salir a fumar pasta base con los cholos huachos de la calle, y va a terminar robando, en la cárcel, como un cholo huacho, encerrado, manoseado y moreteado.

Sienta rabia bodeguero, porque los cholos tienen mal olor, olor a sebo, olor a fritura, olor a cocina, olor a cholo delincuente, olor

a chola caliente, ¡Vamos, reaccione, bodeguero! Vamos cholito de mierda, cholito de mierdecita, de la mierda más mierdecita que existe, la mierdecita peruanita, jeso, cholito, sienta rabia!, ¡no puedes pegarle a ese actor!, ¡no puedes romper esa silla!, ¡no puedes!, eso cholito cochinito, ¡siente rabia!, ¡no puedes pegarle al público!, porque esto es TEATRO y es MENTIRA, pero tu historia es VERDAD y nadie hizo nada (Layera y La re-sentida 13).

Ensayos

Nuestros ensayos se dejan orientar por los lineamientos señalados por el director Simon McBurney y su compañía Complicité. Estos se hacen tan cercanos a nuestro funcionamiento que tenemos el descaro de hacerlos propios, ya que encarnan fielmente el lugar desde donde abordamos nuestro trabajo. Lugar que tiene estricta relación con las personalidades artísticas de quienes integran la compañía. Así, a grandes rasgos, nuestros ensayos se rigen por las siguientes orientaciones:

No hay nada que no se pueda hacer aparte de no presentarse a ellos.

Pueden ser desestructurados, pero siempre disciplinados.

El placer es el motor de ellos (entendiéndolo como una especie de impulso turbulento hacia adelante).

Los actores deben estar siempre haciéndose los payasos.

No existen métodos ni enfoques únicos para ellos; en última instancia, es el material el que va dictando cómo deben realizarse.

Nuevas formas (nada que perder y todo por ganar)

El orden de las cosas ha cambiado y el teatro debe establecer una relación con su presente, una capacidad de confrontación con su afuera; ya no podemos seguir imitando formas y discursos artísticos pasados y hegemónicos. Ellos respondieron a otros tiempos y hoy parecieran no estar a la altura de la situación. La tragedia y el drama nos invitan a su funeral; nuestro tiempo hace de ellas formas dramáticas INGENUAS y RIDÍCULAS: ¿cómo hacer tragedia cuando lo veraz



Gustavo Borges

Benjamín Westfall y Marco Layera en *Simulacro*.

está afuera y nos gobierna groseramente?; ¿cómo hacerle frente desde un cuarto de muros negros, luz artificial y habitada por mentirosos?; ¿cómo ejercer desde acá una tensión sobre ella?

Agradezco toda propuesta:

tratandodehacerunaobraquecambieelmundo@hotmail.com

Nuestro desafío generacional es buscar en nosotros y en nuestra autoría nuevas formas y lenguajes, no en el extranjero ni en el pasado (ojalá fuésemos capaces de imitar la renovación escénica de los años 80). Debemos dar un paso hacia lo desconocido, hacia lo no seguro, arriesgarnos y cuestionarnos verdaderamente en escena; ¡debemos hacer algo nuevo para existir! (entendiendo que nunca nada es nuevo-nuevo); como dice el señor de lentes de Hamlet Machine: “El teatro solo es interesante cuando uno hace lo que no sabe, solo así surge algo nuevo”.

¡Yo no soy un actor burgués! Mis maestros me enseñaron a

otorgarle responsabilidad política a mi oficio. Yo me entiendo como un instrumento subversivo y sedicioso, un instrumento de uso y servicio social, un instrumento de preservación de la identidad cultural, un instrumento de reflexión, de construcción ¿me entiende?, ¡YO SOY ACTOR!, y es por eso que yo quiero participar en este proyecto y poner a su disposición mi talento, para poner en evidencia las contradicciones de mi sociedad. Mis maestros me enseñaron a SUFRIR como un POBRE, mis maestros me enseñaron a PENSAR como un POBRE, a LLORAR como un pobre. Mis maestros hicieron arte en dictadura y me transmitieron a mí la responsabilidad que hoy cae sobre mis hombros... ¿QUIERES QUE TE HAGA UN POBRE?... ¿QUIERES QUE TE HAGA UN POBRE? (Layera y La re-sentida 17). ■

Bibliografía

Layera, Marco y La re-sentida. *Simulacro*. s/e.

Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación



Daniño Espinoza Guerra.

Marisol Ancamil, María Huaquipan, Norma Nahuel, Marlen Hueche, Constanza Hueche, Maribel Hueche, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo e Isolina Mercado en *Ñi Pu Tremen*. Parque de las Culturas Originarias Mahuidache.

Paula González Seguel

Actriz y directora. Licenciada en Arte, mención Actuación por la Universidad Mayor. Actualmente dirige las compañías Teatro *Kimén* y Teatro La Frontera. El año 2009 estrenó sus dos primeros montajes como directora, con los que obtuvo diversos reconocimientos. Además, ha sido becada por la U. de Chile para cursar el Magíster en Dirección Teatral los años 2010 y 2011.

La raíz del montaje

La construcción del montaje *Ñi pu tremen* comienza en el mes de junio de 2008, luego de adjudicarnos el “2° Concurso Regional de Arte y Cultura Indígena de las regiones de Coquimbo, Valparaíso, Libertador Bernardo O’Higgins y Metropolitana, 2008 (CONADI)”. Al momento de postular a este concurso, existía un montaje teatral que pulsaba cada vez más fuerte al momento de llevar las ideas al papel: “Dale Recuerdos” del escenógrafo francés Didier Ruiz, presentado en el teatro de la Universidad Mayor en diciembre del año 2007. “Dale Recuerdos” era un montaje que tenía como protagonistas a diez adultos y adultas mayores que, sin tener ninguna formación teatral, contaban algunas de las vivencias de su pasado en un escenario desprovisto de mecanismos

teatrales, o por lo menos lo pensamos así en ese momento. Estas personas relataban sus recuerdos y se ordenaban de acuerdo con los siguientes temas; “Recuerdo bonito de infancia”, “Olor significativo”, “Viaje significativo”, “Objeto máspreciado” y “11 de septiembre de 1973”.

Este montaje nos generó muchas inquietudes en el plano escénico, a pesar de que no estaba ejecutado por actores profesionales. Sin embargo, la potencia del mismo era incuestionable: la honestidad de la narración, el vigor de esos cuerpos en escena, la ausencia de mecanismos provenientes de la teatralidad (insisto en que ésta era la única manera en que lográbamos nombrar lo que estábamos presenciando en ese momento), esos relatos, esas historias de vida, conformaban en su totalidad una unidad inquebrantable ante la cual el espectador caía totalmente rendido, *fascinado*, como cuando se es pequeño y se escuchan los relatos de los abuelos, cuentos de otro tiempo que constituyen un rito del cual no se puede sino ser parte.

Esta obra constituía un gesto político, generoso e ideológico, al entregar el espacio de la palabra en el teatro a estas personas; un gesto radical, un formato de la teatralidad interesante, que le devolvía al teatro su

calidad de transmisor oral de saberes ancestrales, de espacio ritual, en el que solo es necesario un cuerpo en escena y alguien que observa. Sin duda, este montaje sería el puente entre el proyecto presentado a CONADI y las vías bosquejadas para la construcción de *Ñi pu tremen*.

Colectivo Artístico KIMEN¹

Para la configuración del proyecto conformamos un grupo de trabajo integrado por quien escribe, la actriz Marisol Vega, la psicóloga Evelyn González y el artista visual Danilo Espinoza, dando vida al colectivo artístico interdisciplinario KIMEN. Por su impacto en nosotros, decidimos tomar como referente el montaje “Dale Recuerdos” y realizar una obra con similares características, actuada por adultos mayores sin formación teatral; con la diferencia de que nuestro montaje estaría conformado por un elenco femenino perteneciente al pueblo mapuche. La elección de este género no fue casual, dado que como equipo de trabajo nos pareció interesante y necesario abordar la temática de la mujer indígena que vive en la ciudad, ya que por un lado las mujeres mapuche son portadoras de la tradición oral de su cultura y poseedoras de la memoria histórica de este pueblo y, por otro, históricamente han sido discriminadas y excluidas por ser mujeres, mapuche, indígenas, “negras”, pobres, nanas, “indias”.

Llegué alrededor de las siete de la tarde junto a mi amiga y actriz Marisol Vega al Parque Mahuidache. No conocíamos a nadie. Estábamos un poco nerviosas, no sabíamos cómo o por dónde empezar a invitar a las mujeres. Tampoco sabíamos si habría interés en ellas de participar en el Taller-Montaje. Hacía mucho frío y nuestros espasmos corporales agudizaban cada vez más nuestros nervios... al paso de unos minutos, nos reciben unos diez perros kiltros y aparece el presidente de la agrupación, un hombre con cara de indígena, cabellera larga, chaleco nortino y una voz un tanto violenta. Al ritmo lejano de los charros de Lumaco, nos hace pasar y nos explica que hay varias familias celebrando el año nuevo mapuche. Nos presenta a una papai que habla mapudungu. Conocemos a Juanita Huaiquilaf, de 74 años de edad, muy cariñosa, simpática y amable. Ella nos cuenta que ha participado muchas veces en actividades y que, además, fue actriz de la teleserie La Quintrala, “en la que

actuaba Raquel Argandoña”. Nos cuenta que la amarraron con unas cadenas y ella tenía que gritar... nosotras quedamos fascinadas con ese dato... luego nos dice que nos va a llevar a conocer a otras lagmien de la comunidad para que participen de nuestra actividad. Conocemos a Elsa Quinchaleo y a Carmen Saihueque, una de ellas muy risueña y la otra muy silenciosa, esquiva, pequeña y con un celular que sonaba cada dos o tres minutos. Las invitamos a participar y nos dieron sus números de teléfono para que les avisáramos cuando comenzara el taller. Luego de invitar a estas tres mujeres, nos acercamos a la esposa de un lonko de otra comunidad mapuche, quien era muy callada; solo nos dijo que teníamos que hablar con su esposo, el cuál nos respondió: “Cuánto le van a pagar... CONADI da mucha plata... si no le pagan, NO...”. Luego de esta respuesta, ya no quisimos invitar a nadie más y dejamos un recado para el resto de las mujeres con el presidente de la agrupación. Al despedirnos de algunas personas, amablemente se nos acercó una señora a ofrecernos unas sopaipillas y tímidamente nos retiramos con nuestras sopaipillas mapuche en la mano y la compañía de los perros kiltros que nos seguían muertos de hambre. Días más tarde acudimos a invitar a las mujeres integrantes del Club de Adultas Mayores “Flor de Invierno”. Muchas de ellas no nos abrieron las puertas de sus casas, se negaron rotundamente y la única integrante de este club que aceptó la invitación fue Elena Mercado Marileo (mi abuela). Ella es peluquera, teñida rubia, hablante de la lengua mapudungu, con un pasado religioso ancestral muy fuerte (su madre era machi); sin embargo, presentaba un claro conflicto respecto a su origen indígena...²

El proyecto

Paradójicamente, las más interesadas en la realización del proyecto, presentado a CONADI como un taller de teatro, no eran las mujeres convocadas, sino el grupo conformado para la realización de este proyecto. Debido a que el taller debía comenzar lo más pronto posible y dada la extraña convocatoria realizada, nos vimos sumidos en la más profunda incertidumbre. Como no sabíamos si, efectivamente, asistirían las señoras al taller, utilizamos un último recurso e invitamos a participar en el proyecto a la hermana de mi abuela, Isolina Mercado (quién renegaba de su origen), a mi tía Marisol Ancamil (con un pasado de tortura en la dictadura militar) y María Huaquipan (la esposa de un tío), todas ellas hablantes de la lengua mapudungu. De alguna u otra forma, llevamos la familia a la rastra, fenómeno que en un comienzo se

1. Sig. Conocer, aprender, saber a través de la transmisión oral.

2. Bitácoras del director.



dio por un tema circunstancial, pero que más tarde vimos repetirse.

Una vez realizada la invitación a gran parte de mi familia, lo que nos aseguraba un mínimo de participantes, comenzó el taller el día 5 de julio de 2008 a las 16:00 horas. Para nuestra sorpresa, hubo una gran convocatoria. Asistieron incluso mujeres más jóvenes y no específicamente de la edad propuesta. *Asisten las hijas de las abuelas, nueras, nietos, nietas, perros e incluso uno de los ensayos lo interrumpe una oveja, repitiéndose nuevamente el patrón anterior.*³

La recopilación de testimonios

Las abuelas, en un comienzo, utilizaban en su mayoría un lenguaje breve y conciso. Generalmente, cada testimonio venía acompañado de risas nerviosas o silencios incómodos. Acostumbrados al bullicio, al grito y a la sobreexcitación, nos parecía que estas mujeres vivían a otro ritmo, en otro tiempo: silenciosas, resignadas, afables, trabajadoras, resbaladizas, casi ausentes. Era muy complejo saber de sus vidas; nos enterábamos de ciertos pasajes interesantes por comentarios de la nieta, de la sobrina, de la hija, de la prima o de la hermana. “La familia a la rastra” se convirtió en un rasgo identitario del grupo conformado en la ruka. Y el taller se constituyó por dos grandes familias: la Hueche y la Mercado. En un comienzo, la recopilación de testimonios fue una experiencia desconocida, desconcertante, en la que nos enfrentamos a territorios inexplorados. Sentimos mucha frustración. Teníamos la sensación de que solo lográbamos instalarnos en la periferia de sus vidas, sin lograr dar con el centro. Sentíamos que algo faltaba, que no dábamos con el punto justo, que no conseguíamos llegar a lo verdaderamente trascendente, a lo sustancial; que solo merodeábamos lo accesorio, lo anexo, lo adjunto, pero no lo verdaderamente importante de los testimonios.

El programa de cada reunión, en la primera etapa, consistió en lo siguiente:

80 minutos de dinámicas grupales, cuya finalidad era preparar el ambiente para la recopilación de los testimonios de cada mujer (supervisadas por la psicóloga). Las actividades estuvieron orientadas a crear un clima de respeto, confianza y libertad que las pudieran conectar con su cuerpo, emociones y sentimientos, con el fin de crear una atmósfera de confianza, que posibilitara un ambiente grato y de intimidad.

40 minutos de evaluación, dedicados a compartir las experiencias vividas en la primera etapa. Esta etapa de evaluación paulatinamente devino en una once con mate y sopaipillas. Aquí, en un ambiente significativo y familiar para todas, surgieron los testimonios más íntimos de cada mujer, no como en las dinámicas grupales. Por lo tanto, el momento “de las sopaipillas y el mate” se convirtió en el espacio propicio para recabar los testimonios.

Cuando llegué a Santiago ee... trabajé. Me trataron mal, me dijeron india despatriá, yo les decía que no. Podría ser ella, pero no yo, porque yo era la verdadera chilena. Me echaban, trabaja mis dos o tres meses, me echaban en la calle, las doce de la noche y yo le pedía plata pa' irme y no me la daban, pero yo pedía en la calle, como pedía plata en la calle y así llegaba a la casa de mi hermano y resulta que al otro día... yo me iba a la Inspección del Trabajo y yo lo demandaba, de eso vivía yo imponiendo sueldo a mis patrones, siempre fui discriminá, siempre fui maltratá, pero siempre yo me defendí, nunca dejé que me atropellaran y hay veces que nunca me han querido pagar, me botaban la libreta, yo la recogía e iba a la Inspección del Trabajo, resulta que yo en vez de perder yo ganaba más que ellos, porque yo era más viva que ellos, porque yo le cobraba doble sueldo, un mes me pagaban otro mes no pagaban y yo decía me deben dos meses y me lo pagaban porque yo iba a la Inspección del Trabajo... y tanto sufrimiento yo llegue a la familia de Valentín Trujillo, ahí aprendo lo que soy, fui dueña de casa, me enseñaron cómo tenía que ser... cómo tenía que ser mi dueña de casa, responsable, me educaron bastante pero no aprender a leer, no... pero educación porque para ser dueña de casa...⁴

Este momento, el “de las sopaipillas y el mate”, se constituyó en un espacio íntimo en el que se forjaron la mayor parte de las relaciones entre las participantes. Se convirtió en un momento tremendamente familiar para todas, en el lugar en que la palabra adquiría protagonismo, rondando sus matices más profundos y significativos.

3. Bitácoras del director

4. Fragmento testimonio Juana Huaquilaf, montaje Ñi pu tremen.

Pronto nos dimos cuenta, además, de la belleza estética de este acto, el de la once. Decidimos rescatar este momento y transformarlo en una situación escénica en la puesta en escena de *Ñi pu tremen*, convirtiéndose este gesto, el de rescatar el espacio de prueba, de ensayo, en el lenguaje escénico del montaje, como otro factor más en la política de nuestra obra.

El problema del contexto

El Parque de las Culturas Originarias Mahuidache ubicado en la Comuna El Bosque nos llamó profundamente la atención por su contexto; dentro de este parque existen cuatro rukas indígenas recontextualizadas y construidas a gran escala. Estas se encuentran insertas en un ambiente urbano que, a su vez, se localiza en la periferia del Gran Santiago; un paisaje pobre y marginal, rodeado de departamentos rojos fiscales, perros y basura. Por lo que, inevitablemente, el problema del contexto comenzó a hacerse presente en la construcción de *Ñi pu tremen*.

*El contexto no es un molde estático de representaciones culturales, sino que es una “arena” activa en la cual el individuo construye su comprensión del mundo, la que está conformada tanto por los contenidos culturales tradicionales como por las necesidades y expectativas individuales y colectivas que surgen del contacto con la sociedad amplia.*⁵

El contexto, al igual que el testimonio, siempre implica un territorio, en el sentido de que están arraigados a un lugar específico, por lo que la problemática territorial del pueblo Mapuche, problemática histórica, encontró su traducción, en este contexto urbano, en constantes disputas entre la organización Mahuidache y la Municipalidad de El Bosque por la pertenencia del fragmento territorial que constituye el emplazamiento del Parque Indígena. En este contexto, el taller de teatro se conformó como una nueva forma de territorializar, de asir, en el sentido que, a través del gesto de documentar los testimonios de vida de estas mujeres por medio del teatro, el “pueblo Mapuche urbano” adquirió una cara visible, una *firma* concreta, más amable, más cercana, no violenta, con la cual era posible identificarse: era la vecina, la nieta, la tía, quienes tomaban el poder de la palabra.

Sabemos que el testimonio es llamado a desempeñar un rol estratégico de los contextos de violencia y destrucción sociales, de luchas históricas, porque su convención de objetividad acredita una verdad de los hechos que, con su referencialidad directa y probatoria, sirve de documento para fundar la veracidad del relato y volver entonces inobjetable el “haber sido” de la realidad a denunciar en nombre de sus víctimas (Richard 81)

La puesta en escena

Las chiquillas como les decíamos, amablemente nos abrieron las puertas de sus casas y nos acogieron como a unas integrantes más de la familia. Las distancias emocionales cada vez se acortaban más y, poco a poco, fuimos ganándonos el respeto y el cariño de cada una de ellas. Una vez recopilados los testimonios, debíamos ponerlos en escena, y aquí tuvimos que abstenernos muchas veces de seguir ciertos impulsos escénicos, con el objeto de que ellas en ningún caso se sintieran vulneradas y sintieran que teníamos un fin utilitarista con lo que estábamos realizando.

Este período de puesta en escena fue el más caótico. Enfrentados

Ñi pu tremen, mis antepasados

Compañía Teatro Kimen

<i>Dirección</i>	Paula González
<i>Asistente de dirección</i>	Marisol Vega
<i>Psicóloga</i>	Evelyn González
<i>Dramaturgia</i>	Teatro Kimen
<i>Elenco</i>	Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marten Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque.
<i>Diseño integral</i>	Danilo Espinoza
<i>Dirección musical</i>	Evelyn González
<i>Colaboración técnica</i>	Pamela Contreras, Matías Seguel
<i>Producción</i>	Paula González
<i>Financiamiento</i>	Corporación Nacional de desarrollo Indígena (CONADI)
<i>Auspicio</i>	Universidad Mayor, Big Banner
<i>Patrocinadores</i>	Fundación Víctor Jara, Asociación Mapuche Petu Moguelein Mahuidache
<i>Colaboradores</i>	Ilustre Municipalidad de El Bosque, The Clinic, Teatro Camino, Mesko

5. Ministerio de Educación. Programa MECE rural 1992. Desarrollo curricular escuelas UNI, Bi y Tri_ docentes. Santiago, pág.22.

al desafío de hacer una obra artística que tomara elementos de la realidad, así, tan radicalmente, muchas veces no sabíamos qué direcciones seguir, qué decisiones tomar y qué cruces realizar, sobre todo por el mismo factor de confianza, cariño y respeto hacia ellas, que nos impedía éticamente tensionar ciertos espacios y elementos que nos parecían interesantes o dignos de acentuar. Estuvimos permeables todo este período, producto de la cercanía con cada una de ellas, enterándonos de pasajes conflictivos en sus vidas, involucrándonos afectiva y emocionalmente con ellas y sus relatos... Por esta razón, tuvimos que postergar varias de nuestras inquietudes teatrales, adaptando los materiales que teníamos para la construcción del montaje. Materiales que a ellas nos les fuese tan conflictivo abordar, pensando que en un tiempo tendrían que ser expuestos en público.⁶

La puesta en escena de *Ñi pu tremen* y su estructura dramática, que encuentra su germen en “Dale Recuerdos”, se configuró a través de una temática global: “La emigración campo ciudad” y los subtemas “Presentación”, “Recuerdo bonito”, “Cómo llegaron a Santiago”, “Cómo conocieron a sus maridos”, “11 de septiembre de 1973” y el “Reencuentro con sus raíces”.

Con la estructura creada, el montaje tomó una grafía definida. Agrupamos el material testimonial recopilado a partir de los temas expuestos, perfilando así la construcción de la dramaturgia, la cual había sido conscientemente retardada, ya que dos de las abuelas no sabían leer y pensamos que el hecho de entregar textos escritos a algunas sí y a otras no, podría generar diferencias incómodas entre ellas. Sin embargo, una vez terminado el proceso de montaje, nos dimos cuenta que la decisión de retrasar la dramaturgia era acertada, ya que permitió que los testimonios gozaran de cierta permeabilidad que no habría sido posible en el caso de su fijación escrita *a priori*.

Lo privado y lo público

A medida que construíamos el montaje, nos dimos cuenta de la brutal exposición a la que estábamos sometiendo a estas mujeres. Además de la responsabilidad con la que cargábamos, puesto que fue nuestra decisión invitar a actrices no profesionales. En este sentido, siempre fuimos muy cuidadosos al momento de escoger las

acciones escénicas que se llevarían a cabo, por el mismo factor de confianza y respeto mencionado anteriormente, y por no vulnerar ciertos espacios que correspondían a la esfera privada de cada mujer. El trabajar con actores no profesionales y con testimonios de vida traza una línea de ficción muy frágil que es fácil de romper. Por esto, decidimos incorporar el error como parte de la política de nuestro montaje, incorporando acciones cotidianas familiares, casi naturalistas, como la de la once con sopaipillas y mate y la labor de hilar; decisiones que en un comienzo se dieron por un tema de cercanía y familiaridad que permitía un acercamiento más ameno a la escena, y que luego apreciamos por su valor estético. De alguna manera, intentamos ser lo más honestos posibles con los ámbitos de la cultura que observamos y rescatamos del taller, siendo también consecuentes con nuestra idea de rescatar parte del patrimonio inmaterial de la cultura mapuche, que no solo se traduce en sus bailes o ceremonias (como el nguillatun), sino que también posee ritos en un ámbito privado, como la reunión familiar alrededor de la mesa o fogón, ritos que trascienden a la cultura “mapuche” propiamente tal, ya que forman parte de los momentos íntimos de una chilenidad mestiza. De esta manera, invitamos a los espectadores del montaje a ser parte de estos ritos, en algunos momentos (como el de la mesa), y a mirarlos con distancia, en otros (en los bailes o los diálogos en mapudungu).

A continuación cito un fragmento del testimonio de Marisol Ancamil, el más complejo de llevar a escena, por la huella histórica con la que carga:

Así como tuve recuerdos bonitos, también tuve un recuerdo muy triste... En el año 1973 me recuerdo que mi hermano mayor cursaba tercero o cuarto año de enseñanza media. Me recuerdo que él fue becado por el gobierno de Salvador Allende, para ir a tomar un curso de capacitación agrícola... algo así, a la Unión Soviética, era por seis meses no más... entonces mis



6. Bitácoras del director



Carmen Saihueque, Norma Nahuel y Elsa Quinchaleo en *Ñi Pu Tremén*. Facultad de Artes Universidad Mayor.

papás estaban contentos porque en esos años que un hijo se fuera a capacitar y después llegara al campo a imponer lo que él había aprendido en otro lao, era bueno, porque era una ayuda para la gente, para mi papá como campesino, taba orgulloso de su hijo también... pero fue como trágico, porque justo fue... él tuvo que viajar un 10 de septiembre acá de Santiago a la Unión Soviética y el día 11 me recuerdo que fue el golpe militar... lo supimos a través de la radio y fue súper triste... muy triste, porque me recuerdo que lo primero que escucho mi mamá del golpe militar y recuerdo haberla visto llorar... y mi papá como hombre machista... quizás no le influía tanto, o quizás trataba de ocultar su tristeza, pero para mi mamá fue súper triste y entonces... tragedia para la familia porque me recuerdo que después nos fueron a... requisar a... registrar los milicos continuamente en el día, en la noche... llegaban a cualquier hora del día, a veces tabamos acostaos, llegaban los pacos a patas con las puertas y se llevaban a mi papá detení y entre nosotros los gritos, todo el cuento... yo tenía seis años en ese tiempo (...), eran como delincuentes, empezaban a disparar, pero yo no sé si al aire, pero al fin yo veía que le disparan a ella, y me acuerdo que yo llegando a la casa... iba un militar arrastrando a mi mamá del pelo y yo como niña fui a defender a mi mamá... ¡Mi mamá no, mi mamá no! (...) no sé, eso es lo que más me duele, porque yo vi que le estaban disparando a ella y le disparaban a ambos lados de los oídos y entonces... no podíamos hacer nada, porque también estábamos apuntalados con la escopeta... o pistola, no sé que es lo que era... eso fue tragedia... y es el recuerdo más triste que tengo, hasta hoy me marca para el resto de mi vida.

Cabe destacar que este testimonio solo fue parte de las funciones realizadas en el Parque de la Culturas Originarias Mahuidache, ya que Marisol Ancamil tuvo que volver a emigrar. Esta vez desde Santiago a Temuco.

Reflexiones finales

Las mujeres que asistieron al taller y que conformaron el elenco de *Ñi pu tremen* viven en su mayoría en la misma población, a dos o tres cuadas de distancia. Comparten la plaza, la feria, la peluquería y el parque indígena. Muchas de ellas tienen parentesco sanguíneo o político y se visten de manera similar.

El montaje estilístico de varios fragmentos vestimentarios disociados entre sí convierte al cuerpo del usuario en un cuerpo de citas, atravesado por cruces de lenguas híbridas. La ropa (...) funciona como concepto-metáfora de una identidad periférica tramada por lenguajes discontinuos, (...) diseminados de lenguajes cortados de sus circuitos de hábitos y gustos que son reensamblados por un collage (...) que critica las identidades fijas y homogéneas sustancialmente ligadas a un espacio y un tiempo originarios. (Richard 121- 122)

En cada una de ellas hay huellas y vestigios de un paisaje social chileno. Son pobres, silenciosas y muchas de ellas maltratadas, por su origen, por su familia, por su cultura, por su nación, por su patria. “*Es Chile, pensé, Chile entero y a pedazos...*” (Diamela Eltit). Quizá por esto, algunas de ellas se mantuvieron constantes durante todo el proceso, encontrando en este espacio un lugar de reivindicación de género o de lucha. Quizá, por sentirse identificadas con un otro, encontraron un espacio de afecto, atención, comunicación, opinión, entretenimiento o simplemente obligación afectiva. Sin embargo, sabemos que en los seis meses que duró el taller y un séptimo mes de presentaciones, logramos cimentar un grupo de mujeres comprometidas, fundado por mujeres sencillas, trabajadoras y esforzadas, que viven sus vidas sin grandes pretensiones, que han logrado mantener un hogar, educar, criar o malcriar a sus hijos a base de esfuerzo y perseverancia y que, mediante este taller, lograron que su sencillez, su fuerza interior y sus raíces fueran aún más valoradas. Además de lo anterior, estas mujeres lograron elaborar algunos aspectos conflictivos

de sus vidas y tuvieron la generosidad de compartirlos en un espacio escénico.

El teatro sin duda se instaló como un puente para que muchas de las mujeres que fueron parte de *Ñi Pu Tremén* pudieran re-venir y re-visitarse parte de sus vidas. Analizaron mediante el teatro su pasado, en el contexto de su presente. Asimismo, el teatro las ayudó a procesar ciertos pasajes de su historia, y aprendieron a decir, a sentir y no olvidar.

Tanto el equipo de trabajo a cargo de este proyecto como las integrantes de *Ñi pu tremén* aprendimos que, a pesar de estar insertos en una sociedad hostil, utilitarista e individualista, existen instancias colectivas que nos hacen tener la convicción de que todavía hay cosas por decir, hacer y concretar; contribuyendo mediante el acto artístico a la memoria de nuestro país.

Funciones

El montaje realizó cuatro funciones en enero de 2009, en una ruka ubicada en el Parque de las Culturas Originarias *Mahuidache* en la Comuna El Bosque, donde asistieron alrededor de cuatrocientos espectadores, en su mayoría familiares de las mujeres, amigos y vecinos. Posteriormente, el montaje realizó cuatro funciones más en la Facultad de Artes de la Universidad Mayor, donde el público fue totalmente distinto: alumnos de la facultad, docentes, gente del medio teatral y estudiantes universitarios. Además, fue parte del "Festival 9 de Dirección Teatral" organizado por la Universidad de Chile, obteniendo el premio Eugenio Guzmán a la mejor dirección y fue seleccionado para ser parte del Festival Santiago a mil 2010.

Agradecimientos

Para finalizar, quisiera agradecer a revista *Apuntes* la publicación de este artículo, así como a las instituciones que apoyaron y respaldaron la realización de este proyecto: CONADI, U. Mayor, Asociación Mapuche *Petu Moguelein Mahuidache*, Club del Adulto Mayor "Flor de Invierno", I. Municipalidad El Bosque, Casa de Cultura Anselmo Cádiz, Teatro Camino, The Clinic, Mesko y Fundación Víctor Jara. Asimismo, agradecer a todo el grupo humano que hizo posible la realización de este trabajo: el elenco de *Ñi pu tremén*, Evelyn González, Marisol Vega, Danilo Espinoza, Pamela Contreras, Matías Seguel, Roberto Silva, a mi familia y, especialmente, a la machi Rosa Marileo Inglés por su inspiración.

Al mismo tiempo, quisiera agregar que parte de éste escrito presenta retazos del Proyecto de Investigación Titulado "Reflexión a partir de una investigación escénica que rodea los conceptos de *contexto*, *descontextualización* y *re-contextualización*, que toma como punto de partida elementos desprendidos del montaje *Ñi pu tremén*", desarrollado en conjunto con las actrices Marisol Vega, Pamela Contreras y la teatrera Alexandra Von Hummel, para la obtención del Título Académico de Actriz otorgado por la Universidad Mayor; reflexión que pretende ser el germen de un nuevo trabajo escénico. ■



Danilo Espinoza Guerra.

Bibliografía

Eltit, Diamela. *El padre mío*. Santiago: Libros del Ciudadano, 2003.

Richard, Nelly. "Residuos y Metáforas". *Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago, 2001.

Ñi pu tremen y las voces del espacio común

Loreto Leonvendagar

Actriz UC. Miembro de la compañía Niños Prodigio Teatro. Se ha dedicado al entrenamiento de voz para actores. Becada por Mideplan y Erasmus Mundus, cursa un Master en International Performance Research en la Universidad de Amsterdam, Holanda y la Universidad de Warwick, Reino Unido.



Todas las actrices de *Ñi pu tremen, mis antepasados*. Parque de las Culturas Originarias Mahuidache.

La obra de teatro *Ñi pu tremen, mis antepasados*, viene a recordarnos de manera expresa la dimensión profundamente social del teatro. Me refiero al teatro como contenedor de su propio tiempo. Un teatro atado a las maneras, conflictos, dolores, amores, luchas, ideas y experiencias de las personas en su contexto específico y presente. Este contacto permanente con la realidad es lo que alimenta y además reinventa al arte teatral para que permanezca vivo. La pregunta entonces es: ¿Qué elementos presentes en el teatro tensiona y enfatiza la obra que hace que esta dimensión aparezca tan vívidamente?

El compromiso con la realidad se manifiesta en la obra en la opción de darle voz a mujeres reales para hablar de y por sí mismas. Hace aparecer los espacios, sensibilidades y valoraciones particulares de un grupo de mujeres mapuche que nos narran desde sus recuerdos y desde sus cuerpos instalados en el espacio del escenario, frente al público. Al hablar de público me referiré tanto a los espectadores como al espacio público, espacio de hacerse presente ante un otro en la sociedad, de ser reconocido y valorado socialmente (lugar en el que, por lo demás, el teatro se sitúa). En oposición, hago alusión al espacio privado, lugar ligado al mundo doméstico en el cual las mujeres han estado históricamente confinadas y replegadas del mundo público. Desde estas definiciones de lo público y lo privado, podemos ver que la obra *Ñi pu tremen* superpone y diluye estas categorías, instalando el mundo privado de estas mujeres en el espacio público a dialogar con el espectador.

La obra pone en escena a ocho mujeres mapuche adultas de sobre 49 años y a tres mujeres mapuche jóvenes. Se estructura a base de los testimonios de estas mujeres que tienen una identificación profunda con su pueblo dentro del contexto cultural de Chile, en el que ser mapuche es aún un estigma. El tema mapuche ha sido históricamente conflictivo. Ha estado marcado por luchas territoriales donde se cruzan intereses económicos y diferencias de cosmovisión, acarreado un cruce cultural lleno de heridas por los continuos obstáculos en la integración. Problemas de tolerancia, de discriminación étnica y social, han derivado en una fuerte marginación del mundo mapuche y en un largo silenciamiento de su palabra. La voz mapuche hoy se escucha agónica, fundamentalmente a través de los medios, desde una reivindicación más ligada al poder y derechos comunitarios que a los conflictos y visiones de mundo particulares de su gente.

Personajes reales

Para plantear este conflicto en su complejidad, la obra opta por poner en escena no a actores-actrices que representan un rol, sino a sujetos anónimos que presentan sus experiencias personales. En este acto, rompe con la ficción y con el concepto de representación de la teatralidad para ofrecernos una puesta en escena más ligada a lo performativo, espacio en el cual se flexibilizan y redefinen las reglas del juego teatral. Hablo de performativo para destacar el carácter transitorio y fugaz de la puesta en escena, que enfrenta y relaciona en un espacio y tiempo únicos a los “actores” y a los espectadores. La puesta en escena entendida desde lo performativo es aquello que “acontece” entre la presencia de estos cuerpos que están en el escenario y los cuerpos que están frente a ellos. Es la dinámica que ocurre en el instante mismo, y que modifica, de alguna manera, a todos los que están presentes¹. Me interesa destacar que esta dinámica, al ser presente, invita al espectador a percibir desde ahí y dar sentido a la experiencia en sí misma. Por lo tanto, el

gesto de instalar a personas reales es una invitación al público a percibir las y significarlas sin pre-juicios desde ese instante mismo que es la puesta en escena.

Lo primero que vemos es a una mujer mayor sentada cantando una canción en mapudungu mientras entra el público. Comprendemos inmediatamente que le es una canción propia. De entrada, nos hace escucharla en su particular sonoridad, con un timbre y tonalidad que nos son ajenos culturalmente, aunque de algún modo reconocibles. Luego una niña con su trenza, su poncho y su trapilacucha² nos habla directamente de “la casa *ruka*” y nos describe el espacio físico, su uso y su carga simbólica. Mientras tanto, las ocho mujeres van entrando al escenario y parándose al lado de la niña, frente al público. En esa mujer cantando, esa presentación de la casa y esas mujeres de pie, hay un ofrecimiento inicial de entrar en la especificidad de una cultura desde el imaginario femenino mapuche y desde la intimidad de la casa *ruka*.

Todas las mujeres de la obra tienen un imaginario y una historia común que las define. Comparten el ser mujeres, indígenas y haber vivido la fractura de emigrar del campo a la ciudad. Estas características, tanto en Chile como dentro del contexto mapuche encierran cargas y violencias explícitas y que subyacen, cargas que a ellas de alguna manera las han tenido doblemente invisibilizadas ante la sociedad: como mujeres y como mapuche. La obra las hace aparecer desde el comienzo. Cada una se instala en el escenario y se para de la silla para presentarse y definirse ante el público. Se toman el tiempo para nombrarse a sí mismas en lo que sienten las específicas: “Mi nombre es... soy hija de... esposa de...” etc. Y lo hacen en el idioma mapuche, mapudungu. Nosotros como público diverso, alcanzamos a reconocer algunas palabras, nombres y apellidos comunes en la sociedad chilena entremedio de los propiamente mapuche; esto nos devela el profundo cruce cultural y nos lleva a comprender que su autodefinición está marcada por su lengua. El acto de presentarse es una manera de firmar –existir, opinar, asumir personal y responsablemente ante los otros – lo que nos presentarán a continuación.

1. Las categorías que uso están tomadas del ensayo “La atracción del instante”, sobre la relación entre teatralidad, puesta en escena y performatividad, de Ericka Fischer-Lichte y Jens Roselt.

2. Collar típico de la vestimenta femenina tradicional mapuche.



Daniño Espinoza Guerra.

Elena Mercado, Carmen Saihueque, Juana Huaquilaf y Aurelia Huina en *Ñi pu tremen, mis antepasados*. Parque de las Culturas Originarias Mahuidache.

Dramas reales

En adelante, las mujeres nos cuentan sobre sus recuerdos más felices de infancia, su llegada a la ciudad, cómo conocieron a sus maridos y su dura experiencia familiar con el golpe militar. Las narraciones son para el público y en conversaciones entre ellas mismas.

Los recuerdos infantiles están cargados de nostalgia, humor y sensaciones ligadas al campo y la naturaleza. Estos tienen que ver con jugar a andar en chanco y con quitarle los pollitos a las gallinas para jugar al “pollo asado”, los que nos trasladan a su entorno natural. Asimismo, las narraciones están cruzadas por frases que develan la profunda simbiosis que tienen con los elementos de la naturaleza en su cotidiano: “salimos al primer canto del gallo” o “como a la una teníamos que ir a encerrar los chanchos, entonces mirábamos el sol. ¿Serán las doce? Si estaba el sol al medio eran las doce, ya pasó...deben ser como la una”. Durante la obra comprendemos este vínculo, el que se ve doblemente acentuado en la pro-

puesta de la figura de la ‘Mujer Mapuche’. Por ejemplo, la música original deja escuchar:

*El aroma de la trilla,
el sabor de la miel,
el caudal de las aguas,
son parte de ti, mujer.
Mujer de la tierra,
sangre morena,
tus ojos negros,
brillan como estrellas...*

Cuando oigo la palabra mujer la entiendo en los términos en que lo plantea la antropóloga Marta Lamas: “(...) las mujeres y los hombres no tienen esencias que se deriven de lo biológico, sino que son construcciones simbólicas pertenecientes al orden del lenguaje y de las representaciones” (4). Desde esta definición, es interesante ver el realce que hace la canción al pensar que históricamente la figura femenina, en su rol asignado, ha estado ligada a la naturaleza en su condición de mujer madre.

Esta relación, en las diferentes sociedades, ha sido una manera de distanciarla de la categoría que la opone, que es la cultura. Así, en su condición de naturaleza, se las ha dejado a un lado del mundo que define, crea y vive la cultura. Esta relación ha generado luchas femeninas en el tiempo para poder desprenderse de ese estigma. En la obra, a través de estas mujeres, respiramos esa relación que levantan con identificación y orgullo, lo que se trasluce tanto desde su identidad étnica mapuche como desde su rol de "Mujer".

En las narraciones, también aparecen bien definidos cómo se viven los roles de género en el mundo rural mapuche. La figura del padre se asocia con el exterior y el sustento: con el arado, el potrero, el trabajo de la tierra que es el medio para "hacer la plata para la familia". El padre o el hermano son los que abren la relación a las mujeres con el mundo público y hacen el vínculo con la ciudad. Es el padre el que lleva a la niña a caballo a Temuco por primera vez a comprarse sus primeros zapatos, y es el hermano el que viene a buscarla para llevarla a la ciudad donde empieza a trabajar. La madre, por su parte, está instalada en el espacio doméstico y privado, lo que le hereda a su hija desde niña: "yo y mi mamá nos encargábamos de los quehaceres de la casa". La madre es recordada limpiando el hogar, en la cocina amasando el pan de todos los días, u orando en su relación con lo sagrado como mamá-machi.

En los diversos recuerdos de las mujeres aparecen en primera persona realidades asociadas a la precariedad, violencia, marginación y falta de códigos urbanos. Estas realidades van conformando el conflicto de la obra, pero no como un nudo que desata algo latente o un punto de inflexión que lleva a otra cosa, sino más bien como algo permanente que está incorporado y asumido en los cuerpos que nos narran, porque así es su realidad. No son narraciones teñidas por el dolor; por el contrario, se exponen llenas de matices vitales: la risa, el comadreo y también la tristeza. Por ejemplo, hay una mujer que nos cuenta sus dificultades al llegar a trabajar de nana a la ciudad.

(...) resulta que me mandaron a hacer el aseo. Vaya a buscar el "chanchito" para que lo pase por la pieza. Yo le dije: ¿dónde voy a ir a buscar el chanchito? Y la Srta. me dice... vaya a buscarlo

en el potrero. Y resulta que yo no sabía cómo iba a ir a buscar el chanchito en el potrero. Veía que el suelo no era pa' pasar el chanchito. Yo no conocía el "chanchito". ¡Bueno ya! Pasó eso. Y me dicen: usted tiene que ir a acostarse. ¡Ya! Me fui pa' la pieza y me dicen: apague la luz. ¡Qué! Yo soplabo la ampollita y no se apagaba. Entonces yo llegué y le di escobazos. Viene la Srta. y me dice: ¿y qué lo hizo? [sic]. La quebré porque no se apagaba na'. Y ahí me dice: tenís que ir a bañarte. ¡Ya! En la tina de baño yo me fui a bañar. Y resulta que en la tina de baño me estaba ahogando, acostumbrada a bañarme en el río.

La decisión de exponer estos conflictos surge de la necesidad. Por una parte, la que viven estas mujeres en las violencias implícitas de su rol femenino, mapuche, migrante, sumado a la estrechez económica. Estas carencias afectivas y económicas generan, a su vez, la necesidad de hablar para compartir experiencias y dificultades individuales.

Teatralidad del día a día

La obra de teatro nació de un taller de teatro realizado el año 2008 en una *ruka* en la comuna de El Bosque, en Santiago. El taller fue realizado por la directora y actriz Paula González, descendiente mapuche, y las actrices Marisol Vega y Pamela Contreras junto a la psicóloga Evelyn González. Instalar la necesidad en el espacio de un taller teatral adquiere doble sentido por la capacidad socializadora que implica un taller y por lo comunitario, afectivo y expresivo del teatro³. La obra escenifica y permite ver e imaginar el proceso del que surge: las mujeres se saludan y abrazan, se instalan a "conversar" en la mesa en torno al mate, se preguntan intimidades sobre la familia y se acompañan en sus quehaceres cotidianos. Finalmente, la necesidad se traduce en el acto de subirse al escenario, donde se exponen y vinculan al amplio público, tomando la decisión de compartirse en tanto mujeres, hasta entonces instaladas en el espacio

3. Hago hincapié en la capacidad de la teatralidad como proceso integral de recepción, contención y elaboración de la experiencia. Entendiéndolo como una herramienta social reparadora no desde procesos cognitivos, sino desde su característica de potenciar las capacidades expresivas de cada "actor" y la necesidad de darles soluciones formales concretas creativas. A mi juicio, durante este proceso se genera una elaboración corporal de la experiencia personal, lo que lo convierte en un lugar tremendamente sanador.



Daniela Espinoza Guerra.

Maribel Hueche, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Isolina Mercado, María Huaquipan, Elena Mercado y Juana Huaquilaf en *Ñi pu tremen*. Facultad de Artes Universidad Mayor.

privado, en el espacio público teatral. Esto se hace evidente a lo largo de la obra y es conmovedor oír cuando las mujeres terminan sus testimonios con un: “Gracias” o “Esa es mi historia”.

En el escenario las mujeres se “toman la palabra” en un amplio sentido; no solo desde sus narraciones, sino también desde sus cuerpos y desde sus prácticas cotidianas. Al percibirlas con sus años, ropas, gestos, voces, timideces y memoria, se nos aparecen ellas y su experiencia como el punto de referencia. La obra nos invita a verlas dentro de la *ruka*, espacio que les pertenece, hilando la lana en grupo, con su telar, tejiendo, peinándose y tomándose el mate con el pan amasado alrededor de la mesa. En estas prácticas aparece su manera particular de hacer las cosas y es esta especificidad lo que comparten con nosotros, porque está inscrita en sus cuerpos más allá del lenguaje mismo. Con el solo hecho de estar ahí nos hacen ver lo que sus cuerpos contienen, cargan y son. Así instan al público que comparte ese espacio a posicionarse en él respecto a lo que presenciamos, no desde un lugar racional, sino relacional, afectivo y en tiempo presente. La culminación de esto llega al final de la obra, cuando las mujeres ofrecen al público sus sopaipillas, convidándolo a conversar con ellas después de la obra. A través de las sopaipillas también nos están

ofreciendo su historia: conocerla, degustarla, disfrutarla e integrarla fuera del momento teatral.

En la oralidad

La voz que levantan y que son ellas mismas con su historia, tiene que ver con el rescate de la oralidad, voz propia de la cultura mapuche. La voz de la oralidad se transmite de cuerpo presente a cuerpo presente e implica la afectividad que se genera en la comunicación directa y, paralelamente, trae la memoria a ese presente. En la obra, el eje narrativo son los recuerdos de estas mujeres y en el acto de recordar traen a escena la dimensión del pasado. Para el pueblo mapuche, la memoria y la tradición son parte fundamental de la cultura. Los antepasados son memoria viva y están relacionados con las divinidades, las que a su vez, están vinculadas a los elementos naturales. Por lo tanto, la memoria en su dimensión sacra está sujeta a la naturaleza⁴. De esta conexión podríamos decir que la memoria en el ideario mapuche tiene un tiempo que contiene el de este complejo entramado. Es un tiempo presente que se abre hacia otras dimensiones:

4. Para una comprensión de la cosmovisión mapuche recurrí a la tesis “La poesía mapuche: expresiones de identidad” de J. A. Moens.



Damián Espinoza Guerra.

El momento final de *Ñi pu tremen*.
Facultad de Artes Universidad Mayor.

es el de la conmemoración y el rito. Este tiempo está implicado en el acto del recuerdo y de la afectividad asociada. La obra de teatro en su título conmemora a los antepasados. *Ñi pu tremen, mis antepasados*, nos habla propiamente de pasado, tradición y linaje. Las mujeres en sus recuerdos cargan este tiempo que tanto en ellas como en su propio pueblo es fundante. Este rescate lo realizan en la oralidad, transmitida en sus cuerpos presentes y en la narración del pasado y que es en sí una convergencia de tiempos.

La oralidad es una práctica que se traspasa por generaciones, un legado cultural. En la obra de teatro las tres niñas que están presentes en silencio casi toda la obra son las receptoras de esta transferencia, son la nueva generación. Ellas han de integrar en un nuevo contexto este tiempo abierto. Sin embargo, la participación de estas niñas denota un discurso generacional muy diferente. Ellas realzan los elementos propiamente mapuche y la necesidad de la sobrevivencia de su cultura. Durante toda la obra utilizan sus ropas características y nos presentan sus costumbres a través del baile, la música

y poemas. Las niñas nos ofrecen el mundo tradicional y nos expresan su necesidad de mantenerlo vivo en honor de sus antepasados. Por ejemplo, seguida de un baile al ritmo del *kultrun* y la *trutruca* una de las niñas recita:

*En la oscuridad brillará una voz de lucha,
los antepasados regresarán...
el kajfv newen estará presente⁵, cuando los corazones de
nuestro pueblo estén unidos por una sola causa.
El viento lo gritará, las aves lo trinarán, las cascadas lo cantarán,
el canto de la alegría estará presente, porque la lucha
no habrá sido en vano, sino para el beneficio de nosotros, los
niños mapuche⁶.*

Seguido de lo cual viene un fuerte grito de lucha. La unidad con que aparecen estas tres niñas, representando el mundo de una nueva generación, se contrapone al rescate de lo particular del resto de la obra y universaliza a esta nueva generación lo que, asimismo, unifica la lucha a la que se refieren en una sola lucha sin nombre,

5. La traducción sería "el azul de la fuerza estará presente...".

6. Poema de Aileen Cayumil, niña mapuche de la IX Región de la Araucanía.

transformándose en un discurso más que en una realidad que podamos percibir. Esto lleva a preguntarse y querer comprender: ¿quiénes son estos “niños mapuche”?; lo que en la obra permanece en el eco de una categoría. Igualmente, las distintas aproximaciones de ambas generaciones denotan diferentes rescates de la memoria de un pueblo. Estas líneas no se cruzan durante la obra más que al final, cuando se hace referencia a sus ritos. Luego de hablar de la machi, el *machitún* y el *nguillatún* bailan todas juntas largamente vestidas con sus trajes mapuche, y finalmente una de las niñas abre la bandera mapuche para cerrar la obra. Las generaciones se encuentran en el rito y en el baile, que constituyen la oralidad enraizada en las prácticas de una cultura viva.

Finalmente, al instalar solo a mujeres en el escenario, la obra da una mirada específica sobre la cultura y el teatro. Al tomarse la voz y generar el diálogo que implica el “ponerse en escena” tanto desde sus prácticas como desde la memoria, proponen el rescate de la oralidad y, por lo tanto, de la afectividad que contiene. Este rescate implica el vínculo con la naturaleza, desde estas mujeres que, asimismo, se identifican abiertamente con ella, pero en el espacio público que es el escenario, es decir, en el terreno cultural. La obra *Ñi pu tremen, mis antepasados* propone un rescate de la mirada particular de estas mujeres, pero desde sus prácticas cotidianas, no desde su ser naturaleza; desde su condición de cultura en movimiento, activa. En este gesto, rompe e invalida las fronteras de estas categorías, ya que en la obra y en ellas son una misma experiencia.

La obra invita así a la reflexión sobre el imaginario específico que abre este espacio. Invita a pensar el teatro desde la afectividad, las relaciones, la intimidad, la fragilidad, las fortalezas, heridas y alegrías de estas ocho

mujeres contenidas en sus memorias, voces, texturas, gestos y emociones, donde también se encuentran las de sus antepasados; desde la herencia de la oralidad. *Ñi pu tremen* es una invitación a compartir y ser parte de esa oralidad.

La obra, al darle voz a personajes reales con sus dramas reales, nos recuerda la importancia del teatro en su relación con la realidad y nos afirma su dimensión social. Esta dimensión se manifiesta, en primer lugar, en que la obra nace de múltiples necesidades concretas: es la necesidad de la directora, como descendiente mapuche, de poner en escena las experiencias de estas ocho mujeres, y la de cada una de ellas de transmitir sus fracturas y su cultura y hacernos partícipes de ella. En segundo lugar, la obra utiliza el espacio público teatral, lugar de validación social, como vitrina para plantear, a través de estas mujeres, una mirada particular y sensible sobre el tema mapuche, tema complejo y polarizado en la contingencia nacional. La bandera que vemos levantar al final de la obra aparece no desde las hazañas de un pueblo, sino desde las historias mínimas y los múltiples rituales que ellas encarnan; desde ahí leemos el conflicto de su comunidad. En tercer lugar, la obra enfatiza la condición de encuentro vital propio del teatro. Tanto el teatro como la práctica de la oralidad implican la transmisión de la historia cuerpo a cuerpo presente; por lo tanto, el invitar a esta experiencia desde el escenario teatral que en sí mismo es oralidad, refuerza y hace contundente la experiencia. En *Ñi pu tremen, mis antepasados*, nosotros, como público, nos convertimos en receptores de esta oralidad que nos proponen en el instante de la puesta en escena, y de esa experiencia queda la posibilidad de que la continuemos de algún modo fuera del espacio teatral, hacia el amplio público. ■

Bibliografía

- Climo, Jacob J. and Cattel, Maria G. (ed.) “Introduction: Meaning in Social Memory and History”. *Social Memory and History: Anthropological Perspectives*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2002.
- Fischer-Lichte, Ericka y Roselt, Jens. “La atracción del instante”. *Revista Apuntes N° 130*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2008. 115-125.
- Lamas, Marta. “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”. *Cuicuilco 018*, 2000. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35101807> 25 de octubre de 2009.
- Moens, J.A. *La poesía Mapuche: expresiones de identidad*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Utrecht, 1999. <http://www.mapuche-nation.org/espanol/html/nosotros/literatura/tesis-01.htm> 20 de septiembre de 2009.

Valdivia.

Reflexiones sobre el tratamiento dramático de los documentos históricos*

Elio Fugona Piña



Inés Margarita Stranger

Dramaturga y guionista, autora de *Cariño Malo*, *Malinche*, *Tálamo*, *Valdivia* y de múltiples interactivos educativos, siendo el más importante *Abrapalabra*, la magia de aprender a leer. Profesora Titular de la Pontificia Universidad Católica y Directora del TEUC desde el año 2006.

Estudiar y leer a los cronistas de la Conquista de América parece ser un pasaje obligado en la formación de un escritor latinoamericano. En algún momento de su camino, sin proponérselo siquiera, sale a buscar en esas fuentes originales algo del sonido y la forma de la lengua española que lo haga sentir el pulso de esos tiempos fundamentales. Es un proceso inconsciente, claro, yo no lo hubiera jamás formulado de este modo, pero es una especie de destino, una fuerza natural que se va imponiendo y transformando la relación con el idioma de una manera profunda e inexorable. La lectura de un cronista llama a la lectura de otro cronista y sumergirse en esos textos se vuelve la ocupación de un territorio arcaico y sin embargo presente. Brutales, mentirosas, muchas veces mal intencionadas, esas voces vigorosas nos ayudan a formar raíces fuertes. Uno se enamora de expresiones y de construcciones gramaticales, comprende el origen de ciertas palabras, se remonta en ciertas costumbres y redescubre paisajes que tenía por conocidos.

* El presente artículo forma parte del Proyecto Vraid 9/2009, *Taller experimental: creación actoral para Valdivia a partir de materiales iconográficos sobre la Conquista de Chile*, coordinado por Inés Stranger.

Al comienzo de este proyecto, que con una ambición desmesurada llamamos *Relectura dramática de la historia de Chile*,¹ tenía ideas vagas e imprecisas, muchos prejuicios y pocos puntos de vista fundamentados. Tenía eso sí, una intención y un horizonte: conocer la historia de Chile y comprender por qué somos como somos. Es la famosa pregunta por la identidad que atormenta a los chilenos y que no nos deja aceptarnos simplemente.

Comencé por el principio y escribí un texto sobre Diego de Almagro. Pero las guerras con los hermanos Pizarro resultaron mucho más importantes en su vida y en su muerte que sus breves pasos por estas tierras de Chile que, sin embargo, le valieron el título de Adelantado. ¿Pero qué otra cosa descubrí en Almagro? Descubrí fundamentalmente que no le gustó esta tierra de Chile, que había venido aquí medio engañado y, que al darse cuenta, dio a sus soldados la orden de *ranchear* y se volvió lo más rápido que pudo hacia el Perú. Comprendí


entonces que yo no estaba buscando contar una historia cualquiera: quería una historia grande, una historia en la que pudiéramos vernos y reconocernos, una historia donde los sentimientos comprometidos nos ayudaran a acercarnos y valorarnos. Ingenuo y tal vez didáctico. No me asustan estas palabras. Yo quería recuperar una épica fundamental, aquellos momentos de fe, donde alguien en este territorio hubiera tenido ganas de construir un proyecto colectivo.

Conocer a Pedro de Valdivia y creer en él no fue una tarea fácil. Sin duda, es un personaje controvertido. Me rebelaba profundamente a situarme en su horizonte ideológico y justificar sus acciones, proceso que resulta esencial para hacer hablar a un personaje con verdad y construir sus motivaciones; al mismo tiempo, me seducía la idea de que detrás de la conquista de Chile hubiera habido una historia de amor escandalosa para su tiempo, algo que no aparecía en la vida de otros conquistadores; una historia que nos había sido narrada en el colegio, una aventura temeraria, apasionada y violenta de la cual, tal vez, habíamos heredado algo importante.

Estas fueron las primeras intenciones.

Enfrentada al material comenzaron los problemas verdaderos. Seleccionar, determinar qué porción de la vida de Valdivia se podía contar, cuál sería el eje argumental principal, cuáles las líneas de acción secundarias,

1. La primera etapa de este proyecto fue el Laboratorio Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica, que luego tuvo un financiamiento de la Dipuc 2002 con un proyecto llamado *Relectura dramática de la historia de Chile*, donde participaron: Milena Grass, Andrés Kalawski, Teresa Matte, Guillermo Semler, Rocío Mendoza, y Ricardo Larrain. En este primer proyecto nos preguntamos de dónde venían algunos aspectos de nuestra identidad que nos parecían conflictivos. Como resultado, se escribieron los textos *Valdivia* de Inés Stranger *The day was truly chilian* de Andrés Kalawski.



Valdivia

de Inés Stranger, se estrenó el 6 de mayo de 2009, en el Teatro de la Universidad Católica de Chile.

<i>Dirección</i>	Macarena Baeza de la Fuente
<i>Elenco</i>	José Miguel Neira, Ornella de la Vega, Daniel Gallo, Kike Castañeda, Ramón Gutiérrez, Cristóbal McIntosh, Gabriel Celsi, Francisco Viveros, Phelix Williamson, Dusan Koscina
<i>Diseño escenografía e iluminación</i>	Ramón López
<i>Asistente de escenografía</i>	Natalia Manzor
<i>Diseño vestuario</i>	Gabriela Santibáñez
<i>Composición musical</i>	José Miguel Candela
<i>Diseño audiovisual</i>	Rafael Güendelman
<i>Ilustración</i>	Alberto Montt
<i>Diseño gráfico</i>	Gerardo Rivera
<i>Asistentes de investigación</i>	Andrea Pelegrí, Mariel Castro
<i>Entrenamiento esgrima</i>	Patricio Moreno
<i>Asistencia dirección de actores</i>	Kike Castañeda

Elio Frugone Píria

cuál el universo mínimo de personajes que permitiera abordar la mayor cantidad de posturas y ejes de conflictos y, finalmente, cuál el dispositivo dramático que me permitiera recuperar el habla original de los cronistas y rescatar sus voces.

Curiosamente, la primera escena que escribí en *Valdivia* fue la escena uno, que expresa las exigencias que el personaje hace a su historiador, reclamándole respuestas y explicaciones. Don Pedro quiere saber cómo fue que las cosas se le enredaron, no se acuerda de su muerte y no encuentra reposo, necesita de don Bruno para completar su relato y encontrar el sentido que le conceda la paz. Por su parte, don Bruno, que ha sufrido un infarto, defiende su derecho a vivir su propia muerte y a dejar su labor inconclusa. No puede seguir postergando su presente para reconstruir el pasado.

Leyendo *El Proceso de Valdivia* yo podía sentir tanto los argumentos de Valdivia y sus acusadores como el esfuerzo que el propio Barros Arana hacía por interpretar y comprender a su personaje. Sin saberlo en ese momento, al hacer entrar en conflicto a estos dos personajes, estaba confrontando también dos formas de hacer historia que

yo no hubiera podido conceptualizar entonces. De una parte, el testimonio, afirmado gramaticalmente en el *yo estuve ahí, yo lo vi, yo lo oí*, la historia hecha por los que la vivieron, que cuentan lo que hicieron, que comparecen en el relato en su función de testigos. Un paradigma vigente durante siglos que dio sus últimos resplandores precisamente con los grandes relatos de la Conquista de América. De otra parte, el trabajo laborioso del historiador del siglo diecinueve, aquel que se sumerge en las fuentes, que revisa los archivos, que intenta escribir la gran Historia, estudiando y verificando sus documentos.

Don Bruno: *Ah... Valdivia... ¿Por qué no puede darme reposo? No me encuentro bien... He pasado mi vida buscando, ordenando el Archivo, leyendo las actas de cabildos que se constituían y se corregían incesantemente, cuentas en las que todos se debían y se justificaban ante el rey, cartas de recomendación en las que todos mentían, contratos que no cumplían, juicios que se hacían los unos a los otros llevados por el miedo y por el hambre insaciable del poder... y usted no fue de los peores y reconozco que por años lo he admirado... pero ¿qué sentido tiene seguir mintiendo? Yo no voy a ser el agente de su vanidad... Yo he buscado su verdad, Valdivia... detrás de estos papeles he buscado al hombre que usted fue... Le he dedicado mi vida, Valdivia, déjeme a mí la muerte.*

José Miguel Neira como Pedro de Valdivia, Ramón Gutiérrez como Don Bruno y Daniel Gallo como Diego.





Elio Frugone Pina

José Miguel Neira como Pedro de Valdivia y Cristóbal McIntosh como Rodrigo de Quiroga.

Encarnadas estas posiciones en dos personajes en conflicto, ya había encontrado la estrategia dramática que me permitiera hacer de los documentos un tema o motivo, pues el personaje de don Bruno cargaría, incluso en el pasado, esa obligación de registrar, de anotar, de guardar y conservar los archivos. Había encontrado también el dispositivo dramático: hacer entrar en el pasado al *testigo* para que desde ahí pudiese anticipar el futuro. Don Bruno se transforma entonces en la conciencia de Valdivia, el personaje que encarna la maldición de Casandra, aquél que sabe el desenlace de la historia, pero a quien se tiene por loco.

Sin embargo, la voluntad de hacer escuchar las voces de los cronistas trajo otros cuestionamientos. Como a través de don Bruno los textos y documentos formaban parte ya de la intriga dramática, pensé que podía dejarlos hablar directamente; que al recuperar el lenguaje y la intención del relato fácilmente podía reconstruir al personaje. Como las crónicas son testimonios intencionados, escritos con la voluntad de convencer sobre la validez de una versión, subrayando ciertos aspectos y

ocultando otros, pensé que se podía reelaborar con ellos un tejido de objetivos y que tal vez podían transformarse en diálogos o monólogos. Pero no fue posible. Por más dramáticos que fueran los hechos narrados, solo podía tomar prestadas algunas expresiones e imágenes, pero no podía transferir los textos completos a las escenas. Se hizo necesario abordar la escritura del texto desde dos estrategias diferentes: una narrativa y otra dramática.

Lo narrativo

La estrategia narrativa fue retomar a los cronistas como cuerpos textuales independientes, acogiendo en lo esencial la retórica de la época y, con estos textos, hacer avanzar la historia, presentar nuevos personajes o narrar un episodio que difícilmente podía ser representado:

Rodrigo: *Estando los cincuenta españoles de la ciudad de Santiago con las armas en las manos esperando a los enemigos, veis aquí cuando un domingo once de septiembre de 1541, tres horas antes del día, llegaron sobre la ciudad los indios de guerra repartidos en cuatro escuadrones para derribar por*



Ornella de la Vega como Inés de Suárez.

tierra las paredes y quitar las vidas a las personas. Y aunque la multitud de bárbaros y el orden y disposición de las compañas, el pavor de los alaridos y la oscuridad de la noche eran todos motivos para atemorizar a los ciudadanos, con todo eso no hubo hombre entre nosotros que desmayase, antes, mostrando un valor invencible peleamos todos con lanza y adarga, dando y recibiendo heridas por todo aquel espacio de tiempo que duró la oscuridad de la noche. (Mariño de Lovera 59)

En la puesta en escena que dirigió Macarena Baeza, algunos de los libros del archivo de la primera escena fueron recuperados por los personajes en el pasado y fueron ellos mismos los que leyeron sus historias. Con este gesto, el tema del registro y la memoria quedó escénicamente problematizado y dio un fundamento a los actores para abordar estos textos de naturaleza narrativa.

Nos dimos cuenta entonces, que lo que parecía la gran dificultad del texto era recibido sin problemas. En un proyecto que el Teuc ha llamado *Jóvenes frente a jóvenes*, ni los jóvenes actores ni el público mayoritariamente estudiantil tuvo problemas para aceptar esta convención. La lengua de los cronistas resultaba familiar, atraía por su fuerza que escondía pasiones y dejaba ver la individualidad del que narraba. Se la oía, se la recordaba, se la reconocía como fundamento de nuestra identidad: formaba parte de nuestra memoria colectiva.

Lo dramático

Por otra parte, la estrategia dramática fue aprovechar la forma dramática en su sentido más canónico –como representación de un conflicto interpersonal que se desarrolla en tiempo presente–, para reconstruir los grandes momentos de giro de la historia, aquellos donde los personajes hacen que la acción se desarrolle en un sentido y no en otro.

El carácter dramático de los hechos es evidente. Valdivia escribió su historia entre enemigos. Llegó a instalarse en Chile con no más de cincuenta españoles ambiciosos, dispuestos a llevar a cabo sus objetivos. Se tejieron intrigas, se desencadenaron luchas por el poder, –ya en Atacama sufrió la primera revuelta y realizó las primeras ejecuciones–. Asaltos, incendios, inundaciones, terremotos y otros acontecimientos externos vinieron a agravar una situación que ya era extremadamente conflictiva. Junto con la necesidad de mantener el control de esta situación Pedro de Valdivia tenía un punto vulnerable: siendo casado en España, mantenía, en Chile, una relación amorosa con otra mujer española. Diríamos que el material dramático de los hechos de la Conquista de Chile es de naturaleza *shakespeareana*.

Más allá de lo que pudo haber dicho el mismo Pedro



Elio Frugone Pina

de Valdivia en sus cartas y lo que dejan ver las actas del Proceso, es evidente que hubo escenas que no han sido narradas por los cronistas y que en el ejercicio dramático se deben escribir porque resultan *obligatorias*: son aquellas de *debieron haber ocurrido*², porque marcan un momento de inflexión, un punto de no retorno, aquél donde los personajes realizan una acción que precipita los hechos de manera inexorable.

Escribir estas escenas cruciales, era una oportunidad de abrir las grandes líneas del relato y detenerse en los momentos donde los personajes pudieron o debieron decirse las cosas de frente y expresar sus emociones. Poner a los personajes en situación, hacerlos coincidir en un espacio / tiempo es obligarlos a relacionarse, es entrar en zonas del mundo privado e imaginar, de acuerdo a lo que dicen los cronistas, cómo pudieron desarrollarse esas escenas. Es una especie de escritura con *circunstancias dadas*, un ponerse en la situación teniendo en cuenta las restricciones morales, religiosas, políticas de la época para determinar los comportamientos posibles.

Definir estas escenas obligadas, es lo que finalmente determina el punto de vista y hace distinto este *Valdivia* del que aparece en otras obras que abordan el mismo personaje.

2. Es interesante recordar la distinción que hace Aristóteles en su *Poética*: *El historiador –dice– narra los hechos como ocurrieron y el poeta, en cambio, como debieron ocurrir.*

Dos ejemplos

De las actas del Proceso se puede establecer con certeza que Inés Suárez era una mujer importante en la vida de Valdivia, siendo el motivo central de las acusaciones levantadas en su contra:

[...] que todo el tiempo que está en Chile y desde que salió del Cuzco, que ha más de ocho años, está amancebado con esta mujer, y duermen en una cama y comen en un plato, y se convidan públicamente a beber a la flamenca, diciendo: yo bebo a vos: e manda a las justicias como el mismo gobernador y los cabildos comunican antes lo que han de hacer y luego lo que han hecho, porque siempre hace Valdivia, el gobernador, el cabildo de sus criados y amigos. (Barros Arana 29)

Valdivia hace sus descargos y lo absuelven de todas las acusaciones, excepto en lo que toca a Inés Suárez y lo sentencian a:

[...] que no converse inhonestamente con Inés Suárez, ni viva con ella en una casa, ni entre ni esté con ella en lugar sospechoso, sino que en esto de aquí en adelante de tal manera se haya que cese toda siniestra sospecha de que entre ellos haya carnal participación, e que dentro de seis meses primeros siguientes después que llegase a la ciudad de Santiago de las provincias de Chile, la case o envíe a estas provincias del Perú para que en ellas viva o se vaya a España o a otras partes, donde ella mas quiere.

Esto ocurre el 9 de noviembre del 1548.

Luego dice Valdivia: “llego a Arequipa por pascua de navidad, y me dio una dolencia de los trabajos y cansancios del camino que llegué al último de la vida”. (Valdivia 263)

Le toma unas semanas recuperarse y reunir a su gente; luego ocupa dos meses en el viaje hacia Valparaíso y ahí en esa bahía espera a Francisco de Villagrán durante un mes y medio más; cuando finalmente llega a Santiago, a mediados de mayo del año 1549, han transcurrido ya los seis meses que le otorgara La Gasca y debe cumplir la sentencia. No hay que ser muy suspicaz para interpretar todas estas demoras como una resistencia psicológica o emocional, un no querer llegar a Chile y enfrentar la decisión: o casar a Inés con otro hombre o expulsarla de Chile.

Del matrimonio de Inés Suárez con Rodrigo de Quiroga no tenemos noticias. Pero sabemos que en septiembre del mismo año, después de cumplir la sentencia, Valdivia sufre un accidente porque “andando escaramuceando con la gente de a caballo en campo, cayó el caballo conmigo y quebró todos los dedos del pie derecho, y me hizo saltar los huesos del dedo pulgar, e estuve tres meses en cama”. (Valdivia 265)

Aunque Valdivia no lo explique con las palabras psicológicas que le atribuiríamos hoy, este accidente puede ser interpretado simbólicamente. El Gobernador no sabe adónde ir, no quiere seguir avanzando. Es significativo que su caballo caiga sobre él y que deba quedarse tres meses en cama. Según cuenta Valdivia –yo no lo incluí en el texto–, cuando parte a la campaña del Bío Bío en diciembre no se podía sostener en el caballo y debe partir contra la voluntad del pueblo en una *silla de indios*. Podría decir que algo en él se rebelaba ante una guerra que lo llevaría a la muerte.

Los documentos, entonces, arrojan los suficientes elementos biográficos para imaginar y escribir las escenas que llamamos *obligatorias*. No pudiendo desarrollar en este texto las escenas del Proceso mismo –que ocurría en Perú–, debía al menos escribir sus consecuencias. Las escenas en que Valdivia pide a Rodrigo de Quiroga que se case con Inés y aquella donde le debe dar explicaciones a ella por hacerlo me parecieron indispensables. Al escribirlas estaba franqueando así la línea que divide lo privado de lo público. Una relación que había traspasado esos límites y se había convertido en un escándalo social debió resolverse en un momento de intimidad. Este fue el placer de escribir este *Valdivia*.

Durante la temporada que realizamos en el Teuc, pude observar las reacciones del público de enseñanza media y responder a sus preguntas. Frente a estas dos escenas hubo siempre un silencio escandalizado. Creo

que es la naturaleza dramática de ciertos momentos de la vida en los que inevitablemente se debe elegir. Es la fuerza de lo dramático de la cual la forma dramática no es más que una expresión artística, aquella que permite entender la lucha interna de los personajes extrovertida en una acción que atenta contra ellos mismos.

Finalmente

La única escena que escribí completamente, sin contar con documentos de ninguna especie porque no los había, fue el monólogo de Inés de Suárez. No hay mucho que comentar acerca de por qué yo no tenía documentos que me permitieran saber cuál era su lenguaje; ya los estudios de género se han encargado de evidenciar esta ausencia. Lo que sí quiero consignar es que esta ausencia me autorizó a levantar la voz por este personaje y a prestarle mis emociones. Este sigue siendo para mí un compromiso de vida irrenunciable.

Inés: *Padre, madre, no los recuerdo. El sol sobre los olivares y adentro el calor y el murmullo de las oraciones. España no me dio nada. Un refajo, una mantilla, unas medias negras. Pero en estas tierras tuve el cielo y la fuerza para conquistarlo. Antes nunca fui valiente. Ahora que el gobernador no está, vuelvo a encontrarme con mi antigua cobardía. Siempre tuve miedo de la noche. Ahora que el gobernador no está, siento que la noche lo apaga todo y vuelvo a sentir mis antiguos miedos. He sido su amante, lo sé, hemos comido juntos y dormido en la misma cama y me ha gustado hacerlo. Una mujer en España nos sería tan descarada, pero aquí en las Indias todo se ha dado vuelta y entre volcanes y guerras no tuvo tiempo de pensar en el pecado. No lo pensé entonces, ahora lo estoy pensando. Ahora siento que me faltan fuerzas y comienzo a dudar. Su amor borraba mi culpa. Desde que el gobernador no está me pregunto qué hago aquí. No me atrevo a enfrentar las miradas de los soldados. No puedo salir a la plaza sin la protección de mi señor. Estoy desnuda en esta tierra. Expuesta a las murmuraciones. M'hijita rica. Cosita. Me he vuelto mala. Dios mío, me vuelvo mala. Me pregunto si Dios nos ha olvidado. Y esos ladridos ¡Dios Santo! Santiago se ha llenado de perros. ■*

Bibliografía

- Barros Arana, Diego. *Proceso de Valdivia y otros documentos inéditos concernientes a este conquistador*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1909.
- Mariño de Lovera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile, escrita por el capitán don Pedro Mariño de Lovera*; Colección Historiadores

- de Chile y documentos relativos a la historia Nacional; Tomo VI. Santiago: imprenta del Ferrocarril, 1865.
- Valdivia, Pedro. “Instrucciones de lo que han de pedir y suplir a su M. y a los señores presidente y oidores de su Real Consejo de Indias, 1550”. En Barros Arana, Diego. *Obras completas*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1909.



Acerca de conquistadores y naturales en la reescritura y teatralización de la Conquista

Francisco Sánchez

Actor, director e investigador teatral, compositor e instrumentista, con estudios de Actuación y Música en la Universidad Católica. Becado en 2005 por la Fundación Andes. Director de la compañía Tryo Teatro Banda, sus últimos montajes han sido estrenados en importantes salas teatrales, itinerando por todo Chile, y con giras a Argentina, Bolivia, Ecuador y España.

Relación copiosa y verdadera de la maña que ha sabido darse una compañía de cómicos para componer y representar comedias en las que se reviven las hazañas de valerosos capitanes de la corona de Castilla; y la no menos espantable determinación de un bárbaro pueblo de noble pecho que, habiéndoles salido al encuentro, defendióles la entrada y les hizo cruda guerra en favor de su amada libertad.

Bicentenario

Parece una corriente de la que no se puede escapar; al acercarse el Bicentenario de nuestro país hay una tendencia a celebrarnos, y para eso requerimos saber quiénes somos. No se llega a un cumpleaños a preguntar quién es el festejado. Y al preguntarnos quiénes somos nos encontramos con algo complejo, porque todos somos chilenos, nos guste o no, quienes nacimos y vivimos en esta tierra, desde los indígenas de pura cepa hasta los nietos de los colonos arios, pasando por la inmensa mayoría *chamipurria* (como llaman los mapuche a los mestizos).

El Bicentenario parece una celebración obligada; nadie osa poner en duda que la independencia de nuestra nación es un hecho positivo incuestionable, que contó con la protección de Dios y la Virgen del Carmen (quienes, curiosamente, habrían abandonado a sus otros hijos, los españoles, que luchaban por una causa igualmente legítima: evitar el desmembramiento de lo que era, para ellos, su legítimo imperio).

En ningún momento se nos ocurre preguntarnos si efectivamente fue lo mejor para nuestra sociedad el habernos separado de la Corona española. Tal vez nos hubiera ido mejor continuando como colonia y canalizando la lucha por más autonomía política, económica y cultural, que lanzándonos a una independencia como tal, que nos dejó desunidos a los países americanos y recelosos entre nosotros, a merced de las otras potencias del mundo, ávidas de invertir y especular en nuestras tierras económicas.

Podríamos haber aprovechado el cambio de dinastía en la Corona española y el influjo del siglo de las luces para habernos constituido como una colonia modelo y hoy, tal vez, tendríamos derecho a viajar, estudiar y trabajar libremente a lo largo y ancho del imperio español... ¿Tal vez seríamos parte de la Comunidad Económica Europea?

Nuestros más directos antepasados, por ejemplo, los mapuche, tal vez hubieran seguido gozando por más tiempo del reconocimiento oficial como nación que habían logrado del Rey de España a través de incontables parlamentos (paz comprada por los españoles a cambio de treguas); tal vez no hubieran experimentado

la manipulación de la llamada “Guerra de Arauco” y del supuesto “valor del indómito araucano”, con que las retoñas autoridades patriotas trataron de insuflar un inexistente patriotismo entre sus pasmadas filas (con su consecuente desilusión al comprobar que muchos mapuche pelearon a favor de su aliado el Rey de España); tal vez no hubieran sufrido el despojo frío y calculado de sus tierras con que el Estado chileno completó la labor unificadora del territorio emprendida por los conquistadores, con las consecuencias que por estos días ocupan los titulares de los periódicos y la danza de los ministros en los noticiarios. Y digo tal vez, porque nadie sabe. Sabemos, sí, que el flamante siglo XIX trajo una pobreza y desigualdad de terror a nuestra sociedad naciente; que los peones luchaban por sus patrones y no por una patria que no existía; que los mapuche sucumbieron a nuestro ejército y que la sociedad entera se coludió para quedarse con sus ricas tierras.

Lo otro, el éxito, los logros, lo que nos enorgullece en 200 años es tema saturado en los medios.

Celebramos los chilenos, los de Chile... ¿cuándo nació Chile? ¿Desde cuando existe esta palabra? Sabemos que los incas le llamaban Chile al valle del río Aconcagua, donde tenían una importante base desde la cual coordinaban la incorporación al Tawantinsuyo del centro y sur de nuestro país (me hago la misma pregunta, si los españoles no nos hubieran invadido de la forma que lo hicieron... ¿seríamos parte de una superpotencia incásica?) No se sabe su significado; se sugiere “lugar frío”, o “donde se acaba la tierra”...nadie puede asegurarlo. Lo que sí parece seguro es que en un intento por dividir a las fuerzas españolas, que ya habían demostrado lo funestas que resultaban para su imperio; los Incas hicieron creer a Diego de Almagro que el territorio que el Rey de España Carlos V le había otorgado en premio por sus servicios (Nueva Toledo, gran parte de nuestro país) estaba repleto de oro. Dicho y hecho: Almagro cayó en la trampa y derrochó su parte del botín del tesoro inca en esta empresa que llegó hasta Chile (el valle de Aconcagua y alrededores) y, desilusionado porque el oro no manaba de nuestra tierra feraz, dio la vuelta dejando una triste impresión en nuestros antepasados directos, los pikunches. Los abusos y vejaciones de los

almagristas sobre nuestros ancestros son terroríficos y se pueden leer en la Historia General de Chile de Barros Arana. Es una buena lectura para quien quiera saber por qué los indígenas chilenos resistieron tan fieramente a las huestes de Pedro de Valdivia.

Entonces los chilenos somos tales desde entonces, aunque hubiese diversidad étnica y cultural... ¿Por qué hacemos esta división a partir de nuestra independencia como si el Chile de 300 años atrás no hubiera existido? Sabemos de O'Higgins, pero nada del gran gobernador de Chile, el Marqués de Baydes, quien a mediados del siglo XVII logró hacer un primer parlamento con los mapuche en la peor etapa de la Guerra de Arauco, en Quilín (IX región de la Araucanía), lo que aseguró a partir de entonces una convivencia mucho más pacífica en la zona de conflicto, que cambió para siempre la historia en ambas bandas del río Bío Bío.

Sabemos de la Revolución de 1891, que enfrentó a los chilenos partidarios del presidente Balmaceda con los alzados del Parlamento y las Fuerzas Armadas, pero ignoramos que poco más de un siglo atrás el Rey de España decretó la expulsión de la orden jesuita de todo el continente americano, exiliando a cientos de religiosos chilenos que eran el alma de la sociedad y del progreso, partiendo en dos a muchas familias y muchos corazones. Pensamos que ese hecho no afecta en nada a nuestra sociedad, que "no importa", pues está empañado por las glorias militares de la independencia. Pero el hecho es que sí se trata de un acontecimiento primordial que nos ayuda a entender quiénes y cómo somos y por qué.

Papelucho Historiador

Confieso que la inquietud por averiguar quiénes y cómo son los antiguos chilenos me viene desde la niñez. Ya leyendo *Papelucho Historiador* de Marcela Paz, a los 8 años, me estremecía al enterarme que los "indios" habían vivido en el valle del Mapocho, con taparrabos y en una inquietante libertad... Y la piedra del cerro Santa Lucía, donde se puede leer una cita de una de las cartas de Pedro de Valdivia al rey de España Carlos V, en la cual le expresa las bondades de esta tierra para estimular a los colonos a venirse, me llamó profundamente la atención durante



mis actividades como scout a los 12... Y el Carnaval de Oruro, a los 18 años, terminó por asestarme un golpe a la conciencia, cuando experimenté en carne propia lo que es una cultura indígena en pleno, imponiéndose en otra de nuestras repúblicas independientes locales, Bolivia... Todo esto me marcó un derrotero interesado en saber quiénes somos, tal vez picaneado desde la sangre por sentir el vacío de carecer, como tantos otros seres humanos contemporáneos, de raíces en esta tierra, por ser un hijo más de las migraciones forzadas del siglo XX.

Por lo mismo, acepto también, y gustoso, ser parte de esta corriente celebracionista y revisionista.

Lo importante para mí es tratar de reconstruir en la imaginación esa "otra" identidad chilena que se pierde en los siglos y en las páginas amarillentas injustamente desprestigiadas, aparentemente incapaces de provocar fascinación o aprendizaje. Y dentro de esa "otra" identidad, indagar en la menos cercana, la de nuestros antepasados indígenas, cuya cultura se transmite oralmente, y que frecuentemente es desprestigiada en los documentos escritos, desde los cronistas españoles hasta los periódicos actuales... Antepasados cuyo pueblo está vigente y en pie. Reconstruir esa identidad y, como hombre de teatro, compartirla con los espectadores y proponer una reflexión acerca de quiénes somos y por qué, y de qué manera lo que somos actualmente se ha construido no solo desde 1810, sino desde que hay gente en esta tierra que llamamos Chile. Y ya dentro de este juego de la imaginación preguntarnos, por ejemplo, ¿cual es la raíz del llamado "conflicto mapuche"? ¿Por qué nos decimos chaqueteros? ¿Por qué decimos "se me salió el indio" cuando nos enojamos?, etc. Lo que somos es también lo que soy.

Pablo Obreque,
Francisco Sánchez
y César Espinoza en
*Pedro de Valdivia: la
gesta inconclusa.*



Consuelo Mujica

Tryo Teatro Banda

El año 2000 Carolina González, Eliseo Miranda y yo fundamos nuestra compañía Tryo Teatro Banda, con tres ideales: 1) hacer teatro de autores chilenos o temáticas chilenas, 2) fundir el teatro con la música y la literatura, y 3) llevar el teatro itinerando a lugares con poco acceso a él. Los primeros años los dedicamos a trabajar obras de Juan Radrigán: la trilogía *Redoble Fúnebre para Lobos y Corderos* y la obra *Islas de Porfiado Amor*. Luego indagamos en el teatro para niños, montando sucesivamente *El Gato con Botas*, *El Flautista de Hamelin*, *La Ratita Presumida y Juanito y los Porotos Mágicos*. Con todas estas obras aprendimos la gestión, la venta para estudiantes, la itinerancia y llegamos hasta Bolivia y Colombia. Fueron años duros, precarios, "dejando los pies" en las calles de la ciudad de La Paz mientras tocábamos las puertas de los colegios cuyos profesores sorprendentemente nos las abrían de par en par; cambiando funciones por alojamientos en hoteles hippies de la cordillera amazónica; gozando de un merecido premio de un mes en la rumbera ciudad de Cali con 21 funciones vendidas, etc. En esta ocasión pudimos conocer en persona a don Enrique Buenaventura. De alguna manera, nos sentimos herederos de la corriente teatral

abonada por el “maestro” colombiano, la que a su vez nos fue heredada por el actor, dramaturgo y director chileno, el “animal de teatro” Andrés del Bosque, integrante por varios años del prestigioso Teatro Experimental de Cali (TEC), y director teatral y profesor de varios de nosotros en diferentes períodos. A grandes rasgos, esta herencia muestra una preferencia por la exhaustiva investigación sobre temas y episodios de nuestra historia, fiestas populares, religiosas, tradiciones y raíces en general, con la determinación de hallar en ella los temas y estímulos necesarios para hacer un teatro político de identidad, utilizando como herramienta creativa la creación colectiva. Todo teatro es, finalmente, histórico.

Cuando Andrés del Bosque creó y dirigió sus obras *Las 7 Vidas del Tony Caluga* (1994), *El Payaso y la Virgen* (1998) y *El Día del Juicio* (2000), investigó en nuestra historia y raíces desde los ojos del payaso del circo chileno, los bufones, los charlatanes, los poetas populares, los Cantores a lo Humano y lo Divino y la Comedia del Arte, todos herederos de los antiguos juglares, marcando un camino por seguir.

La juglaría

Dentro de la historia artística latinoamericana con la que se encuentra el investigador está la herencia de la poesía popular que recibimos de España. En Chile los exponentes estrella de esta herencia son los Cantores a lo Humano y a lo Divino de la zona central, plenamente vigentes. Tradición campesina que se remonta a la época de los primeros soldados españoles que llegaron recitando coplas y cantando, evocando épicamente la memoria histórica de la España triunfante, añorando en su cantar las tierras y amores de ultramar... todo en versos octosílabos, endecasílabos, décimas, etc. Alonso de Ercilla y Zúñiga en *La Araucana* es un exponente de la poesía hispánica de entonces, tan viva en estas tierras donde se dejó seducir por el monumento de la resistencia de los mapuche, nuestros abuelos, a la amenaza sobre su libertad y cultura, guerra injusta, según trasuntan los versos de Ercilla.

Había en la Europa medieval trovadores y juglares, artistas que cantaban y contaban historias, acompaña-

dos diestramente por sus instrumentos musicales, para entretener a las gentes. Los primeros, adinerados y sedentarios, aficionados a las cortes; los segundos, pobres y ambulantes, recorrían los pueblos europeos con su arte, transmitiendo las noticias y novedades de un lugar a otro, siempre con la mordacidad política y picaresca en la punta de la lengua, infamados por las leyes imperantes... peligrosos... desafiantes.

Enriquecían sus actuaciones con virtuosismo instrumental, números de malabarismo, acrobacias, danzas y otras destrezas, abonando una parte del camino por el que luego había de transitar el teatro, la Comedia del Arte, el Siglo de Oro español... No es la juglaría un género fácil de rastrear, pero sí está misteriosamente claro en nuestra imaginación e inconsciente colectivo.

No vamos a creer que entre los indígenas no existía esta institución; sin llegar a hablar del sorprendente arte teatral de los aztecas, mayas e incas (tema para otro artículo); sí sabemos que entre los mapuche existían los “romanceros”. Cuando algún cacique quería agasajar a sus parientes y amigos con una fiesta, junto con comenzar a preparar la chicha y la comida días antes, llamaba a algún romancero. Este venía a la comunidad y se enteraba de los pormenores del lugar y de las inmensas cualidades humanas del huésped, y componía canciones alusivas a estos temas. Estas eran aprendidas por la gente y luego entonadas por todos durante la fiesta, con gran éxito, naturalmente.

En el campo chileno los Cantores a lo Humano y a lo Divino florecieron a partir de estos estímulos indígenas e hispanos, acompañados del guitarrón chileno, instrumento único en su género que surgió en Chile desde la expulsión de los jesuitas, reemplazando con sus 25 cuerdas a la abundante sonoridad instrumental de los músicos religiosos exiliados.

Nos parece que algo muy seductor hay en ese actor que debe, con sus propias herramientas, contar historias y encantar, opinando acerca del mundo desde la simpleza de su puesta en escena: con el cuerpo y la voz puede crear infinidad de personajes al mismo tiempo; con la pantomima y el sonido de su cuerpo puede hacer que el espectador “vea” desde una puerta abriéndose, hasta el big-bang y toda la creación del universo, si quiere, etc.

Hoy día, cuando la tecnología es una herramienta cada vez más útil para el creador teatral, se nos presenta la juglaría con su sencillez y encantamiento. El juglar tiene permiso para todo, hasta para equivocarse y comenzar de nuevo el *show*, comentar los lances del argumento con las noticias frescas del día; cuando está en el escenario no tiene compromisos políticos, religiosos ni corporativos; es un desastre. Nosotros creemos que tres juglares, armados de sus instrumentos musicales y de sus habilidades particulares pueden dar vida al tema que nos apasiona: la historia muerta de Chile.

Dos obras, una Conquista

Cautiverio felis (sic)

Cautiverio felis constituye un tesoro para quien quiera indagar en la reconstrucción imaginaria de la misteriosa identidad de nuestros antepasados indígenas, tan vapuleados por la historiografía oficial. Cada detalle, cada descripción, cada diálogo que el capitán español Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán recuerda y escribe al rey de España Carlos II con la esperanza de que pueda detener la sangría del negociado de la Guerra de Arauco, ofrece una especie de antigua fotografía o daguerrotipo desvanecido de aquellos hombres. Tal vez, y como dice Barros Arana, sea una lectura exasperante para muchos, llena de pesada retórica, redundancias, argumentaciones, poemas y citas interminables, dudosa en su veracidad por el paso de las décadas desde el momento de la experiencia como cautivo al momento de la escritura, inclinada a engrandecer a los indígenas y a denostar a las autoridades del Reyno de Chile por los propios intereses del autor; un libro de poco valor, tal vez, para el coleccionista de documentos historiográficos como Barros Arana. Sin embargo, el tono de sus palabras, la calidad de los detalles que recuerda (hasta las pepas de zapallo de las salsas que comían) y el amor y admiración por el valor y la hospitalidad de sus enemigos, son suficientes para captar la esencia del mensaje y reconstruir la identidad de sus captores.

Por momentos, al leer, estuve cerca de sentir lo que sentirán los futuros viajeros de máquinas del tiempo.

Cuando Francisco Núñez insiste en que los mapuche no son salvajes, sino humanos, y que hay gente cariñosa y noble (y maldita también, como en cualquier pueblo), y que su ferocidad en la guerra (como la de cualquier soldado en el frente) es provocada por la codicia de los españoles, el lector contemporáneo no puede menos que sorprenderse por la homologación involuntaria y automática con el llamado “conflicto mapuche” que llega hasta hoy. Parece que Francisco Núñez nos hubiera escrito el libro a nosotros. Necesité urgentemente complementar mi escaso conocimiento de la llamada Guerra de Arauco con una lectura exhaustiva de la Historia General de Chile, de Barros Arana, para entender el conflicto desde sus inicios, y contraponer a su punto de vista, a veces

Francisco Sánchez y
César Espinoza
en *Cautiverio felis*.



racista y ranciamiento decimonónico, los estudios del antropólogo chileno José Bengoa, que ofrece una visión crítica de la responsabilidad del Estado de Chile y la sociedad chilena en el desarrollo del conflicto.

Desde que llegó el libro a nuestras manos, pasaron cinco años de estudio, contraposición de lecturas y maduración del tema.

Durante el proceso de creación, nos encontramos con varias dificultades, derivadas del hecho de que la primera etapa fue abordada por tres juglares sin director. Una de ellas, de género artístico: lo que cabe en un libro no necesariamente cabe en un escenario. Le mostramos la primera versión de la obra a una querida amiga dramaturga, quien estuvo sentada 2 horas y 45 minutos frente a nosotros, que saltábamos como monos y contábamos todo lo que queríamos, para luego constatar que la magnitud de la historia era una dificultad para el creador teatral. Definitivamente, y con dolor, tuvimos que seleccionar lo que íbamos a contar, eliminando escenas maravillosas, pero que ampliaban demasiado el radio de acción. Para decidir qué cortar y qué dejar, elegimos un conflicto dentro de una historia llena de conflictos. Decidimos centrarnos en el hecho de que, como cautivo, Francisco Núñez se enamoró de sus captores, de su amabilidad, ternura e ingenio, pero debía abandonarlos cuando se produjera la primera ocasión, como de hecho ocurrió... Dejamos de lado otros muchos conflictos; por ejemplo, el hecho de que hubo caciques que lo querían matar y lo persiguieron hasta el último día de su cautiverio. Nos pareció más interesante el enamorarse de sus captores y tener que dejarlos, que el acecho de la muerte. Esto nos señaló el camino a la guillotina de muchas escenas. Incluso tuvimos que "torcer" datos de la historia real para que este conflicto se agudizara. Por ejemplo, Maulicán, el cacique captor, no entrega personalmente al cautivo a los españoles en el fuerte de Nacimiento, sino que es otro cacique quien lo hace. Sin embargo, y por motivos de continuidad y de resolución del conflicto, lo hicimos así, viendo que este hecho en nada aminoraba el inmenso valor de aquel cacique.

Confieso que sin el rigor artístico de Sebastián Vila en la siguiente etapa (pos-dirección), no hubiéramos podido soltar algunas escenas favoritas. "Kill your

darlings" (mata a tus queridas), nos señalaba Sebastián, aludiendo a la verdad innegable de que no porque una escena nos gustase y hasta fascinase, aportaba al desarrollo dramático de la trama. Sebastián Vila estaba atravesando una intensa etapa de formación como director con el maestro argentino Juan Carlos Gené, en el CELCIT de Buenos Aires. Y una de las "verdades" que nos presentaba era que, mientras el actor sepa qué es lo que hace el personaje, todo lo demás viene por añadidura. Parece una simpleza, pero al aplicarlo con decisión y rigor, comprobábamos que muchas veces no sabíamos explicar qué es lo que estaba haciendo nuestro personaje en tal o cual acción. Gran aporte, que comenzó a darle sustancia a la teatralidad de nuestra versión. Otra dificultad era que yo asumía demasiado protagonismo en la puesta, por tratarse de un proyecto propio al que invité a mis compañeros. Sebastián se encargó de hacernos eliminar, crear y repartir personajes, equilibrando así mi monótono monólogo.

Por último, al tratarse de una historia tan extensa en lenguaje juglaresco, Sebastián nos ayudó a decir menos y hacer más; no reiterar las ideas; no imponer al espectador una evaluación valorica de los hechos que narrábamos. En este punto, la juglaría cobró su valor: lo que se dice en un párrafo se puede sintetizar en un gesto, con música y luz, y su contenido es más penetrante tal vez en la mente del espectador que las meras palabras. Ojo, que también un texto preciso, bien dicho y bien creado vale por mil gestos.

Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa

Un proceso muy parecido vivimos con el espectáculo *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*. Mientras estudiábamos el *Cautiverio feliz* y su contexto historiográfico, se nos aparecieron las cartas que Pedro de Valdivia le envió al rey Carlos V contándole del "descubrimiento y conquista de Chile". Barros Arana dedica vibrantes páginas a su epopeya y tragedia. Los hechos de esos hombres de aquellos tiempos, EN LOS MISMOS LUGARES DONDE HOY VIVIMOS, casi me enloquecen. Y una canción pelotuda, en plena dictadura de Pinochet, decía en la radio: "¿Y por qué tengo que estudiar historia, si nunca me entraría en

la memoria?" ... ¿Es que nadie lo ve?... Nuestra historia es fascinante. Ercilla dedica su obra máxima de poeta renacentista a la lucha valiente de nuestros abuelos por su libertad, los coloca en la categoría de héroes, nos otorga lo que pocos países tienen: un poema épico para cantar el nacimiento de nuestra sociedad. Es el inventor de Chile, como lo llama Pablo Neruda. Y Miguel de Cervantes lo coloca en el trono de la literatura al disponer que *La Araucana* fuese una de las novelas de caballería que enloquecieron a don Quijote. Sin pensarlo dos veces nos lanzamos al estudio, creación y montaje de *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, como continuación de la búsqueda de *Cautiverio felis*; los mismos tres juglares, esta vez bajo la dirección milimétrica de Sebastián Vila desde el comienzo. El estudio de esta parte de nuestra historia ha puesto sobre mi escritorio tantos episodios teatralizables que lamento que tendré que morir algún día sin haberlos escenificado todos. Pero vamos, que se puede... a ver hasta dónde llegamos.

Con la experiencia de *Cautiverio felis* a cuestas, el proceso de *Pedro de Valdivia* fue mucho más expedito. Las cartas de Valdivia, que traducimos al castellano actual, y luego dividimos en actos y escenas, fueron el pie para la improvisación. Desde un comienzo nos encontramos con un espíritu muy diferente. Mientras el libro de Francisco Núñez exuda asombro, ternura y ansias de justicia, las cartas de Valdivia dejan ver la enorme ambición por el oro y la mano de obra esclava que guiaba a los conquistadores; la ferocidad de la conquista y el desprecio por la vida de los naturales de Chile, junto a la salvaguarda de sus conciencias, garantizada por la presencia de los religiosos. Mientras Núñez presenta a los mapuche como personas normales (aunque bárbaras, aliadas con el demonio, etc, según su mentalidad pechoña), con las que uno puede identificarse y lograr hacer personajes más cotidianos, Valdivia parece referirse a ellos como cosas, como materia esquivada, pero disponible para el progreso de los españoles, jamás como seres humanos. Esta diferencia marcó nuestras improvisaciones hacia un terreno más socarrón. Era necesario reírse de Valdivia y sus secuaces para mostrar su propia brutalidad. Sobran en nuestra historiografía las alabanzas a Valdivia, quien nos habría hecho "entrar a la historia", quien nos "metió

al rebaño de Dios", nos "civilizó", pero escasean los ensayos acerca de la verdadera tragedia que fue para nuestros ancestros la invasión de los hispanos, el fin abrupto de su sistema de vida sencillo y profundo, que cargamos hasta hoy como una pena negra sin darnos cuenta. Barros Arana habla de la supuesta vida triste de estas gentes, carentes del calor de la conversación franca de la familia en el hogar, y el historiador Francisco Antonio Encina ni siquiera les concede la propiedad de su lengua, el mapudungu, a la cual por su belleza, suavidad y capacidad expresiva, supone como perteneciente a otro pueblo de cultura superior, sin molestarse en demostrar cuál sería aquel pueblo. El rigor documental de Barros Arana se hace polvo frente a sus constantes opiniones desfavorables de los indígenas, carente de otras fuentes que las crónicas interesadas de los conquistadores y sus propias proyecciones teóricas.

Una fuerza nos empujaba a derribar a Valdivia del caballo de la Plaza de Armas de Santiago y mostrar su faceta temible: la del conquistador ambicioso hasta perder la vida en ello. Lo otro, su valor, su temeridad, sus virtudes, abundan en el medio.

Para la personificación de los mapuche carecíamos de fuentes abundantes como con *Cautiverio Felis*. Los indígenas "aparecen" en la obra, se asoman tímidamente, no son los protagonistas, sino las víctimas anónimas de la colosal máquina conquistadora, salvo Lautaro, que poco a poco se va metiendo en la trama, primero como sometido cargando la cruz, luego colado en medio de las tropas y finalmente arengando a su gente a cambiar la estrategia militar, que él aprendió durante su cautiverio entre los conquistadores, para vencer al conquistador.

La otredad

Desde el momento de interesarme por estos temas, como creador teatral sentí la necesidad de conocer, a partir de la imaginación y la creatividad, a estos personajes históricos. En cuanto a los conquistadores, es abundante la cantidad de fuentes que nos permiten reconstruir en nuestro imaginario una imagen cercana a lo que deben haber sido. Pero en cuanto a los indígenas, los cubre un manto de misterio, desconocimiento, prejuicios y estereo-

tipos, muchas veces inclinados a justificar ante la historia los abusos e injusticias que las consecutivas sociedades colonial y republicana han cometido sobre ellos, para hacerse ya de su trabajo forzado, ya de sus propiedades, en pos del propio beneficio. Ya Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán lanza en el Capítulo I del Discurso I de su *Cautiverio feliz* una seria y mordaz advertencia al lector acerca de cuán sospechosa es la historiografía y cuánto debemos desconfiar de las verdaderas motivaciones que han tenido cronistas e historiadores para escribir los hechos, por lo general ensalzando las virtudes civilizadoras y evangelizadoras de los conquistadores, minimizando sus crímenes y negligencias, y exagerando la barbarie y defectos de los mapuche.

Y al lanzarme en este intento de crear a estos personajes, antepasados nuestros, desde las fuentes y la imaginación, no he podido sustraerme al hecho de que los conflictos por los que vamos a transitar dentro de la línea argumental que hemos escogido... están vivos, los estamos experimentando día a día en las regiones de Bío Bío, La Araucanía, Los Ríos y Los Lagos; en las portadas de los periódicos y en las noticiarios de televisión.

Don Sergio San Martín, sabio artesano reproductor de la cerámica mapuche precolombina, oriundo de Gorbea, Araucanía, me pidió que cuando estemos sobre las tablas no representemos a los mapuche como piezas de museo, sino como gente viva, como una sociedad que aún existe, lucha y sigue transitando por la historia.

Don Sergio es una fuente viva, un agente que a través de su rescate permite que emerjan rasgos primordiales de la cultura de los antiguos mapuche. Su trabajo de reproducción de la alfarería mapuche viene acompañado de un intento de traer al presente también aquel antiguo estilo de vida, aquellos valores de la sociedad mapuche. A modo de ejemplo, cuando ha encontrado *metawe*, jarrones pequeños que tienen dos boquillas para beber, que son muy abundantes, él descubre que el principio de beber está en "compartir" la bebida, y no en satisfacer personalmente la sed o la alegría de la chicha. El *Cautiverio feliz* es abundante igualmente en descripciones de

Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa

de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda

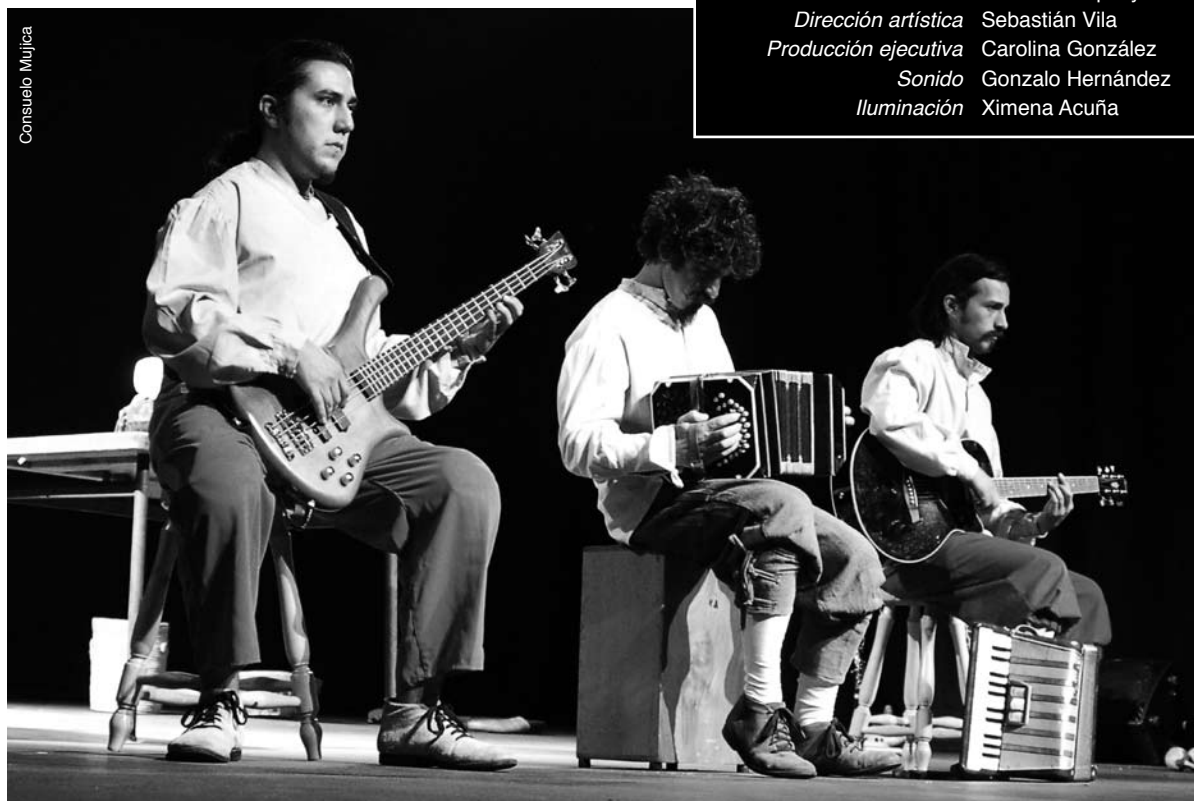
Elenco Francisco Sánchez,
Pablo Obreque y César Espinoza

Dirección artística Sebastián Vila

Producción ejecutiva Carolina González

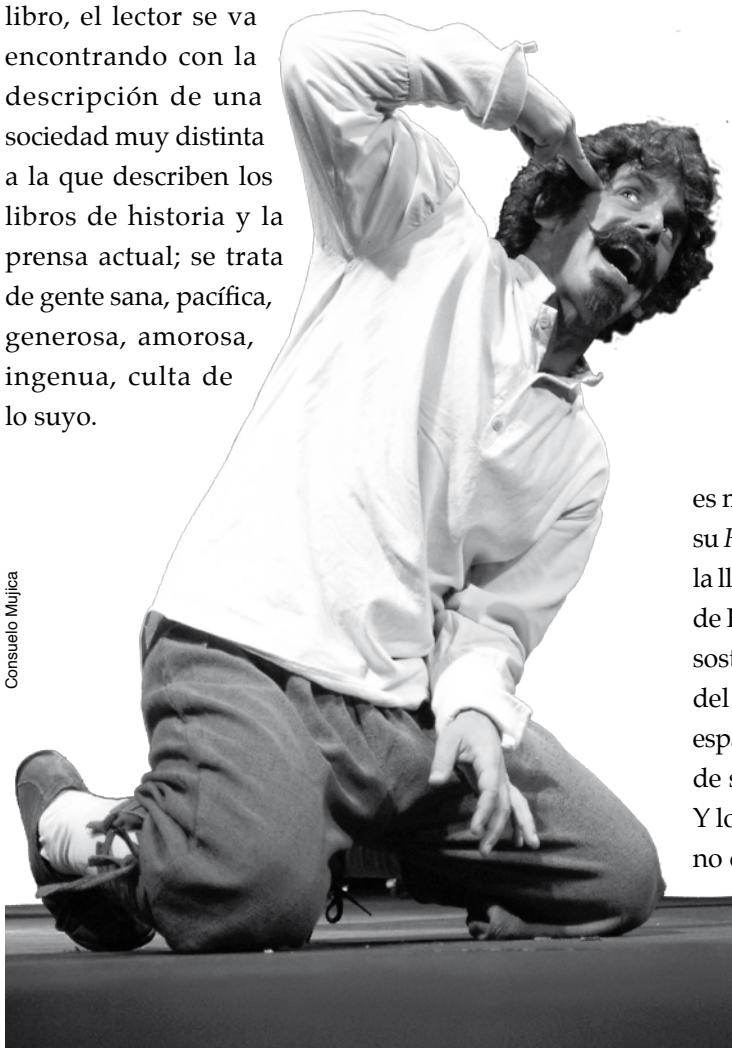
Sonido Gonzalo Hernández

Iluminación Ximena Acuña



estos rituales de cortesía y sociabilidad que ocupaban gran parte de la vida cotidiana de nuestros ancestros. Se describen allí, por ejemplo, las saluciones cuando llegaban visitas a una comunidad, llenas de protocolos y rituales muy estrictos: las mujeres servían chicha y brindaban unos con otros en orden de jerarquía; existían hasta textos aprendidos a los que la etiqueta obligaba, donde se manifestaba el interés recíproco por la salud de los familiares y el estado de las cosechas del prójimo; las interminables fiestas con bailes y alegres instrumentos musicales con las que se recibía a los cansados visitantes; largas conversaciones alrededor del fuego de la ruca en las que temas como los misterios de la fe católica despertaban interés general y el recuerdo de las atrocidades de los primeros conquistadores estaba muy despierto, pero a la vez disponible para tratarse; la abundancia, variedad y disponibilidad general de la comida; la ausencia de robos de caballos entre ellos y de cercos delimitadores de propiedades privadas; la disponibilidad general de toda la comunidad a labores colectivas como recoger leña, arar y sembrar la tierra; etc. En cada hoja de este libro, el lector se va encontrando con la descripción de una sociedad muy distinta a la que describen los libros de historia y la prensa actual; se trata de gente sana, pacífica, generosa, amorosa, ingenua, culta de lo suyo.

Consuelo Mujica



Naturalmente que a Francisco Núñez todo le parece obra del demonio, pues se trata de un católico del siglo XVII, pero aún así es notable que sea tan avanzado en su defensa de las cualidades de los mapuche. Su relato no deja de estar sazonado con situaciones de extremo peligro y barbarie, pues su vida siempre estuvo en peligro, acechada por quienes creían que su cabeza valía mucho por ser hijo de un ilustre militar.

De modo que para el investigador teatral que quiere encarnar a sus personajes indígenas con el mínimo de prejuicio, sí es posible rescatar otros aspectos de la identidad del otro desde fuentes como este libro ilustre.

En las cartas de Pedro de Valdivia al rey Carlos V, el conquistador permanentemente presenta a los indígenas de la tierra de Chile como traidores, mentirosos y demoníacos en su rechazo al vasallaje al rey de España y la fe católica. Pero nos sorprende con un párrafo en el cual describe la calidad humana de los mapuche del valle del río Cautín. Transcribo este párrafo del original:

...La gente es crecida, doméstica y amigable y blanca y de lindos rostros, así hombres como mujeres, vestidos todos de lana a su modo, aunque los vestidos son algo groseros. Tienen muy gran temor a los caballos; aman en demasía los hijos e mujeres y las casas, las cuales tienen muy bien hechas y fuertes con grandes tablazones, y muchas muy grandes, y de a dos, cuatro y ocho puertas; tiénelas llenas de todo género de comida y lana; tienen muchas y muy polidas vasijas de barro y madera; son grandísimos labradores y tan grandes bebedores; el derecho dellos está en las armas, y así las tienen todos en sus casas y muy a punto para se defender de sus vecinos y ofender al que menos puede; es de muy lindo temple la tierra y que se darán en ella todo género de plantas de España mejor que allá: esto es lo que hasta ahora hemos reconocido desta gente... (1).

Esto de que “aman en demasía a sus hijos y mujeres” es muy contrario a lo que señala Diego Barros Arana en su *Historia General de Chile* cuando se refiere a un hecho de la llamada Guerra de Arauco referido por el poeta Alonso de Ercilla y Zúñiga en los cantos XX y XXI. Barros Arana sostiene que es imposible que Tegalda, mujer mapuche del siglo XVI, se haya atrevido a acercarse a un fuerte español después de la batalla y buscar en el foso el cadáver de su marido entre los cientos de cadáveres indígenas. Y lo dice porque se trataría de una mujer “salvaje”, que no conocería ese tipo de nobles sentimientos.

Lo mismo se desprende de la afirmación de Francisco Antonio Encina cuando señala que los mapuche peleaban “halagados por la guerra y la rapiña”. Tal vez hay que pensar que en realidad amaban a sus hijos y mujeres en demasía y no querían verlos extinguirse en el servicio personal de las casas de los españoles y en la esclavitud de las minas.

La afirmación de Valdivia de que son “grandísimos labradores” es curiosa, pues una de las grandes argumentaciones históricas en contra de los mapuche para justificar la usurpación de sus tierras es que son “flojos”. Permanentemente escucho el reclamo de que las tierras que la Conadi ha entregado a los indígenas están tiradas sin producción.

Estas observaciones a partir de fuentes son capitales para nuestro trabajo, ya que nos ayudan a vislumbrar a los mapuche como “seres humanos comunes y corrientes” y ese es el principal pilar de nuestro acercamiento a la otredad, a estos personajes. No son héroes ni una raza guerrera ni nada: son personas iguales a mí y reaccionan frente a los hechos como yo lo haría si estuviera en su situación. Mostrar a los mapuche en la vida cotidiana y como personas normales: ese es el punto y eso es lo que creemos que a los espectadores más les enriquece de nuestras obras.

De partida, sabemos que la imagen que tenemos de los mapuche proviene del estereotipo del indio feroz, irreflexivo y valiente que pintan los cronistas. Por otro lado, sabemos, por otros cronistas, que los mapuche “consultaban” sobre el éxito de sus empresas militares a la naturaleza; por ejemplo, a las nubes según su comportamiento en el cielo; o a los animales, como cuando soltaban un puma en medio de la multitud de guerreros y, si se les escapaba, era funesta señal que los animaba a abandonar la empresa bélica en cuestión. Esto que a los españoles les parecía un pacto con el demonio, bien podía ser una evaluación del estado de la energía general del lugar y de los guerreros.

Durante los ensayos había que luchar contra el estereotipo, el mismo que dice que el mapuche es flojo, borracho, traidor y ladrón. Resultan enriquecedoras las narraciones de cómo el pueblo mapuche ejecutaba todas las labores del campo y la casa bajo un sistema comunitario.

Como me dijo una amiga mapuche cuando le pregunté si en su comunidad eran pobres cuando ella era niña: “Sí, éramos pobres, pero teníamos de todo”.

Desde un comienzo nos propusimos que, a partir del estudio de las cartas de Pedro de Valdivia al rey Carlos V y los documentos aledaños, debíamos rastrear lo más posible a nuestros personajes originarios. Se trataba de rescatar, en documentos epistolares y de historiografía, elementos que nos ayudaran a crear personajes teatrales en situaciones dramáticas. Haciendo gala de la tradición de los cronistas españoles, Valdivia casi en ningún momento menciona con benevolencia a los vencidos chilenos; siempre se trata de bárbaros, idólatras, mentirosos y traidores que hacen pacto con el demonio y huyen del servicio al rey, que es benévolo y les ofrece su protección a cambio del vasallaje.

Nos propusimos reconstruir al personaje mapuche de nuestra obra a partir de aquel único párrafo benévolo de una de las cartas de Valdivia al Rey, y también tomando el punto de vista contrario al que generalmente toma Valdivia en sus cartas. Es decir, si los llama mentirosos y traidores, para nosotros es porque ellos usaban cualquier recurso a la mano (como la mentira y la traición) para librarse de sus incómodos invasores, que pretendían matarlos en el trabajo esclavo. Si los llama herejes y que hacen pacto con el demonio, es porque desea justificarse ante las autoridades en el sentido de que su conquista de Chile está revestida de la misión evangélica que supuestamente debía tener la conquista y que, aparte, está en presencia de una religión muy potente, con manifestaciones espirituales y parasicológicas poderosas (como el *machitún* de *Cautiverio felis*, que aterroriza a Francisco Núñez al ver que tanto el *machi* como el *kultrún* rebotan en el suelo, cada cual por su lado)... En definitiva, tratamos de reconstruir a nuestros antepasados indígenas de la conquista a partir de estas fuentes, reinterpretándolas. Siguiendo este principio y apoyándonos en resultados de las investigaciones de José Bengoa, cuando Valdivia se permite este párrafo de admiración por los mapuche, es porque realmente debe haber estado en presencia de una gran sociedad indígena, con una estructura y prosperidad admirable y, por lo mismo, se desvivió en su conquista y dio la vida en ella.

Lo oral

Por otro lado, la oralidad de los propios mapuche nos otorgó valiosos condimentos. Según una querida amiga mapuche, hasta el día de hoy en las comunidades mapuche se comenta que Valdivia era bajo de porte, que estaba gordo hacia el final de sus días, y que se preocupaba mucho por su aspecto físico. Este último rasgo los indígenas lo asociaban a lo femenino, lo afeminado en su caso, y la homosexualidad en nuestra sociedad originaria era vista como algo especial, como un poder en la persona, y no como una enfermedad o condición denigrante y discriminable. Esta imagen de hombre fuerte femenino los habría llevado a respetarlo y a otorgarle una ceremonia especial a su muerte, con un gran conjuro para que nunca más alguien tan poderoso volviera a sojuzgarlos.

Cuando realizamos la función de *Pedro de Valdivia* en Cañete, ciudad que fue fundada en el siglo XIX en el mismo sitio donde estuvo el fuerte de Tucapel, donde Valdivia perdió la batalla que le costó la vida, una mujer del público se nos acercó a saludarnos y a indicarnos que a la obra le faltaba algo: “a Pedro de Valdivia le comieron el corazón”. Ella era Petronila Catrileo, mujer mapuche de la zona de Huentelolén, de donde se dice que Lautaro era oriundo. Su observación corresponde a la tradición oral de su pueblo, y para nosotros representó un mandato. De inmediato comenzamos a buscar la forma de representar eso... ¿Cómo comerse el corazón de Pedro de Valdivia? Y se trataba tal vez del momento culmine de la obra. Sabemos que los mapuche solían comerse el corazón de sus enemigos como una forma de apropiarse simbólicamente del valor de aquella persona. Ella misma nos dijo que, al tratarse de un hombre tan poderoso, es seguro que esto ocurrió; y que no se habrían comido necesariamente el corazón de cualquier soldado.

En la obra, Valdivia es representado por un actor y un títere. Llegado el momento del sacrificio, el actor que hace de Lautaro y de indígena durante toda la obra, hace como que saca un tomate desde el pecho del títere y lo muerde. El tomate revienta y chorrea su cara de rojo jugo

y pepas. El público, por lo general, exclama: “¡Oh!”, como aliviado de ver que tanta opresión encuentre su salida. Cuando hicimos esta función en Carahue, un hombre del público nos señaló que la obra posee algo como de exorcismo, es decir, al revivir el hecho simbólicamente, es como si volviera a suceder, y podemos verlo, recordarlo y compararlo con nuestro presente.

Al cierre

Finalmente, confieso que me resulta muy difícil escribir acerca de un proceso teatral vivo, cambiante, en el cual nos encontramos metidos hasta las patas, viviéndolo cada día y compartiéndolo con el público chileno. Tal vez, para cerrar, podría acotar que, gracias al ejercicio que promueve el contexto del Bicentenario, podemos ver a nuestros antepasados como seres humanos normales, no como héroes de bronce o barro. Así, al ponerme en el lugar del “otro”, entiendo más nuestro pasado, y por ende me conozco más a mí mismo. Rechazo aceptar que desciendo de seres de cultura inferior o superior; no lo acepto, la búsqueda de la riqueza de las culturas indígenas y española sobre las cuales se estableció mi cultura es un desafío que solo ha redundado en enriquecer mi propia identidad.

Mientras estudiábamos estos temas, nos parecía que en la historiografía falta un toque de justicia para aquellos antepasados nuestros que vivieron lo más parecido a un infierno, o a la pesadilla que nos ronda, aquella de la llegada de extraterrestres a nuestro planeta con malas intenciones, y que la historia no ha podido relatar con objetividad. Creemos que el teatro, con su magia, es capaz de proporcionar el prodigio de la justicia tardía, este exorcismo de la historia, aunque sea en el interior de nuestra imaginación y nuestros corazones. ■

Bibliografía

Carta de Pedro de Valdivia al emperador Carlos V, Concepción, 25 de septiembre de 1551. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa

de Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda*

Espectáculo teatro-musical con tres juglares en escena, basado en las cartas del conquistador de Chile al rey de España Carlos V. En el escenario hay una mesa, dos pisos y varios instrumentos musicales: bandoneón, acordeón, guitarra, guitarrón chileno, bajo eléctrico, violín, clarinete, lira, mandolina, charango, zampoña, trutruka, cascahuillas, cajón peruano, caja, chekeré y castañuelas. La música de acompañamiento, ambiental y de interludios es un elemento constante en la puesta, cuyas intervenciones no se detallan en este guión.

Hay un títere de Pedro de Valdivia, que es la copia fiel del juglar que interpreta a Valdivia, y dos muñecos de mapuche de madera.

Los tres juglares representan distintos roles según avanza la historia, cambiando de uno a otro con rapidez y ejecutando la música al mismo tiempo. Hay también personajes tácitos.

En la obra, Pedro de Valdivia es el personaje principal, y hay una gran lista de personajes secundarios que van apareciendo brevemente, entre los cuales Lautaro tiene un rol principal en el desenlace de los acontecimientos. Preferimos no detallar esta lista.

Valdivia está permanentemente dirigiendo su discurso al rey Carlos V, omnipresente, pero invisible. Hay pantomimas todo el tiempo. Se mencionan las principales.

Escena 1

Los tres juglares están en escena, sentados, tocando sus instrumentos.

NARRADOR: En el otoño de 1536, Diego de Almagro, conquistador del Perú, hacía su entrada triunfal, fastuosa, piadosa, ambiciosa, al reino de Chile, aquel lejano país de donde se extraía oro para el imperio de los Incas. Junto al él viajaban 500 flamantes conquistadores y... ¡doce mil indígenas auxiliares! Para entrar a Chile los españoles atravesaron la cordillera de los Andes con pie de plomo. (*Pantomima de congelamiento*). El viento helado de los Andes dejaba congelados a los viajeros en medio del camino.

El número de los expedicionarios decrecía drásticamente día a día.

TODOS: (*Cantando*).

ONCE MIL QUINIENTOS CINCO

OCHO MIL SEISCIENTOS TRECE

TRES MIL TRESCIENTOS VEINTE Y SEIS

UN MIL

SOLDADO 1: ¡General Almagro, ha llegado carta desde España! ¡Su Majestad el Rey ha confirmado que la rica ciudad del Cuzco es suya! Volvamos al Perú ahora mismo... vaya a reclamar lo que es suyo, pero vámonos de Chile, aquí no hay oro, solo hay indios de guerra...

SOLDADO 2: ¡Don Diego, se lo ruego, yo no me puedo volver, yo he puesto mucho oro en esta expedición!

* Francisco Sánchez es actor, músico, investigador y director de la compañía Tryo Teatro Banda.

SOLDADO 1: ¡Todos hemos puesto oro...!

SOLDADO 2: *(Al soldado 1).* Tú ni siquiera me dirijas la palabra...

Acalorada discusión entre ambos soldados; el soldado 2 insiste en quedarse en Chile; el soldado 1, en volverse al Perú.

ALMAGRO: ¡Silencio! *(Pausa. Expectación de los soldados).*
Nos volvemos.

SOLDADO 2: Pero... ¿cómo nos vamos a volver ahora?

ALMAGRO: ¡Tranquilo, hombre! A la vuelta les doy plena libertad para sacar a todos los indios de carga que quieran.

NARRADOR: En su viaje de regreso al Perú, los españoles de Almagro secuestraron a miles de indígenas chilenos de los valles de los ríos Maipo, Mapocho, Aconcagua, Choapa, Limarí... y los utilizaron como bestias de carga a través del desierto de Atacama. El número de indígenas secuestrados subía drásticamente día a día.

TODOS: *(Cantando).*

UN MIL

TRES MIL TRESCIENTOS VEINTE Y SEIS

OCHO MIL SEISCIENTOS TRECE

ONCE MIL QUINIENTOS CINCO.

Escena 2

Dos juglares manipulan el títere de Valdivia que escribe cartas.

NARRADOR: Pedro de Valdivia era uno de los pocos conquistadores en América que sabía leer y sabía escribir. Hijo, nieto, bisnieto, tataranieto de militares, una vez en su juventud tuvo la dicha de contemplar al rey Carlos V... como a seiscientos metros de distancia. Desde entonces, siempre le escribía cartas a su Rey desde todas sus misiones militares.

VALDIVIA: Su Majestad: quiero contarle que cuando llegué al Perú me encontré con una espantosa guerra civil entre Francisco Pizarro y Diego de Almagro.

Yo derroté inmediatamente a Diego de Almagro en la gloriosa batalla de...de... *(recordando)*. ¡Aaahhh! Las Salinas. Desde aquel día, el Marqués Francisco Pizarro me persigue con deseos de pagarme por mis servicios... *(pícaro)*, pero yo sé que la conquista de Chile está vacante. Moriré en su real servicio, sus manos y pies besa, su más humilde vasallo, criado y servidor: Pedro de Valdivia.

Escena 3

Valdivia y Pizarro conversan sentados en la mesa. Pizarro firma decretos.

PIZARRO: Capitán Valdivia, por sus servicios le entrego una encomienda de indios en Charcas y una mina de plata en Porco.

VALDIVIA: *(Desilusionado por lo recibido).* Marqués Pizarro *(se va parando sobre la mesa)*, yo, Pedro de Valdivia, soy perfectamente capaz de reunir a un puñado de hombres, sacarlos del Perú a través del desierto de Atacama y atravesar el territorio de Chile, fundando ciudades hasta el Estrecho de Magallanes ¡y gobernar América! *(Se percata de su propia soberbia y se va bajando de la mesa).* Siempre y cuando usted me dé permiso, porque, como sabe, yo no tengo pituto, santos en la corte, nada...

PIZARRO: Capitán Valdivia *(amenazante, se sube también a la mesa)*, ¿usted me está devolviendo una generosa encomienda de indios a cambio de la improbable conquista del reino de Chile? *(Valdivia asiente con la cabeza, empequeñecido por Pizarro)* ¿Se siente bien, Valdivia? Muy bien. Lo asciendo al rango de Teniente de Gobernador. Saque gente del Perú, conquiste Chile y gobiérnelo... pero bajo mi tutela.

Escena 4

Fanfarria de pregón.

PREGONERO: *(Desenrollando y leyendo pergaminos).*
¡Ciudad de los reyes, 5 de agosto de 1538. Su Majestad el emperador Carlos V de Alemania, I

de España, confiere autoridad al Gobernador del Perú, Marqués Francisco Pizarro, quien confiere autoridad a su teniente de gobernador Capitán Pedro de Valdivia, para levantar la bandera de enganche y dar inicio a la gloriosa conquista del reino de Chile. Todos aquellos conquistadores que estén ahora en el Perú, cesantes, gorditos, fofitos, sin nada que hacer, pueden inscribir su nombre en la lista de la fama de lunes a viernes, de 8 a 10 de la mañana, en las oficinas del Cabildo!

Fanfarria de cierre.

JUAN PÉREZ: (*Poniéndose en una fila donde hay un agente imaginario*). Buenas tardes, caballero, ¿esta es la fila para qué conquista?... ¿de Chile? (*Otros dos soldados se asoman desde atrás de Pérez*).

SOLDADO 1: ¿Chile? No, Juan, Chile no, no hay oro, y los indios son terribles.

SOLDADO 2: ¡No, yo no quiero ir a Chile! (*Se van y dejan solo a Juan Pérez*).

JUAN PÉREZ: (*Hablando con el agente imaginario*). Oiga, ¿pero cómo?, ¿no había fracasado la conquista de Chile?... ¡Ah!, la retomaron... ¿Quién? ¿Pedro de Valdivia?... Oiga, lo que pasa es que yo voy a ir a la conquista del Paraguay... ¿Que fracasó?... ¿Que los indios... se comieron... a todos los españoles? Lo que pasa es que yo soy músico, no tengo caballo, arcabuz, espada, ni armadura... ¡Ah!, ustedes me dan... ¿y después yo pago en cuotas?... Y otra cosa, ¿cómo es la paga después de ustedes hacia nosotros?... ¡Ah!, a medida que vayamos conquistando nos van dando mercedes de tierras y encomiendas de indios. Ya, listo, vamos. ¿Dónde firmo? (*Valdivia viene corriendo*).

VALDIVIA: ¡Aquí! (*Juan Pérez firma*). Bienvenido a la fama, muchacho.

Escena 5

NARRADOR 1: Valdivia ya tenía al primer soldado inscrito para la conquista de Chile: Juan Pérez. Después recorrió el Perú con energía desbordante, hasta que

logró reunir un contingente de... ciento cincuenta soldados españoles no más... pero... acompañados por quinientos indios auxiliares. (*Los otros dos soldados se van a lanzar sobre un grupo imaginario de indígenas, Valdivia los detiene con los brazos*).

VALDIVIA: Indios auxiliares.

NARRADOR 1: Es decir, gente nativa del Perú, padres de familia...

NARRADOR 2: Artesanos...

NARRADOR 1: Arquitectos...

NARRADOR: Agricultores...

NARRADOR 2: Botánicos, que eran secuestrados de sus casas (*un soldado le silba a un indígena que se quiere arrancar y le indica que se acerque*) y cargados como animales con el equipaje de los españoles (*los dos soldados se suben sobre los hombros del indígena*) y obligados a marchar los dos mil kilómetros, no más, del desierto de Atacama. Muchas veces, siendo obligados a pelear contra sus propios hermanos de raza... (*El indígena pelea solo, contra un ejército imaginario de indígenas*)... para, luego, ser vueltos a cargar y continuar camino a Chile, con tanto miedo, hambre, frío, sed y cansancio, que muchas veces preferían botar la carga al suelo y morirse congelados en la noche, aguachados a la vera del camino.

Escena 6

NARRADOR: La noticia de la expedición de Pedro de Valdivia recorrió el territorio de Chile con la velocidad de una flecha. En todos los valles, en todos los tambos, en todos los hogares cundía el horror, la incertidumbre y la angustia de saber que la propia cultura y la libertad estaban amenazadas para siempre.

Escena 7

VALDIVIA: (*Pantomima de escritura de carta*). Santiago de la Nueva Extremadura, 5 de septiembre de 1545. Sacra, Cesárea, Católica majestad: apenas llegamos al valle del río Mapocho fundé la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, dotándola de

cabildo, regimiento, y en la plaza de armas puse la horca y la pica de la justicia. Los indios del valle nos sirvieron humildemente durante los seis meses que tardaron en recoger sus cosechas, después de lo cual se mostraron abiertamente hostiles contra nosotros y echaron a correr un rumor horrible, espantoso, que de solo recordarlo me tiemblan las carnes... yo no quería escuchar, pero los indios decían que en el Perú... (*se tapa los oídos y luego se los destapa*)... ¡asesinaron al Marqués Francisco Pizarro! La eventual muerte del Marqués Pizarro ponía en jaque mi titulito de Teniente de Gobernador. Las autoridades del cabildo de Santiago, muy preocupadas, se reunieron y me pidieron, me rogaron, me amenazaron para que aceptara el cargo interino de...

AUTORIDADES: (*Cantando*). GOBERNADOR, GOBERNADOR, GOBERNA, GOBERNA, GOBERNADOR.

VALDIVIA: ¿Qué? ¿Yo gobernador? ¿Nombrado por un cabildo? ¡Jamás! Un buen servidor de Dios como yo sabe que solo el Rey nombra a los gobernadores. Pero en vista del contexto... acepto.

Saqué a unos indios del valle del Mapocho y los llevé hasta el estero de Marga-Marga para sacar oro en los lavaderos. Y en la playa de Concón coloqué a siete carpinteros españoles a construir un barco con el cual mantener comunicación expedita con el Perú. Yo trabajaba mucho... (*Pantomima de construcción de un barco. Es interrumpido por los soldados*).

SOLDADOS: ¡Don Pedro!..

VALDIVIA: Un momento.

SOLDADOS: ¡Don Pedro!..

VALDIVIA: ¡Estoy trabajando!

SOLDADOS: ¡Don Pedro!..

VALDIVIA: Pero ¿qué pasa?

SOLDADO 1: Llegó una carta. (*Valdivia la abre y lee*).

SOLDADO 2: "Urgente, Capitán Valdivia, vuelva pronto a la ciudad de Santiago, hay un motín en su contra".

VALDIVIA: En solo una noche cabalgué desde Concón hasta Santiago (*cabalga*). Cuando llegué a la ciudad me encontré con una espantosa conspiración en mi contra. (*Ambos soldados murmuran conspirando. La*

llegada de Valdivia los detiene y disimulan). El cuarenta por ciento de mis hombres se hallaba comprometido en la traición. Si los ejecutaba a todos, me quedaba con un contingente muy chico para la conquista, así es que tuve que disimular... (*Valdivia y los soldados se sonríen hipócritamente. Valdivia se aleja rápido y asustado*)... y ahorcar solamente a los cinco principales cabecillas. (*Con chochera, orgullo*). Y el día 21 de agosto de 1541, en la placita de armas de Santiago... ¡se realizó la primera ejecución pública! (*Pantomima de ahorcamiento*). Los indios comprendieron que los españoles estábamos divididos entre nosotros, y aprovechando que yo me quedaba en la ciudad se fueron a Concón, donde mis carpinteros trabajaban en el barco, y les presentaron un cántaro de barro lleno de...

TODOS: (*Cantando*). OOOOOOOOOOO.

INDÍGENA: Españoles, les gusta el oro, vengan, aquí hay mucho más... aquííí...

VALDIVIA: ¡Y los asesinaron! Los indios comprendieron que no éramos inmortales y decidieron echarnos del valle o matarnos. Comenzaron a organizarse para lanzar un ataque decisivo sobre la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, desplegando un aparato de inteligencia... envidiable.

Escena 8

Dos juglares hacen señales de humo sobre una mesa.

INDÍGENA 1: Atento, aquí Huechuraba, atento, cambio...

INDÍGENA 2: Aquí respondiendo Pudahuel, cambio...

INDÍGENA 1: Mañana, ataque matutino a la ciudad de Santiago, cambio...

INDÍGENA 2: Espera, espera...

INDÍGENA 1: ¿Qué pasa?...

INDÍGENA 2: Faltan armas...

INDÍGENA 1: Pero tú quedaste de traerlas...

INDÍGENA 2: Solo tengo flechas...

INDÍGENA 1: Hay que hablar con Manquehue, entonces...

INDÍGENA 2: Ya, yo lo soluciono, cambio...

INDÍGENA 1: Cambio y fuera.

NARRADOR: Valdivia se percató de que algo muy turbio se cernía sobre el valle del Mapocho y, tomando sus precauciones, invitó a los siete principales caciques del valle a un almuerzo de camaradería en su casa.

VALDIVIA: ¡Pérez!..

PÉREZ: ¡Sí señor!

VALDIVIA: Toca una música para que no se escuchen los gritos.

PÉREZ: Listo, no más.

VALDIVIA: *(Cantando, mientras Pérez tortura al indígena).*

¿QUÉ ESTÁN TRAMANDO PARA EL 11 DE SEPTIEMBRE?

CACIQUE: ¡Ah! Ese es un partido de palín que estamos organizando... *(grita de dolor)*. ¡Aagh!

VALDIVIA: ¿QUÉ SIGNIFICAN TANTAS SEÑALES DE HUMO?

CACIQUE: Es un sistema de comunicación que tenemos... ¡aagh!

VALDIVIA: ¿DÓNDE SE VAN A JUNTAR?

CACIQUE: ¿Qué junta?

VALDIVIA: ¿CUÁNTOS VAN A PELEAR?

CACIQUE: ¿Qué pelea?

VALDIVIA

Y PÉREZ: COLABORA, COLABORA.

CACIQUE: ¡Aaagh! Ya, ya, ya, es un ejército chiquitito... y se están juntando al sur del valle del río Cachapoal!

NARRADOR: Valdivia confió ciegamente en la declaración voluntaria del cacique Tobalaba, y sacando a noventa soldados de la ciudad, se dirigió al sur, al valle del río Cachapoal, con la intención de aplastar al ejército indígena...pero el ejército indígena no estaba al sur, sino al norte de la ciudad...y el día 11 de septiembre, mira tú ¿ah?, de 1541, ocho mil guerreros picunches cayeron sobre Santiago de la Nueva Extremadura.

Escena 9

Pantomima musical de la batalla de Santiago.

NARRADOR: ¡Y justo cuando los picunches iban a matar a los españoles!.. Inés de Suárez.

INÉS DE SUÁREZ: *(Aparece)*. Yo salvé la ciudad de Santiago. Cuando los indios nos sitiaron y comenzaban a entrar por las ventanas del fuerte, ninguno de estos soldados españoles se atrevió a hacer nada. Y yo, mujer, con mis propias manos, tuve que decapitar a los siete caciques que el gobernador tenía presos en el fuerte: ¡Peñalolén, Vitacura, Apoquindo, Huechuraba, Lampa, Pudahuel, Chena! Y luego, lancé las cabezas fuera del fuerte. ¡Váyanse! *(Termina la pantomima de la batalla y los tres juglares caen muertos al suelo)*.

Escena 10

VALDIVIA: Confieso que no estuve presente, Su Majestad, para defender la ciudad, pero es que los indios me engañaron, son mentirosos, traidores, no se dejan conquistar. *(El juglar ordena los instrumentos musicales que quedaron desordenados después de la batalla)*. Yo había dejado a mis cincuenta mejores soldados para defender la ciudad, y ellos la defendieron como si fueran mil leones. La batalla comenzó temprano en la mañana y se extendió durante todo aquel día... sin que yo me diera cuenta. Los indios estuvieron a punto de derrotarnos, pero no pudieron. Eso sí, me mataron dos hombres. *(Contemplando la destrucción de la ciudad)*. Los indios quemaron todo: las casas, la ropa, los documentos, la comida. Solo se salvaron dos chanchitos *(pantomima de chanchito)*, dos pollos *(ídem)* y un puñado de trigo ¿Qué hubiera hecho otro gobernador en mi lugar?: abandona la conquista... pero yo no, yo perseveraré. Con mucha disciplina, ordené reconstruir la ciudad y sembrar aquel único puñado de trigo. *(Pantomima de crecimiento del trigo)*. Y cuando germinó... *(lo cosecha, se lo va a comer, pero se aguanta)*... lo volvimos a sembrar... *(lo vuelve a plantar)*... y cuando germinó... *(íd)* lo volvimos a sembrar... *(íd)* y cuando germinó... por fin pudimos volver a comer como cristianos. Pan, tallarines, tartas... la hostia sagrada. Dos años, Majestad, estuvimos viviendo sitiados permanentemente por los indios. Me vi obligado a construir un muro defensivo de adobe alrededor de la ciudad.

TODOS: ¡Todos trabajamos! (*Construyen un muro defensivo imaginario. Un soldado abre una ventana y le llega una flecha en el cuello. Todos huyen gritando*).

Escena 11

VALDIVIA: (*Pantomima de escritura de carta, con desesperación*). Santiago de Nuevo Extremo, 5 de mayo de 1547. Insoportable, flamenca, mórbida Majestad: me di cuenta de que podíamos soportar el asedio de los indios, pero, ¿ensanchar la conquista?... No señor. Necesitamos recibir refuerzos del Perú, pero alguien... alguien... los tiene que ir a buscar, llevando una buena cantidad de...

TODOS: (*Cantando encandilados por el oro*). ORO-
OOOOOO.

VALDIVIA: Ya, entonces mandé a sacar el poco oro que aún quedaba en Marga-Marga y a requisar todos los aritos, collares y anillos de compromiso de los indios (*le intenta sacar un anillo del dedo a un indígena, pero como no puede, le corta el dedo*), los derretimos y construimos vasos de oro, estribos de oro, empuñaduras de espada de oro. Junté todo el oro y mandé a llamar a mi teniente Alonso de Monroy, junto a cinco soldados más, y les encomendé la peligrosa misión de ir hasta el Perú a buscar refuerzos para Chile. (*Los tres se forman para iniciar la marcha*). ¡Firmes, armas, media vuelta! (*Marchan hacia atrás del escenario*).

Alonso de Monroy y los otros dos soldados cantan dentro de una celda imaginaria.

TODOS: (*Cantando*). PERDÓN CAPITÁN, PERO DEBO CONFESAR QUE LE FALLÉ.

MONROY: SALIMOS DEL VALLE DEL MAPOCHO CON TOTAL NORMALIDAD Y NOS VIMOS ATACADOS POR LA INDIADA EN COPIAPÓ.

ME MATARON CUATRO HOMBRES, ME QUITARON TODO EL ORO Y QUEMARON LA CORRESPONDENCIA QUE USTED ME CONFÍO. ESTAMOS DETENIDOS EN UN RÚSTICO PRESIDIO, BUSCANDO UNA OCASIÓN PARA ESCAPARNOS A PERÚ.

TODOS: PERDÓN, CAPITÁN, PERO DEBO CONFESAR QUE LE FALLÉ.

NARRADOR: Y fue justo en ese preciso momento cuando el teniente Alonso de Monroy se ganó la confianza del cacique Gualenica.

ALONSO DE MONROY: (*Hablándole a un cacique imaginario*). ¡Cacique!... Oiga cacique, soy yo, Alonso de Monroy... ¡Oiga cacique, no se vaya! quiero hablar con usted... Yo quería decirle que usted debería aprender a andar a caballo. Usted sabe que un caballo vale por cien soldados... yo le puedo enseñar a andar a caballo, tiene que liberarme no más, y en una clase está listo. ¿Le gustaría?... Sáqueme y yo le enseño (*Monroy es liberado*). Gracias, cacique, gracias, yo le voy a enseñar, voy a buscar a mi caballo. ¡Apocalipsis! ¡Venga para acá, mi huacho! Este caballo es muy bueno para aprender. (*Ayuda a subir al cacique arriba del caballo*). Ahora sujétese de la rienda, agárrese bien. (*Indicándole*). Si usted tira las riendas hacia la izquierda, el caballo dobla hacia la izquierda, lo mismo hacia la derecha, si tira las riendas hacia atrás el caballo se detiene... ¿está claro? Yo le voy a pegar un golpecito al caballo, no se asuste... (*le susurra al oído al caballo imaginario*) Apocalipsis, esta es nuestra oportunidad para escapar... (*Al cacique en voz alta*). Listo cacique, un, dos, tres. (*Le pega en el anca al caballo y le grita al cacique, que va galopando*). ¡Agárrese, cacique!... bien, ahora vuelva... ¡para la izquierda... cacique para la izquierda!... ¡agarre fuerte las riendas, cacique!... ¡usted manda, usted tiene el poder! (*Agarra al caballo que llega de vuelta*). ¡Uf! Casi se le fue el caballo don Caci... ¿Le puedo decir don Caci, como para entrar en confianza? Muy bien, para ser la primera vez, ningún problema... bájese ahora... ah, pero espere, espere... ¿tiene un cuchillo ahí? préstemelo para acá, no vaya a ser cosa de que se corte... (*toma el cuchillo del cacique*). Bájese ahora (*lo ayuda a bajar*). Muy bien, cacique. Oiga, ¿y usted tiene hijos? ¡Cuarenta y siete hijos!... ¿Y de cuántas mujeres sería?... ¡Quince mujeres!... Pero qué bonita familia... Se van a quedar huachos, eso sí... (*Apuñala al cacique con el cuchillo*). ¡Toma, conchatumadre! (*Monroy huye. Música*).

Escena 12

Dos guardias cierran la puerta del palacio del gobernador de Perú. Sendas guitarras semejan ser sus arcabuces.

GUARDIA 1: Hola, ¿cómo estás?

GUARDIA 2: Enfermo.

GUARDIA 1: ¿Qué te pasó?

GUARDIA 2: Un guanaco me escupió en la boca.

GUARDIA 1: ¡Ah! Mira quién viene allí.

GUARDIA 2: Nooo, ¿es Alonso de Monroy?

GUARDIA 1: Sí, mira cómo camina.

GUARDIA 2: No camina, se arrastra... ¿qué le pasó?

GUARDIA 1: Se fue a Chile.

GUARDIA 2: ¿A Chile?... Qué pelotudo; yo nunca me iría a Chile.

GUARDIA 1: Yo tampoco, no hay oro.

GUARDIA 2: Y los indios son peleadores.

ALONSO DE MONROY: (*Apareciendo famélico y desastrado tras los guardias*). Señor guardia, necesito hablar con el gobernador.

GUARDIA 1: El Gobernador está ocupado, señor Alonso.

ALONSO DE MONROY: (*Dirigiéndose al otro guardia*). Usted puede ayudarme, señor, necesito hablar con el gobernador.

GUARDIA 2: Eleve una solicitud de audiencia ante las oficinas del Cabildo de lunes a viernes, de ocho a diez de la mañana, señor.

ALONSO DE MONROY: Por favor, necesito hablar con el gobernador, de parte de don Pedro de Valdivia. (*Los guardias se miran sorprendidos y se apartan*). Señor gobernador, perdone que me presente en este estado, pero estamos sitiados por los indios allá en el sur. El gobernador Valdivia me mandó con oro y unas cartas para usted, pero los indios quemaron todo. Présteme unos soldados para resistir, sus manos y pies beso.

GUARDIAS: (*Cantando*). ¡QUÉ MALA CUÉ!

ALONSO DE MONROY: ¿Cómo que "qué mala cuea", weón?

GUARDIAS: ALLÁ EN CHILE.

ALONSO DE MONROY: Sí Chile es para conquistarlo.

GUARDIAS: NO PUDO ALMA...

ALONSO DE MONROY: Ese no pudo.

GUARDIAS: TAMPOCO VALDI...

ALONSO DE MONROY: Valdivia sí puede, señor Gobernador.

NARRADOR: Así fue como el teniente Alonso de Monroy consiguió autorización del gobernador de Perú para sacar setenta conquistadores y traerlos hasta Chile. Todos muy bien armados, con sus caballos, armaduras, espadas y arcabuces. (*Rutina de descenso de los españoles hacia Chile, pero en el mango de la guitarra*). Monroy y comitiva salieron desde la ciudad del Cuzco, descansaron en San Pedro de Atacama, luego en Coquimbo y llegaron hasta Chile. Los picunches comprendieron que toda resistencia militar a la ocupación española era inútil y prefirieron arrancarse hacia el sur, a las tierras mapuche. Las campanas de la capilla de Santiago repicaban de alegría con la llegada de los nuevos contingentes. El día 28 de diciembre de 1544 el padre Juan LOBO realizó el primer TE DEUM, ecuménico, catequístico, apostólico, en Santiago. Todos asistieron, los conquistadores y... por supuesto, los conquistados.

Escena 13

El padre Lobo entrega la comunión a Valdivia y a un indígena sometido que carga una cruz.

VALDIVIA Y PADRE LOBO: (*Cantando*).

IN DOMINIS PATRIS, TERRA AUSTRALIS

IN DOMINIS TERRA INDIUS ARAUCANUS

VAMOS COMULGANDUM JUNTOS COMO HERMANUS.

PADRE LOBO: Pónganse de pie. (*Valdivia le obedece y el indígena trata de imitarlo*). Conquistadores, bienaventurados, el papa Alejandro VI les ha encomendado esta misión irrenunciable. Tomen asiento... pónganse de pie (*íd*). Deben expandir la luz de la única religión verdadera entre estos infieles que llevan miles de años vagando en las tinieblas. Tomen asiento. (*íd*). Bravos guerreros, sean mansos y generosos con los indios, como si

fueran sus propios hijos... pero también rigurosos e implacables, para extirpar el cáncer idólatra hasta las últimas consecuencias. Pónganse de pie (*íd*), abran su cancionero y entonemos todos juntos el himno *Culpam Exentus*.

VALDIVIA Y PADRE LOBO: (*Cantando*).

IN DOMINIS PATRIS TERRA AUSTRALIS

YO NO SIENTO CULPA, YO MISMO ME ABSUELVO

VAMOS CONQUISTANDUM JUNTOS COMO HERMANOS.

PADRE LOBO: Contemplación.

INDÍGENA: (*Intentando tararear el himno*). La, la, la, la, la, la...la, la, la, la, la, laaaa...

VALDIVIA: Y tú... ¿quién eres?

INDÍGENA: Lautaro.

VALDIVIA Y PADRE LOBO: ¡Fuera! (*Sale Lautaro*).

Escena 14

PADRE LOBO: Valdiviaaaa... (*Valdivia se detiene, asustado*), hoy en la mañana vino a confesarse conmigo doña Inés de Suárez... pobre mujer... ojalá que pronto encuentre un marido LEGÍTIMO. Sí, porque hablando de LEGÍTIMO, ¿qué noticias tenemos de doña MARINA ORTIZ DE GAETE, SU MUJER? ¡Valdivia, tengo la pluma entintada y un papel en blanco con membrete vaticano, y estoy redactando un informe para el... prior!... Cásela, Valdivia, a doña Inés, con algún buen soldado, y asunto terminado... *Bonus noctum (salen)*.

Escena 15

NARRADOR: Cuando los indígenas comenzaron a volver, Valdivia por fin pudo repartir algunas encomiendas entre algunos conquistadores.

VALDIVIA: Y para Pedro de Valdivia, el valle de Casablanca, con mil quinientos indios, bosque nativo, ríos, lagunas, minas de oro, plata, carbón, azufre, cóndores, huemules...

SOLDADO 1: Oiga, capitán, aquí hay gente que no ha tocado nada...

SOLDADO 2: Sí pues, ¿no era "crecer con igualdad" la cosa?

VALDIVIA: A todos aquellos conquistadores que no hayan recibido encomiendas todavía, les prometo encomiendas cuatro veces más grandes. Un millón de indios viven al sur del río Bío Bío... solo es cosa de ir a conquistarlos... pero ustedes no son capaces...

SOLDADOS: Yo, yo, yo...

VALDIVIA: (*Haciéndose de rogar*). No, no, no... (*cambiando de opinión*)... ¿Están seguros?

SOLDADOS: ¡Sííí!

VALDIVIA: ¿Son capaces?

SOLDADOS: ¡Sííí!

VALDIVIA: ¡Formación!

SOLDADOS: ¡Eeeehhhh!

VALDIVIA: (*Pasando revista a las tropas*). ¿Soldado?

SOLDADO 1: ¡Castellón!

VALDIVIA: ¿Soldado?

SOLDADO 2: ¡Aguirre!

VALDIVIA: ¿Soldado?

SOLDADO 1: ¡Villagrán!

VALDIVIA: ¿Soldado?

SOLDADO 2: ¡Lisperguer!

VALDIVIA: ¿Soldado?

SOLDADO 1: ¡Da Silva!

VALDIVIA: ¿Soldado?

SOLDADO 2: ¡Lautaro! (*Valdivia queda petrificado, duda y, finalmente le ordena a Lautaro*).

VALDIVIA: ¡Traiga mi caballo!

DA SILVA: ¿Eu?

VALDIVIA: Também.

TODOS: (*Canción y rutina musical del avance de Valdivia hacia el sur*).

EL DÍA DIECIOCHO SALIMOS DEL MAPOCHO

CRUZAMOS EL MAIPO Y EL CACHAPOAL...¿QUÉ TAL?

LOS INDIOS BIEN SUMISOS, NO NOS ATACARON

CON EL CASTIGO SE PACIFICARON

LLEGANDO AL BÍO BÍO NOS METIMOS EN UN LÍO

LOS INDIOS DEL LUGAR SON BIEN JODÍOS.

SOLDADO 1: ERAN MÁS DE MIL.

SOLDADO 2: CASI CINCO MIL.

VALDIVIA: YO DIRÍA CIENTO VEINTE MIIIIIIIL.

TODOS: TUVIMOS CIENTOS DE BATALLAS, NO TIRAMOS LA TOALLA Y BUSCAMOS EL MEJOR LUGAR PARA FUNDAR UNA CIUDAD

PERO NOS VIMOS RODEADOS POR UNA TURBAMULTA DE INDIOS ENOJADOS Y NOS TUVIMOS QUE VOLVER SIN FUNDAR UNA CIUDAD... ¡SANTIAGO, CABALLEROS!

Escena 16

NARRADOR: Objetivamente, Pedro de Valdivia tuvo que recular. ¿Fundar una ciudad cristiana?... ¿en el corazón del territorio mapuche?... ¿con apenas sesenta soldados españoles? No, señor, Valdivia ne-ce-si-ta-ba recibir más refuerzos todavía del Perú. Claro que cuando llegó a Santiago se encontró con que otras noticias mucho más graves todavía distraían seriamente a la opinión pública.

VALDIVIA: *(Mientras dos juglares manipulan el títere que lee una carta).* “En el Perú, los encomenderos se han rebelado contra la autoridad del rey... Su Majestad ha ordenado la creación de un nuevo ejército de leales vasallos en América y reconquistar el Perú para la corona de Castilla”.

NARRADOR: Valdivia decidió en ese mismo instante ir al Perú a luchar contra los rebeldes, demostrando que él sí era un leal vasallo... Dobló la carta cuidadosamente, y de un salto la fue a guardar al mismo baúl donde se guardaba el oro que con tanto sacrificio habían reunido los primeros conquistadores de Chile.

TODOS: *(Cantando).* ORO, RICO, NO SE OXIDA, BRILLA COMO EL SOL.

NARRADOR: Valdivia comprendía perfectamente que no era cosa de ir al Perú a pelear no más, debía llevar él mismo una buena cantidad de oro para comprar los refuerzos que Chile tanto necesitaba... ¿no es cierto eso, don Pedro? *(El títere asiente con la cabeza)*... y comenzó a pensar en alguna estratagema para apoderarse de todo aquel oro... hasta que se le ocurrió una idea brillante que pasó a la historia como una de las decisiones políticas más polémicas del prolífico primer gobernador de Chile.

VALDIVIA: *(Cantando).*

TODOS LOS QUE QUIERAN IRSE PARA ESPAÑA

TIENEN MI PERMISO PARA HACERLO

Y PUEDEN LLEVARSE EL ORO QUE HAN JUNTADO

QUE LES APROVECHE. *(Los soldados corren felices a buscar sus maletas).*

PERO ANTES... *(se detienen)*

LES TENGO PREPARADA UNA CENA DE DESPEDIDA *(hacen ademán de no tener hambre).*

NO ME LA RECHACEN *(aceptan a regañadientes).*

YO MUY GENTILMENTE LLEVARÉ SUS BULTOS

HASTA UNO DE LOS BARCOS.

¡A COMEEER!

PERO ANTES...

QUIERO QUE ME FIRMAN UNA CARTA DONDE DIGAN QUE YO NO LES DEBO NADA...

NARRADOR: Y mientras los analfabetos conquistadores garabateaban algunas rúbricas en el papel, Pedro de Valdivia se arrancó por la puerta de atrás y se llevó el oro al Perú.

VALDIVIA: ¡Se los pagaréee!

SOLDADO 1: Oye, la “o” es igual que el cero.

SOLDADO 2: ¿Y cuál es el cero?

SOLDADO 1: Este. *(Haciendo un “cero” con los dedos).*

SOLDADO 2: ¡Ah!, la pelotita... yo firmo con tres pelotitas.

SOLDADO 1: *(Viendo la ausencia de las maletas, desesperados).* ¿Y el oro?

SOLDADO 2: ¿Las maletas con el oro?

TODOS: ¡Maldito Valdivia!

Escena 17

TODOS: *(Canción con rutina musical del viaje de Valdivia al Perú).*

PEDRO DE VALDIVIA ZARPÓ RUMBO A PERÚ

LA CORRIENTE DE HUMBOLDT LO LLEVÓ MUY RÁPIDO, AH!

AH! AH! AH! AH!

NARRADOR: Una vez en el Perú, Valdivia se puso al frente de la artillería, y bombardeando el campamento enemigo, logró una rápida victoria.

TODOS: FÁCIL VICTORIA OBTUVO EL CAPITÁN

Y FUE RECOMPENSADO CON UN PREMIO ESPECIAL

GOBERNADOR, GOBERNADOR DE CHILE

GOBERNADOR DEL REINO DE CHILE

FUE RATIFICADO VALDIVIA ALLÁ EN EL PERÚ.

NARRADOR: Y mientras el gobernador Valdivia

regresaba a Chile al mando de un nuevo ejército para emprender la conquista del sur, los mapuche, en cambio, se preparaban para la gigantesca guerra que se les venía encima.

Y cuando volvió a Chile, ratificado como gobernador, todos los vecinos de La Serena, Tucumán, Santiago y alrededores, recibieron a don Pedro de Valdivia con todo el honor y la honra... que se pudo no más.

Escena 18

Rutina de agasajo a Valdivia con confetis, serpentinas, aplausos y pantomimas de saludos a las multitudes que se agolpan afuera de su ventana para aclamarlo. Hay banquetes y regalones varios.

VECINOS: ¡Gobernadooor! ¡Bienvenido a Chile! ¡Gobernador! Gobernador, gobernador, gobernador.

Pantomima en la cual los soldados visten a Valdivia con su armadura y la aceitan para que no chirríe.

NARRADOR: Y mientras el Gobernador pasaba revista a sus tropas, antes de emprender la marcha hacia el sur, su caballo tropezó.

Rutina en pantomima de Valdivia cayéndose de su caballo.

VALDIVIA: *(Convalesciente en un improvisado hospital).* Tres meses tuve que estar en cama, Su Majestad, recuperándome de la fractura del dedo pulgar del pie derecho... pero yo no perdía el tiempo, y me dedicaba a labores administrativas.

ESCRIBANO: Dígame no más, capitán.

VALDIVIA: *(Dictando).* Escríble al cacique de Conchalí que, a la próxima borrachera, le corto la nariz.

ESCRIBANO: *(Escribiendo).* Le corta la nariz al cacique de Conchalí...

VALDIVIA: Escríble al cabildo de La Serena, que mis órdenes se cumplen.

ESCRIBANO: Se cumplen sus órdenes en La Serena...

VALDIVIA: Escríble a doña Inés de Suárez... que me

espere... ¡uuugh! Pasaba el tiempo, Majestad, y yo no podía salir a conquistar, no tenía con qué pagarle a mis soldados, que ya empezaban a murmurar en mi contra.

SOLDADO 1: ¿Estai de peluquero?

SOLDADO 2: Estilista.

SOLDADO 1: En vez de estar conquistando.

SOLDADO 2: Y ganando tierras.

SOLDADO 1: A mí no me ha devuelto el oro.

SOLDADO 2: A mí tampoco.

SOLDADO 1: Tenemos que hacer algo.

SOLDADO 2: Destituyámoslo. *(Murmuran y Valdivia se da vuelta, sorprendiéndolos).*

SOLDADO 1: *(A Soldado 2).* Cuidado. *(A Valdivia, disimulando).* ¿Cómo estamos... capitán?

VALDIVIA: *(Sospechando).* Bien, fíjate, listo para conquistar.

TODOS: ¡Eeeeh!

VALDIVIA: ¡Ayúdenme!

TODOS: *(Caminando despacito)* ¡Ay! ¡Uf!

VALDIVIA: *(Molesto)* ¡Déjenme solo!

SOLDADO: Don Pedro, no sea osadito.

VALDIVIA: *(Caminando y comprobando que está mejor)* ¡Ay! ¡Uf! Listo, no más, en esas condiciones saqué al ejército de Santiago y partimos hacia el sur. A los pocos días pude montar de nuevo en mi caballo. *(Pantomima de galope).* Ligerito llegamos a las orillas del río Bío Bío. *(Pantomima de lanzar una piedra a un gran río).* Después nos fuimos a la playa, donde, en el viaje anterior, habíamos visto el mejor lugar para fundar la ciudad de Concepción. *(Galope).* Levantamos nuestro campamento y construimos un fuerte de madera. *(Pantomima de instalación de un campamento y construcción de un fuerte. Valdivia abre una ventana y mira hacia fuera desafiante y satisfecho de su defensa. Sonidos de animales lo inquietan. El sonido de una trutruka indígena lo aterr).*

Escena 19

VALDIVIA: Y el día 12 de marzo de 1550, cuarenta mil guerreros mapuche cayeron sobre nuestro campamento, con tanto ímpetu que parecían hun-

dir la tierra. Ni siquiera podíamos penetrar sus escuadrones con nuestra caballería. Y cuando ya nos veíamos perdidos...*(pantomima de batalla que se detiene abruptamente. Valdivia mira extrañado a todos lados)* ¡Milagro, milagro, esto es un milagro, el primer milagro chileno...la Virgen María se apareció en el campo de batalla! De pronto el aire se rasgó y apareció ella con su luz maravillosa... luego, subió al cielo en cuerpo y alma y le habló a los indios.

VIRGEN MARÍA: Indios, no vayáis a pelear con los cristianos, ellos son valientes y os matarán.

TODOS: *(Cantando)*. DESPUÉS DESAPARECIÓ MISTERIOSAMENTE.

VALDIVIA: Al contemplar su luz gloriosa, los indios huyeron despavoridos, dejando libre el campo de batalla.

TODOS: ¡Milagro!

VALDIVIA: Nosotros los salimos persiguiendo y capturamos... ¡cuatrocientos prisioneros!

Escena 20

VALDIVIA: *(Le quita violentamente el violín a un indígena que está tocando, lo sienta frente al cajón peruano, y le obliga a poner su mano encima. El arco del violín semeja la espada de Valdivia)* Esta mutilación que se les va a ejecutar no es sino un justo castigo, porque ustedes desobedecieron el requerimiento que yo les leí cuando llegué a sus tierras. El Papa, representante de Dios en la Tierra, los está invitando al cristianismo... ¡y ustedes lo rechazan al hacernos la guerra! Yo estoy seguro que con este castigo salvaré miles de vidas de compatriotas suyos que aún quieren pelear contra nosotros. *(Escena de mutilación de ambas manos, representadas por guantes de látex con tiras rojas, a modo de sangre)*.

Escena 21

VALDIVIA: *(Pantomima de escritura de carta, feliz y satisfecho)*. Concepción, 15 de... octubre de 1550. Cercana, Familiar, Cotidiana Majestad: lo que le

puedo garantizar de las bondades de esta nueva tierra es que todos los vasallos suyos que antes estaban en México pero ahora están conmigo en Chile me garantizan que...

TODOS: Hay mucha más cantidad de gente acá que allá.

VALDIVIA: Es todo un pueblo y una mina de oro, y las casas, si no se ponen una encima de la otra, ya no caben más de las que tiene. Las llamas y alpacas...

TODOS: Arrastran la lana por el suelo.

VALDIVIA: Está llena de toda la comida que siembran los indios para comer. *(Todos murmuran distintas recetas de comida indígena)*. La gente es amigable, servicial, doméstica.

INDÍGENA: *(Ofreciéndole a Valdivia)*. ¿Chichita de manzana, señor? *(Valdivia toma el vaso, bebe y lo arroja al suelo)*. Chita, da las gracias, poh weón, oh.

VALDIVIA: Son medios blancos... y tienen lindos rostros. Son buenos trabajadores.

SOLDADO 1: Y grandes bebedores.

SOLDADO 2: Sienten terror por nuestros caballos.

TODOS: *(Los tres asustan a un indígena imaginario con los caballos)*. Epa, epa, epa...

VALDIVIA: ¿Que nunca habíais visto un caballo?

Escena 22

NARRADOR: Valdivia estaba contento... pero también estaba endeudado... y en oro... con los prestamistas usureros que en el Perú le habían financiado la conquista. Y endeudado con sus propios soldados...

SOLDADOS: Sí pues, capitán, menos mal que se acordó.

NARRADOR: ...Que habían peleado junto a él contra los indígenas, claro, pero con la esperanza de recibir a cambio una merced de tierras de unas sesenta mil hectáreas, ponte tú, en las orillas del lago Panguipulli... ¿mmm? Con una encomienda de unos diez mil indígenas para hacer trabajar como mano de obra esclava... *(Le ponen los dos muñecos de indígenas de madera en las manos)*. ¿Mmm?

VALDIVIA: ¡Villagrán!

VILLAGRÁN: ¿Sí, capitán?

VALDIVIA: (*Entregándole uno de los muñecos*). Pagado, señor.

VILLAGRÁN: Muchas gracias, capitán, qué bonito, de maderita...

VALDIVIA: ¿Aguirre?

AGUIRRE: ¿Sí, capitán?

VALDIVIA: (*Íd*) Pagado, señor.

AGUIRRE: Gracias, capitán... ¡qué autóctono! Pero les cortaron las manitos.

TODOS: Buuuuh.

AGUIRRE: Pero igual pueden trabajar (*dejando ambos muñecos sobre la mesa*)..Uno, dos, tres:

TODOS: ¡A trabajar, mierda!

Escena 23

VILLAGRÁN: Ya, se acabó el jueguito aquí. (*Aguirre les echa tierra encima a los muñecos*). Dale, Aguirre, échale no más, hay que dar hasta que duela. Se van a colocar en fila, separados por un metro, hombres y mujeres. Se colocan en el río y meten en la arena la malla que les vamos a dar. Si encuentran oro, se lo pasan a mi capitán. ¿Está claro?... (*Imitándolos*). Taiñ, taiñ, me, me, me... ¿Qué están hablando aquí?... ¡Hablen castellano!

Escena 24

FUNCIONARIO REAL: (*Pantomima de escritura de carta*) Valladolid, 15 de mayo de 1552, GENERAL don Pedro de Valdivia, Go-ber-na-dor del Reino de Chile, dos puntos...

TODOS: (*Cada uno nombra a algún funcionario imaginario de la corona de Castilla en América y redacta una carta*). Dos puntoosos...

FUNCIONARIO REAL: Su Majestad ha tomado nota de sus servicios, punto fi-nal.

VALDIVIA: (*Leyendo con desilusión*). "Firmado atentamente...(eufórico) ¡el príncipe Maximiliano!

TODOS: ¡Uuuuhhh!

AGUIRRE: (*Tratando de tomar la carta*) A veeeer.

VALDIVIA: (*Escondiéndosela*). Me escribieron de la cor-

teeee... ¡Ahora soy gobernador de Chile en nombre del rey! Sáqueme a esos indios de ahí.

Escena 25

AGUIRRE: Listo, no más. (*Desenterrando los muñecos de la mesa y llevándose los*). Cuidadito el parcito con andar robando.

VALDIVIA: (*Señalando la mesa*). ¿Por qué no hay nadie aquí?

AGUIRRE: Usted dijo, general.

VALDIVIA: Yo no dije nada... ¡trabajo, trabajo, trabajo!

NARRADOR: Con la carta del príncipe, Valdivia se puso más altanero de lo que ya era.

VILLAGRÁN: Oye, Pedro, me están diciendo una cuestión bien rara aquí. (*Valdivia lo abofetea*). ¡Putá que está mañoso este weón!

NARRADOR: No aguantaba ninguna contrariedad a sus órdenes.

AGUIRRE: (*Seguro de sí mismo*). No hay. (*Valdivia le levanta el dedo. Apocado*). Voy a buscar de nuevo.

NARRADOR: Estaba impaciente, no podía esperar a recibir más refuerzos del Perú, así es que confió ciegamente en la capacidad militar de los pocos soldados que tenía. Junto a sus capitanes, Valdivia comenzó a proyectar una nueva etapa de conquista para el Reino de Chile. (*Mientras narra, los soldados crean un mapa de Chile con tierra, harina y tierra de color azul sobre la mesa. Un juglar con su mano imita a un caballo que va recorriendo el territorio a medida que se narra*). El territorio que Valdivia se proponía anexar a su gobernación estaba flanqueado orientalmente por la cordillera de los Andes, occidentalmente por el océano Pacífico, al norte estaba el río Bío Bío, al centro el río Cautín y al sur el río Calle Calle. Valdivia y sus huestes salieron de la ciudad de Concepción por las costas de Arauco y fundaron la ciudad de Imperial (*el otro juglar pone una banderita en cada ciudad fundada*). La idea de Valdivia era fundar una ciudad cerca de algún paso cordillerano hacia el Atlántico, y mandó a Jerónimo de Alderete a fundar Villarrica. Luego bajó hacia

el sur por la depresión intermedia hasta el río Cale Calle, y fundó la ciudad de Valdivia. Vuelta p' al norte por la depresión intermedia.

VALDIVIA: ¡Vamos! (*El juglar que hace el caballo intenta descansar, fatigado. Valdivia lo fustiga*). ¡Ya pues, vamos, muévase!

NARRADOR: Y en la cordillera de Nahuelbuta fundó la ciudad de Angol... y para defenderla, el fuerte de Purén... y para socorrerlo, el fuerte de Tucapel... y por si acaso, en la costa, el fuerte de Arauco... y volvió a Concepción.

TODOS: Liiistooo.

NARRADOR: En cada una de estas ciudades, Valdivia colocó vecinos, y a cada vecino le dio una encomienda con miles de indígenas que fueron echados a las minas y lavaderos para sacar oro de donde nunca antes se había sacado. (*Aparecen los muñecos detrás de la cordillera de los Andes*).

Escena 26

NARRADOR: Los mapuche se dieron cuenta de que el gobernador Valdivia había dispersado un pequeño grupo de hombres en un vasto territorio superpoblado por ellos mismos, pero no veían de qué modo utilizar esta circunstancia a su favor... hasta que apareció un joven de dieciocho años que cambió para siempre la historia de su pueblo.

Escena 27

LAUTARO: (*Hablando a personajes imaginarios que están lejos*). ¡Nahuel! ¡Lincoyán!... ¡no se vayan!... ¿van a abandonar la tierra de sus antepasados? ¡Nahuel! ¿te vas a ir a cruzar el río con tu guagua recién nacida?... Si ahí igual te van a agarrar los españoles, si están por todos lados.

Oigan, escúchenme un pichintún de tiempo, tengo un plan. (*Usando el mapa de la mesa para explicarse*). Nosotros estamos atacando todos juntos, ¿no es verdad? Esas son ideas muy antiguas, del tiempo de los Incas, de los caciques más chuñuscos, más ñonchos que hay.... ¿Cuál es mi idea? La misma cantidad de gente, pero dividida en escuadrones,

con ejércitos de recambio, así le vamos a dar una batalla más larga a los españoles, se van a cansar, y cuando estén cansados, los reventamos. (*Toca un clarín*). Mira, Nahuel, tú que eres músico igual que yo, esto es un clarín, se lo robé a los españoles cuando estuve cautivo, es igual que una trutruka, pero de metal, de metal como son sus armaduras, por eso cuando les lanzamos las flechas rebotan, no son inmortales, Nahuel. Yo mañana quiero hablar en el parlamento, quiero decirle esto mismo a los caciques, por eso necesito que mañana ustedes sean los primeros que me apoyen.

Escena 28

NARRADOR: Cuentan que cuando a Pedro de Valdivia le presentaron la primera remesa de oro que sacaron los diez mil indígenas de su encomienda, exclamó...

VALDIVIA: (*Pantomima de abrir un cofre repleto de oro*). Ahora comienzo a ser señor.

Escena 29

NARRADOR: (*Valdivia camina con soberbia, el títere camina igual sobre el mapa de Chile y ejecuta las acciones que se narran*). Los primeros síntomas de la rebelión se sintieron en diciembre de 1553. Recibió una carta donde le confirmaban que los indígenas de su propia encomienda habían destruido el fuerte de Tucapel. Pensó en atacarlos de inmediato, pero... el oro... claro, si la rebelión mapuche era tan grande como parecía, lo primero que iban a destruir era los lavaderos de oro, así es que se tomó tres días para fortificarlos. Tres días que Lautaro aprovechó para reforzar las filas de su ejército. Una vez que hubo terminado, se fue a Tucapel a aplastar la rebelión indígena... Allí se encontró con un gigantesco ejército organizado por Lautaro. (*Suena el clarín*). Un indígena yanacona le susurró al general al oído.

YANACONA: (*Susurrándole al títere*). General, no vaya a pelear con los mapuche, ellos son muchos y lo van a matar altiro.

NARRADOR: Pero los soldados que estaban con Valdivia en ese momento eran jóvenes, inexpertos, orgullosos, no conocían la especial guerra que se daba en Chile.

SOLDADO: (Íd). General, no podemos retirarnos, sería una deshonra, debemos atacarlos.

TODOS: ¡Santiago, caballeros!

Escena 30

Lautaro y un soldado simulan una batalla con las manos encima del mapa de Chile.

NARRADOR: La batalla comenzó temprano en la mañana y se extendió durante todo aquel día. Uno a uno atacaban los escuadrones de Lautaro, uno a uno iban cayendo los españoles. En el fragor de la batalla, Valdivia consultó a sus capitanes.

VALDIVIA: ¿Qué hacemos, caballeros?

SOLDADO: ¿Y qué otra cosa queréis, sino morir peleando?

TODOS: ¡Santiago, caballeros!

Los dos juglares luchan sobre la mesa, hasta que Lautaro mata a un español con tres mazazos en la cabeza.

LAUTARO: ¡Ganamos!

TODOS: ¡Marichiwew!

LAUTARO: ¡Valdivia se arranca!

Los juglares traen al títere de Valdivia.

Escena 31

VALDIVIA: (Suplicando). Si ustedes me dejan en libertad les juro que me voy de su tierra para siempre, me llevo los soldados que traje, despueblo las ciudades que fundé y les regalo dos mil ovejas... (ganando confianza en el efecto de sus palabras) y voy a España... y hablo con el rey para que nunca más vengan españoles a sus tierras, son libres, pero denme la vida... ¿seamos socios, hagamos negocios? Tengo buenas ideas, volveré con un barco...

Lautaro lo interrumpe de un mazazo en la cabeza. Luego le saca el corazón al títere, que es un tomate, y se lo come.

NARRADOR: La muerte de Valdivia fue una fiesta de tres días en la Araucanía. Como era un hombre valiente y respetado, de todas las comunidades la gente trajo piedras, semillas y flores, y prepararon un gran conjuro para que nunca más un hombre tan poderoso como él volviera a sojuzgar sus tierras.

TODOS: (Cantando, mientras los juglares tapan al títere con tierra; luego tocan sus instrumentos).

TÚ TIENES QUE DAR CUENTA DE LOS QUE MURIERON

TÚ TIENES QUE DAR CUENTA DE NUESTRAS MUJERES

TÚ TIENES QUE DAR CUENTA DEL ORO QUE SACASTE

TÚ TIENES QUE DAR CUENTA DEL ORO QUE SACASTE

TÚ TIENES QUE DEVOLVER LO QUE TE LLEVASTE

CON UN INTERÉS DEL UNO POR CIENTO

LO QUE ES UN REGALO EN VISTA DEL CONTEXTO

LO QUE ES UN REGALO EN VISTA DEL CONTEXTO

FIN

Dos estrenos sobre Pedro de Valdivia: teatro de archivo

Eduardo Thomas

Profesor de Estado en Castellano y Doctor en Filosofía con mención en Literatura por la Universidad de Chile. Profesor Titular de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma Universidad. En el Departamento de Literatura de esa Universidad ejerce como Profesor de Literatura Hispanoamericana y Chilena de los siglos XIX y XX.

Resumen

Durante el año 2009 se representaron en salas de Santiago dos obras teatrales chilenas que trataban sobre el mismo asunto: la historia de Pedro de Valdivia en Chile. Profundamente diferentes en su concepción artística, ambas piezas comparten las intenciones de reflexionar sobre la memoria histórica chilena y criticar al discurso histórico dominante. Recurren a diversas estrategias de organización textual, que cobran sentido en los contextos de la literatura y el teatro de las últimas décadas.

Palabras clave: Historia, memoria, archivo, discurso.

Abstract

During the year 2009 were performed in Santiago two Chilean theatre plays about the same issue: Pedro Valdivia's history in Chile. Deeply different in their artistic conception, both plays shared the intentions to reflect about the historical Chilean memory and to criticise the dominant historical speech. The authors used different strategies to organise the plays. Those strategies acquired their meaning from the context of the literature and theatre of the last decades.

Keywords: History, Memory, Archive, Discourse

He tenido la oportunidad de asistir a dos obras muy diferentes por su concepción artística, pero que están fuertemente relacionadas por su referente histórico y literario. Ellas son *Valdivia*, de Inés Stranger, dirigida por Macarena Baeza y montada en el Teatro de la Universidad Católica, y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, de Tryo Teatro Banda, montada en el Teatro de la Universidad Finis Terrae y dirigida por Francisco Sánchez.

La representación simultánea en salas de Santiago, durante el primer semestre del año 2009, de dos obras que tienen como asunto la aventura en Chile de Pedro de Valdivia, se ha interpretado como una manifestación más de la sensibilidad nacional en las proximidades del bicentenario de nuestra independencia¹.

Es cierto que la celebración de dos siglos de vida independiente crea un clima propicio para la indagación sobre nuestros orígenes y, por lo tanto, estimula la producción de obras con asunto histórico. Así se comprueba con la gran cantidad de textos aparecidos en los últimos años, pertenecientes a muy diversos géneros discursivos, que tienen en común la reflexión sobre nuestra historia.

1. Letelier, Agustín (2009).

Hace algunos años se formuló una interpretación semejante respecto de la gran florecencia experimentada por la narrativa latinoamericana de asunto histórico durante la segunda mitad del siglo XX, que se atribuyó a la proximidad de la celebración en 1992 de los quinientos años del Descubrimiento de América. Esos fueron los contextos de la aparición de un subgénero narrativo que recibió diferentes denominaciones de acuerdo con sus diversas variaciones temáticas y formales, prevaleciendo la propuesta por Seymour Menton: *La nueva novela histórica latinoamericana*². Parece haber acuerdo en considerar como punto de partida de esta narrativa algunos relatos del cubano Alejo Carpentier, especialmente su novela *El arpa y la sombra* (1979). Este autor propuso que el papel de los novelistas latinoamericanos de fines del siglo XX debía ser el de “Nuevos Cronistas de Indias”, encargados de reflexionar el presente de la sociedad a la luz de su pasado³.

Todos estos antecedentes indican que, además de celebrar el cumplimiento de doscientos años de vida independiente en las naciones latinoamericanas, los dos montajes mencionados también responden a una tendencia profunda en la cultura latinoamericana a preguntarse por su historia⁴.

En el ámbito de la crítica académica, no son pocos los estudiosos que, coincidiendo con Carpentier, observan una proximidad estrecha y permanente entre la narrativa latinoamericana del siglo XX y el discurso de la historiografía. Destaca entre ellos el cubano Roberto González Echevarría (2000), quien postula el predominio, durante el desarrollo del siglo pasado, de un modelo textual que denomina “ficción de archivo”.

Este autor se basa en el concepto de “archivo” propuesto por Michel Foucault (1970), quien lo define como el sistema discursivo en una tradición cultural, con sus juegos de relaciones, transformaciones y continuidades en la evolución histórica. El archivo es, afirma, “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”;



José Miguel Neira como Pedro de Valdivia en *Valdivia* de Inés Stranger.

en consecuencia, es la instancia cultural que dispone “las posibilidades y las imposibilidades enunciativas” en una sociedad.

Observa Foucault la imposibilidad de objetivar nuestro propio archivo en su actualidad, puesto que estamos inmersos y actuantes en él; pero afirma que sí podemos examinar analíticamente los archivos que conforman nuestro pretérito cultural. La experiencia de enfrentar esos sistemas de posibilidades e imposibilidades de un decir que ya no es nuestro, iluminará oblicuamente nuestro presente; nos hará comprender el engaño ilusorio de nuestras propias certezas en la actualidad:

2. Menton, Seymour (1993).

3. Carpentier, Alejo (2003).

4. Viu, Antonia (2007). Ver el Capítulo III: “La novela histórica en la ficción hispanoamericana reciente”. 83-113.



Francisco Sánchez como Pedro de Valdivia en *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*.

Consuelo Mujica

La descripción del archivo despliega sus posibilidades (y el dominio de sus posibilidades) a partir de los discursos que acaban de cesar precisamente de ser los nuestros; su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas (...) [el diagnóstico resultante de este examen] nos desune de nuestras continuidades: disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia; rompe el hilo de las teleologías trascendentales (...) Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras". (222-3)

La lectura que propone Roberto González Echevarría de la narrativa latinoamericana del siglo XX se fundamenta en esta idea del archivo. De acuerdo con su postulado, la construcción de los textos narrativos producidos durante la centuria pasada, se caracteriza por elaborar los discursos del pasado cultural de Latinoamérica, disponiéndolos sin jerarquía alguna, de modo que en el contexto narrativo ficcional evidencian su arbitrariedad y obediencia a determinados poderes e intereses sociales.

Las ficciones de archivo despliegan en los textos los sistemas discursivos, remontándose hasta los textos fundacionales de la cultura latinoamericana. En este preciso sentido son míticos: tratan del origen de nuestra cultura; de los principios de su historia; de las fuentes identitarias que aceptamos cuando nos sentimos parte de nuestras comunidades nacionales (238-9).

En la interpretación de este crítico, que en muchos aspectos se aparta del concepto de Foucault, la ficción de archivo constituye un "mito moderno": nos habla de nuestro origen; de los textos que fundaron las leyes primordiales de nuestra cultura; también de nuestro presente y de nuestro destino; pero no alcanza a realizarse plenamente como un mito en el sentido tradicional del término, por la carencia en estos relatos de un discurso hegemónico que se imponga como verdad absoluta. La ficción de archivo nos remonta a un lenguaje que contiene las claves misteriosas de nuestro origen, lo que le da un carácter sagrado, pero su sacralidad es derogada en el mismo texto por la organización múltiple y relativa, abierta, del lenguaje artístico moderno, que finalmente, al término del relato, a los ojos del receptor queda como la única verdad inamovible:

El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo. El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder como la contienen todas las ficciones anteriores acerca de América Latina, el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales. Éste es el motivo por el que una especie de archivo, que normalmente contiene una especie de manuscrito inconcluso y un archivista-escritor, aparece con tanta frecuencia en las novelas modernas. El Archivo guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. (45)

Las obras teatrales mencionadas tienen en común la representación de la trayectoria de Pedro de Valdivia en Chile; y también la construcción del texto dramático sobre la base de las Cartas en las que el conquistador relata el acontecer de su empresa al Monarca español. Tanto *Valdivia*, de Inés Stranger; como *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, de Tryo Teatro Banda, relatan la historia de Pedro de Valdivia en Chile, basándose en una estricta documentación, en la que sus Cartas de Relación ocupan un lugar central. Además, se basan en las crónicas y relaciones históricas de Jerónimo de Vivar, Pedro Mariño de Lovera y Alonso de Góngora y Marmolejo; y también en la Historia de Chile y otros estudios de Diego Barros Arana. Los textos dramáticos realizan diversas modalidades de citas a estas fuentes, incluyendo la incorporación de numerosos fragmentos reproducidos literalmente. La diferencia más notoria entre las dos piezas se encuentra en la tonalidad carnavalesca de Tryo Teatro Banda, que somete las narraciones originales a una constante elaboración paródica; recurso que contrasta con la tonalidad dramática y a momentos épica de la obra de Stranger.

Mi propósito es revisar en estas dos piezas⁵ la imagen del “autor-historiador”, señalado por González Echevarría como un elemento frecuente en las ficciones de archivo. Esta figura lee el Archivo y fusiona en el texto los tiempos del origen histórico con el del presente de la enunciación dramática y teatral, aportando con su perspectiva una dimensión mítico-simbólica a la representación. La dimensión mítica a que me refiero adquiere el carácter de una mítica de la escritura, en la medida que el propósito del historiador-archivista-narrador es dar término al “manuscrito inacabado” a que hace referencia el estudioso cubano y al que en cierto modo alude también el título de la obra de Tryo Teatro Banda, al calificar su asunto como una “gesta inconclusa”. A partir de esta figura, quiero referirme a la construcción dramática de las dos obras, y a su sentido como indagación identitaria en nuestra memoria histórica.

La muerte del historiador

La obra de Inés Stranger incluye la figura de un personaje historiador que reconstruye los hechos protagonizados por Pedro de Valdivia en Chile. El historiador, denominado don Bruno, aparece en las escenas inicial y final, además de asumir en otras escenas el papel de un “Licenciado”, miembro del Cabildo de Santiago, que visita al Conquistador en representación de ese organismo.

El relato de los acontecimientos se lleva a cabo desde la perspectiva de don Bruno, quien se encuentra experimentando la situación límite de un ataque cardíaco que le anuncia su muerte. Su reconstrucción mental de los hechos, por lo tanto, está influida por el delirio de la agonía; y también por la angustia del historiador ante la expectativa de morir sin haber resuelto los misterios de Pedro de Valdivia. El mundo representado es el de los procesos de la conciencia del historiador, que transcurren



Ramón Gutiérrez como Don Bruno en *Valdivia*.

Elio Fugone Pina

5. Me baso en los textos facilitados por los autores.

en dos niveles temporales diferentes: su presente –que no se ubica con precisión– y el pretérito de la historia del protagonista, Pedro de Valdivia. En la medida que la subjetividad alterada del historiador dialoga con los documentos del archivo, estos dos niveles temporales del relato se invaden mutuamente. Pedro de Valdivia ingresa al espacio de la biblioteca en que se encuentra el historiador, para exigirle y rogarle que limpie su imagen heroica de las sospechas infamantes que arrojaron sobre ella las acusaciones de sus enemigos. Por su parte y de manera equivalente, Don Bruno invade el mundo del Conquistador, adoptando la figura del Licenciado que forma parte del Cabildo del naciente Santiago en que se mueven los personajes.

La organización del texto dramático yuxtapone y hace dialogar épocas, puntos de vista y niveles de realidad. Incorpora en los enunciados de los personajes fragmentos de las Cartas de Relación del propio Pedro de Valdivia y de las crónicas e historias que contribuyeron a construir la narración oficial de sus hechos. Todos estos textos citados coinciden en presentar los acontecimientos como hazañas heroicas por la ejemplar entrega del conquistador a los ideales del Imperio, más allá de lo discutible de los actos que motivaron su acusación ante el Rey.

Estos discursos se actualizan en el diálogo de los personajes sin una jerarquía, de modo que aparecen con igual valor de verdad los enunciados del historiador moderno y los de las relaciones y crónicas de la Conquista y Colonia, así como las voces menos oficiales de los personajes menores que acompañaron a Valdivia, con su hablar cotidiano: los encomenderos, los soldados, el sacerdote. Detrás de todos ellos, la función autoral del sujeto de la enunciación del drama los organiza en el texto y los dirige al espectador contemporáneo, a quien deben aparecerle faltos de vigencia y transparentemente obedientes a sectores de poder ya periclitados.

Obedeciendo a esta estrategia de construcción textual, aparecen también en la obra ciertos discursos que carecen de legitimidad dentro del sistema del archivo y que, debido a su marginación de la documentación oficial, pueden ser recreados poéticamente por la dramaturga.

Uno de estos discursos marginados es el indígena,

sujeto colectivo absolutamente privado de voz en los contextos de la Conquista, reducido a los papeles de espectador y guerrero rebelde o derrotado, situación que no ha cambiado esencialmente en el desarrollo histórico posterior. La figura de Lautaro, reducida en la obra a una “presencia silenciosa” que se limita a observar desde el margen y actuar con disimulo a espaldas del español, expresa escénicamente esta verdad no dicha por la historiografía oficial.

Otro discurso silenciado por la legalidad del archivo es el de la mujer, portado en la pieza por Inés de Suárez. La dramaturga hace contrastar la imagen oficial de este personaje, como pareja del Conquistador y defensora heroica de Santiago ante el ataque de Michimalonco en 1541, sustentada por los documentos que cita textualmente en los diálogos de los personajes, con la feminidad de su voz íntima en la convivencia amorosa con Pedro de Valdivia. El discurso del amor femenino es tolerado



Ornella de la Vega
como Inés de Suárez
en *Valdivia*.

por el Conquistador en el ámbito privado, mientras no perjudique sus intereses comprometidos en el proyecto de conquista imperial; pero en el espacio público, igual que al resto de los personajes, no le concede lugar alguno.

Stranger elabora el discurso amoroso de una Inés de Suárez enamorada, presentándolo como un espejo en el que el Conquistador reconoce sus deseos más íntimos: su utopía verdadera y silenciada por el discurso oficial del Imperio. Las palabras de la mujer hacen aflorar en Valdivia su sueño inconfeso de fundar un mundo nuevo, lejos de las restricciones de la monarquía europea; un mundo libre, en el que sean posibles la realización individual, el amor y la tolerancia.

El discurso íntimo de Inés de Suárez manifiesta la percepción reprimida e inconsciente de América como el espacio abierto al Conquistador para su renacer a un nuevo origen, a una identidad verdadera sustentada en su acción personal, muy distinta de la impuesta por la añeja tradición nobiliaria del Viejo Continente. La inmensa lejanía de la Corona hacía posible ilusionarse con la creación en América de una sociedad diferente, más cercana a las leyes naturales, en la que la unión de Pedro de Valdivia con Inés fuera aceptada. Es la voz de Inés, en la privacidad del hogar, la que estimula en Valdivia los sueños de un mundo de libertad y amor⁶.

La utopía de un mundo nuevo es cruelmente derogada por la imposición definitiva de la administración del Imperio, que obliga a Pedro de Valdivia a disolver su hogar con Inés de Suárez, entregarla en matrimonio a Rodrigo de Quiroga, y disponer el viaje de su mujer legítima para instalar su nuevo hogar de acuerdo con las normativas de la Corona y de la Iglesia. El desengaño de Inés, que ve clausurado su sueño de amor por la cobardía y ambición política de su amante, está inmejorablemente expresado por la breve frase con que responde a sus explicaciones, poco antes de abandonar la casa de Valdivia y disponerse al matrimonio con Quiroga: “Os creía un Conquistador”.

La figura de Inés de Suárez y su relación con Pedro de Valdivia recuerdan las equivalentes de doña Mari-

na con Hernán Cortés en la hermosa pieza de Carlos Fuentes: *Todos los gatos son pardos* (1970), reescrita como *Ceremonias del alba* (1991). En estas obras doña Marina expresa al Conquistador su ilusión de unirse para crear un mundo nuevo, de libertad y armonía con la naturaleza incontaminada y pura de América. De la misma manera que Valdivia en la obra de Inés Stranger, Hernán Cortés parece acoger los sueños de su amante indígena en los momentos de privacidad con ella, para luego repudiarlos en su actuación pública. La acción deroga la utopía al imponerse los órdenes administrativos de los dos imperios: el español, que anula y enajena a Hernán Cortés, y el azteca, que hace lo mismo con Moctezuma. Tanto en las obras del autor mexicano como en la de Stranger, la figura de la mujer simboliza la utopía frustrada y latente en todo el discurso de la Conquista, de la fundación de una sociedad arcádica en las tierras del Nuevo Mundo.

En el texto de Stranger el Archivo está simbolizado por la biblioteca del historiador don Bruno. La versión escénica dirigida por Macarena Baeza, con escenografía de Ramón López, suma otro símbolo del Archivo que no se encuentra en el texto: un baúl, que es abierto y revisado por don Bruno, mientras se lamenta de la destrucción de las Actas del Cabildo de Santiago en los incendios provocados por el malón indígena.

Cabe observar que en el montaje escénico ese mismo baúl es el utilizado por Inés para trasladar sus bienes cuando abandona la vivienda de Pedro de Valdivia. ¿Simboliza este traspaso del baúl a manos de la mujer un cambio equivalente de dueño del discurso histórico?

Así lo sugiere el fallecimiento del historiador positivista al final del drama⁷. Y también la negativa de Inés de Suárez a que Pedro de Valdivia la ayude a trasladar el baúl y la solicitud de la mujer al silencioso Lautaro para que sea él quien lo cargue hasta su nueva residencia. El traspaso de manos del baúl parece simbolizar un cambio de paradigma historiográfico, que traslada el centro de interés desde la figura épica oficial hacia las silenciadas y marginales.

6. La utopía de América como un espacio propicio para la regeneración identitaria del europeo, también se encuentra formulada y desmitificada en *Malinche* (1993), igualmente de Inés Stranger.

7. Algunas afirmaciones del personaje en sus diálogos con Valdivia parecen identificarlo con la concepción historiográfica positivista del siglo XIX.

La gesta inconclusa: entre la oralidad popular y el Archivo.

En esta obra de Tryo Teatro Banda la figura del historiador que consulta los textos históricos está constituida por los propios actores-autores: Francisco Sánchez, Pablo Obreque y César Espinoza. Ellos realizan la pieza en el escenario, presentándose a sí mismos como autor colectivo y artistas que llevan a cabo el montaje.

Lo hacen asumiendo un discurso artístico popular de tradición muy antigua y vigencia permanente, que la crítica ha identificado con el arte de juglaría. En efecto, se reconoce en el texto y también en la representación escénica un rico arsenal de recursos narrativos y expresivos provenientes de los artistas ambulantes de todos los tiempos, que tuvieron importante presencia en la cultura medieval europea y en la colonial latinoamericana.

Los actores explotan al máximo todos los mecanismos de expresión corporal; de lenguaje y gestos; de desplazamientos por el espacio escénico; de ejecución musical; de manipulación de muñecos y otros objetos diversos, para establecer una relación dinámica con el público, el cual reconoce en el escenario un sistema de signos de antigüedad inmemorial, que le pertenece, y que le aproxima un relato vinculado con los orígenes de su nación.

Obsérvese el repertorio lingüístico y gestual con que el actor reformula en el escenario la narración de Valdivia sobre las circunstancias del asedio indígena y la destrucción de la ciudad de Santiago:

Valdivia: Confieso que no estuve presente, su Majestad, para defender la ciudad, pero es que los indios me engañaron, son mentirosos, traidores, no se dejan conquistar. Yo había dejado a mis noventa mejores soldados para defender la ciudad, y ellos



la defendieron como si fueran mil leones. La batalla comenzó temprano en la mañana, y se extendió durante todo aquel día sin que yo me enterara. Los indios estuvieron a punto de derrotarnos, pero no pudieron. Claro que me mataron dos hombres. Los indios quemaron todo, las casas, la ropa, los documentos, la comida. Solo se salvaron dos chanchitos, dos pollos y un puñado de trigo ¿Qué hubiera hecho otro Gobernador en mi lugar? Abandona la conquista, pero yo perseveré y con mucha disciplina ordené reconstruir la ciudad, y sembrar aquel único puñado de trigo. Y cuando germinó... (se lo va a comer, pero se aguanta) lo volvimos a sembrar (lo vuelve a plantar)... y cuando germinó... (Se lo va a comer, pero se aguanta) lo volvimos a sembrar (vuelve a plantarlo)... y cuando germinó... por fin pudimos volver a comer como cristianos. Pan, tallarines, tartas... la hostia sagrada. Dos años, Majestad, estuvimos viviendo sitiados permanentemente por los indios. Me vi obligado a construir un muro defensivo de adobe alrededor de la ciudad.

Como ha destacado la crítica, la representación se ciñe al relato de las cartas de Pedro de Valdivia con estricto rigor filológico, aspecto en el que se aproxima a la obra de Inés Stranger. Se aparta de ella, en cambio, al someter la narración original de las Cartas de Relación

a un tratamiento paródico y humorístico que degrada los elementos épicos de su tono y contenido. Puede apreciarse este procedimiento en la irónica referencia a la repartición de encomiendas que hace el siguiente fragmento:

Narrador: *Cuando los indígenas comenzaron a volver, Valdivia por fin pudo repartir algunas encomiendas entre algunos conquistadores.*

Valdivia: *Y para Pedro de Valdivia, el valle de Casablanca, con 30.000 indios, bosque nativo, ríos, lagunas, minas de oro, plata, carbón, azufre, cóndores, huemules, pudú...*

Soldado 1: *Oiga, capitán, aquí hay gente que no ha tocado nada...*

Soldado 2: *Sí pues, ¿no era "crecer con igualdad" la cosa?*

La inclusión del ideograma "crecer con igualdad" en boca del soldado, refiere humorísticamente al espectador a su propio contexto, induciendo a una lectura de las Cartas desde la perspectiva actual, que confronta retóricas y comprueba semejanzas en el ejercicio del poder a través de los tiempos. El mismo recurso paró-



José Miguel Neira,
Dusan Koscina,
Gabriel Celsi
y Kike Castañeda
en *Valdivia*.

dico se encuentra en la alusión de un encomendero al discurso del Padre Hurtado cuando manda a los indios a trabajar en las minas:

Villagrán: *Ya, se acabó el jueguito aquí. (Aguirre les echa tierra encima a los títeres que están sobre la mesa) Dale, Aguirre, échale no más, hay que dar hasta que duela. Se van a colocar en fila, separados por un metro, hombres y mujeres. Se colocan en el río y meten al agua la malla que les vamos a dar. Si encuentran oro, se lo pasan a mi capitán. ¿Está claro? ... (imitándolos) taiñ, taiñ, me, me, me... ¿qué están hablando aquí?... ¡Hablen castellano!*

Efecto semejante tiene la alusión irónica y sutil a la coincidencia de fecha –11 de septiembre– del ataque de Michimalonco a Santiago en 1541 y el golpe de Estado de 1973. Este recurso es constante y se ejerce en todos los niveles de la representación: los instrumentos musicales que utilizan los actores, por ejemplo, son representativos de diversas culturas y épocas, incluyendo la modernidad más actual. Lo que pretende esta construcción textual y escénica es instalar al espectador en una óptica que abarca desde nuestros días hasta el “origen” de Chile en la Conquista, presentando los textos y discursos correspondientes en simultaneidad y convivencia.

Los hechos son presentados por la voz de un narrador, que es asumida por los actores. El narrador cede la narración a Valdivia y a otros personajes, en los que se desdobl原因 los actores, estableciéndose así un diálogo entre los distintos discursos y puntos de vista: los correspondientes al narrador, al cura Juan Lobos, a los encomenderos, a los documentos que llegan desde el Virreinato del Perú y otros. Se establece así, en escena, un juego narrativo en el que las voces, puntos de vista, tiempos, discursos y niveles de teatralidad y ficción se suceden cambiando con ágil celeridad. Como ya señalé, la voz del narrador autor es asumida por los actores, reales productores y realizadores de la obra. En los siguientes fragmentos, el narrador evidencia su identificación con los actores del grupo y expresa su condición de investigador reflexivo y curioso sobre los textos de Valdivia:

Narrador: *Cuando uno lee ese párrafo de esa carta de Pedro de Valdivia al rey, no parece que él estuviera hablando de una sociedad bárbara, salvaje, caótica. A mí me parece la descripción de una sociedad próspera, organizada, feliz. Cuando lo leí, me*

imaginé que tal vez cuando Pedro de Valdivia llegó al valle del río Cautín y vio a los mapuche viviendo en esa abundancia pensó: “A estos mejor no los voy a conquistar, porque están tan bien así que para qué me voy a meter”...no, no, no... Valdivia no podía darse ese lujo, porque él estaba endeudado en oro con los prestamistas usureros que en el Perú le habían financiado la conquista. Y endeudado con sus propios soldados.
(...)

Narrador: *Del millón de indígenas que había en la Araucanía a la llegada de los españoles, solo 10 años después quedaban 200.000. Es decir, la quinta parte. La quinta parte del oro que se sacó de Chile y de todo América le pertenecía por derecho natural al rey de España, se llamaba “quinto real” y es la base del actual desarrollo económico del primer mundo.*

Por momentos, las diversas voces son asumidas por distintos actores, según las conveniencias del relato escénico; y los narradores se desdoblan para actuar a los personajes, como ocurre, por ejemplo, con Valdivia, quien enuncia sus cartas y se desdobra en los diálogos con que se representan dramáticamente los acontecimientos narrados.

Teatro de Archivo

Las obras de Inés Stranger y Tryo Teatro Banda indagan en la memoria histórica nacional, reformulando críticamente textos fundacionales. Lo hacen basándose en concepciones estéticas muy diferentes.

Stranger privilegia el texto dramático, cuya elaboración demuestra un trabajo cuidadoso con las cartas de Pedro de Valdivia y las narraciones historiográficas sobre los hechos del Conquistador. El tono de su representación de la historia de Valdivia conserva la seriedad de los documentos y profundiza en sus dimensiones dramáticas y épicas.

Tryo Teatro Banda, en cambio, aunque realiza un trabajo filológico tan riguroso como el de Stranger, pone menos atención en el texto para ocuparse principalmente de la representación escénica, la que lleva a cabo con los recursos actorales y narrativos provenientes del arte popular juglaresco: oralidad, gestualidad, canto y ejecución de gran variedad de instrumentos musicales, utilización de figuras y muñecos, todos estos elementos al servicio de una dinámica comunicación narrativa con el público.

Pese a estas significativas diferencias, las obras coinciden en asumir la modalidad de la ficción de archivo para ocuparse de la memoria nacional.

La pieza de Inés Stranger incorpora explícitamente en el texto dramático y en la representación escénica el término archivo y por lo menos dos imágenes simbólicas del Archivo: la biblioteca del historiador don Bruno y el baúl en que el mismo historiador busca los documentos perdidos del Cabildo de Santiago. La figura del historiador aporta a la representación un punto de vista que percibe tiempos y discursos en simultaneidad convergente y contrastante al mismo tiempo. Su perspectiva deroga los discursos, reduciéndolos a la condición de lenguajes sin vigencia actual. Instalado en este contexto, su propio discurso de historiador que busca la verdad histórica positiva, es derogado por el sujeto autorial de la enunciación, lo que se simboliza en su infarto cardíaco y muerte final. El texto de la historia de Pedro de Valdivia queda inacabado, pues ya no hay historiador que la narre.

De modo semejante, los juglares que narran las cartas de Pedro de Valdivia en la pieza de Tryo Teatro Banda asumen la función del historiador que lee las Cartas de Relación. Su traducción de los textos al lenguaje oral popular, establece desde ya una distancia crítica con los documentos históricos, la que aumenta con la ironía y elaboración paródica con que se los reformula. La gestualidad de los actores simula en numerosas ocasiones el acto de escribir las Cartas y otros documentos; y el muñeco que

representa a Pedro de Valdivia escribiendo permanece constantemente en escena. El modo lúdico con que se construye esta puesta en abismo de los textos los priva de toda solemnidad, para propiciar una aproximación humorística y familiar a los relatos del Archivo.

La construcción en abismo del relato de Tryo Teatro Banda se hace más compleja al incluir ideologemas y frases alusivos a los contextos del espectador, recurso que desenmascara humorísticamente las retóricas del poder manifiestas en los textos de la Conquista, poniéndolas en relación especular con los discursos de la sociedad actual.

En ambas piezas teatrales se cuestiona la verdad de los relatos contenidos en los documentos del Archivo, a los que presentan en su dependencia de los sistemas discursivos de sus respectivas épocas. Lo que resta como verdad a los ojos de los espectadores se reduce al Archivo mismo y a la facultad del artista de reinterpretarlos constantemente en busca de sus posibilidades de significación.

Son obras que afirman la función del arte en la construcción de memoria e identidad cultural. Y que también ponen en relieve la riqueza de la historia en su condición de fuente permanente de misterios y sentidos.

Allí radica la gran vitalidad que comparten con la dramaturgia de asunto histórico producida en los últimos años en el país: en su capacidad de plantear la relación con el pasado como un diálogo abierto en el corazón del lenguaje, en permanente renovación. ■

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. "La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo". *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Fuentes, Carlos. *Ceremonias del alba*. México, Siglo XXI Editores, 1991. Una versión anterior: *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 2000.
- Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Letelier, Agustín. "Una revisión del conquistador: Pedro de Valdivia en dos versiones". *Artes y Letras*, domingo 21 de junio de 2009.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena, 1985-2003*. Santiago: Ril Editores, 2007.

Escuchar el pasado, decir el presente: el cautiverio colonial revisitado en el teatro

Stefanie Massmann

Doctora en Literatura, profesora de literatura en la Universidad Andrés Bello y en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Resumen

El Cautiverio felis [sic], obra dirigida por Francisco Sánchez y llevada a escena por la compañía Tryo Teatro Banda recupera la historia del soldado criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, quien permaneció varios meses cautivo de los mapuche y narró su experiencia en una famosa crónica que terminó de escribir en 1673. Este artículo pretende analizar los procesos de resignificación cultural que implica la adaptación de una obra colonial a una obra teatral contemporánea, poniendo especial énfasis en los contextos de recepción y producción, así como el modo en que ambas obras elaboran los conceptos de pertenencia e identidad en relación con el mapuche.

Palabras clave: *Cautiverio Feliz*, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, Tryo Teatro Banda, Francisco Sánchez, cautiverio colonial

Abstract:

El Cautiverio felis [sic], play directed by Francisco Sánchez and performed by "Tryo Teatro Banda" reconstructs the life of creole soldier Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, who spent several months captured by mapuche indians and told his experience in a work he finished in 1673. This article analyzes the process of cultural resignification implied in the adaptation of a colonial work to a contemporary play, focusing on production and reception contexts, as well as the ways in which both works underpin different ideas of identity and belonging toward mapuche people.

Keywords: *Cautiverio Feliz*, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, Tryo Teatro Banda, Francisco Sánchez, colonial captivity.

Revisitar el *Cautiverio feliz* en el siglo XXI es una tarea atrevida que implica cotejar la palabra lejana del criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán con la pluralidad incesante de discursos y voces que nos ofrece la comunicación inmediata, masiva y múltiple del mundo contemporáneo. Y, sin embargo, hay algo en esa palabra que nos interroga, nos detiene, nos obliga a escucharla a través de los siglos. La puesta en escena *Cautiverio felis [sic]* de la compañía Tryo Teatro Banda, basada en la obra homónima escrita por un soldado chileno durante la Colonia, se impone la tarea de hacer hablar a esa voz: busca re-significarla, no recuperarla como un objeto arqueológico, a pesar de lo que pueda sugerir su título, que mantiene la grafía colonial intacta. Las complejidades de este proceso de producción de significados deben ser consideradas tomando en cuenta las circunstancias y características de la obra original, de las que intentaré dar cuenta en breves trazos, para luego explorar su recontextualización en el montaje de Francisco Sánchez.

Francisco Sánchez en *Cautiverio feliz*.

Consuelo Mujica

1. La construcción de la identidad en el *Cautiverio feliz* (1673) de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán

Pineda y Bascañán terminó de escribir su *Cautiverio feliz*¹ en 1673, después de trabajar durante diez años en esta exposición de los sacrificios que había realizado para servir a la Corona. Por su intermedio, además, pedía al emperador una recompensa que, creía, le era negada por la administración colonial; aunque llegó al cargo militar más importante del Reino de Chile, su situación económica era inestable y la vida en uno de los territorios extremos del imperio, dura y llena de sobresaltos. Había nacido en Chillán, alrededor 1608, y después de una vida de sacrificios en la frontera, llegó a la vejez sin patrimonio suficiente para llevar una vida holgada². El *Cautiverio feliz* es una obra difícil de definir, que comparte algo con la crónica, el relato de cautiverio, el relato hagiográfico y la novela, entre otros³. Su hibridez genérica es el resultado de un relato autobiográfico –que narra el cautiverio de seis meses vivido por Francisco Núñez de Pineda y Bascañán cuando era un joven de unos 20 años, tras ser capturado por los mapuche en la batalla de Las Cangrejeras– que está entretelado con una gran cantidad de digresiones. Estas digresiones abultan una narración relativamente breve –como evidencian las versiones abreviadas de la obra⁴– hasta convertirlo en un texto larguísimo, difícil de digerir. Así lo consideró

1. El título completo de la obra original es *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*, pero se utilizará en este trabajo el título abreviado, siguiendo la última edición completa de la obra, realizada por Mario Ferreccio Podestá y Raissa Kordic Riquelme (RIL: 2001).
2. Para una biografía completa, ver José Anadón, *Pineda y Bascañán, defensor del araucano*.
3. La descripción que hace Cedomil Goic de la obra puede ser un buen ejemplo de lo que aquí se quiere apuntar. Goic reconoce en la obra distintos “libros” que se combinan en el *Cautiverio feliz*: un libro político, un libro moral y espiritual, un libro autobiográfico que narra la historia del cautiverio, un libro memorial y un libro de historia moral de los indios, de carácter antropológico (Goic 192-93).
4. Hay varias ediciones abreviadas de la obra: la primera es publicada en 1940 por Gerardo Seguel; en 1948 aparecen las de Alejandro Vicuña y de Ángel Custodio González, y en 1973, la de Alejandro Lipschutz. Todas ellas distinguen entre la narración del cautiverio y las digresiones y, siguiendo el criterio de Barros Arana, privilegian la primera.

Diego Barros Arana, quien publicó la obra por primera vez en 1863, declarando que se trata de “un libro informe en que lo útil está perdido en medio de páginas cuya lectura fatiga nuestra atención”, y agrega: “Bascuñán es difuso, vulgar, pesado cuando entra en sus eternas digresiones morales o filosóficas; pero su estilo toma un aire de sencilla animación cuando recuerda ciertos pormenores de la vida doméstica, o cuando describe algunas localidades” (VI). Las digresiones, no obstante, constituyen también la variedad de la obra, pues insertan reflexiones políticas, morales y religiosas a la narración del cautiverio, otorgándole una textura distinta a la anécdota inicial.

Más allá de las digresiones, la particularidad de este texto reside en que nos abre un espacio imaginario y simbólico que no había sido explorado anteriormente en las letras coloniales chilenas. Bajo la tutela de *La Araucana*, estas se habían ocupado de la guerra de Arauco y de representar el carácter bélico e indomable del mapuche, como ya lo notara Menéndez Pelayo al afirmar que “toda la primitiva literatura de Chile, así en los poetas como en los historiadores y los arbitristas, no existe más que por la guerra de Arauco, y no habla más que de los araucanos”. En el *Cautiverio feliz* la imagen del mapuche con la lanza en la mano se evapora para dar paso a la representación de su vida cotidiana, lejos de los excesos de la épica. Costumbres y comidas, fiestas, baños en el río, paseos y ritos religiosos son descritos por el joven cautivo desde la cercanía que otorga la convivencia diaria. Este aspecto sorprendente de la obra fue interpretado muchas veces como signo de una solidaridad del cautivo con los mapuche (Soriano 21; Anadón 15), cuestión que, a mi juicio, debe tratarse con cautela. La solidaridad tiene un límite muy claro para un soldado como Pineda y Bascuñán, que tras su liberación siguió luchando por muchos años en contra de los indígenas y que, como hombre de su época, no duda de la legitimidad de la conquista. Hay, sí, una sensibilidad distinta frente al mapuche que proviene, por un lado, de la vida de frontera, que implicaba un cierto intercambio y conocimiento mutuos, y por otro, de que los criollos desplazados por los españoles de la península consideraban a estos últimos como rivales, de modo que

compartían un enemigo común con los mapuche. Tanto el mapuche como el criollo, en efecto, resentían el abuso de los españoles (y la falta de justicia, administrada en nombre de un rey ausente), aunque ello no los hacía equivalentes en una sociedad, como la colonial, altamente estamental. El *Cautiverio feliz*, en suma, elabora un discurso de pertenencia al suelo americano que se diferencia del español y que no se construye en contra del mapuche, pero tampoco lo incluye en su diferencia; el mapuche solo puede entenderse en cuanto se pliegue sin inconvenientes y sin desgarros al proyecto colonial –y más tarde, nacional– lo que incluye su conversión y disciplinamiento.

El *Cautiverio feliz* es un texto que le habla al rey, a la autoridad, y que se construye desde un lugar de enunciación ambiguo en términos ideológicos e identitarios: por una parte, no alcanza a cuestionar el proyecto imperial, pero sí critica la forma en que se lleva a cabo; no pone al criollo y al indio en una posición equivalente, pero sí reconoce los abusos hacia éstos; se siente parte del imperio, pero comienza a afirmar la diferencia de tener su patria en un territorio marginal. Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán intenta la construcción de un nuevo espacio y de nuevas fronteras que representen su lugar en la sociedad –distinto al del español peninsular y, por cierto, distinto al del indio– y debe reclamar este lugar de manera muy cuidadosa a través de las tensas redes de poder que constituyen la jerarquía de la sociedad colonial.

2. Teatro contemporáneo y pasado colonial: relecturas de la identidad chilena

Leer el *Cautiverio feliz* fuera de este contexto significa volver a reconstruir esas fronteras y esos límites en otro lugar, significa darle un sentido en el contexto de una sociedad que funciona con otros parámetros: ¿a quién le habla hoy Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán? La realización de un montaje basado en la obra colonial apuesta porque hay algo de esa experiencia vivida por el cautivo que nos puede interpelar hoy en día. Así nos lo hace saber el marco contemporáneo de la puesta en

escena: el protagonista presenta la historia como producto de un “experimento científico” que permite acceder a sus antepasados, a sus raíces, enfatizando el hecho de que nuestra apariencia es heredada. Nuestro pasado se hace vida en las huellas de nuestros propios cuerpos.

En *El cautiverio felis [sic]* el relato de Pineda y Bascuñán se narra desde este marco al que he aludido, cuya importancia radica en que nos proporciona un contexto distinto para leer las aventuras del soldado criollo: si Pineda y Bascuñán escribía acerca de su presente y apuntaba, de alguna forma, a la aparición de una nueva identidad que iba a tomar forma definitiva más adelante, el montaje que se presenta en pleno siglo XXI hace el movimiento contrario: es la recuperación de un pasado lejano en el que se busca algo que nos haga comprendernos como comunidad hoy. Y esa comunidad tiene rasgos claros: la alusión del protagonista, hecha en tono humorístico, al modo en que valoramos positivamente al antepasado europeo, especialmente caucásico, mientras que intentamos ocultar al mapuche, nos habla de una sociedad racista que todavía no logra resolver su diversidad étnica y cultural. La idea de un “cautiverio feliz”, un oxímoron subversivo ya en la época colonial (Triviños 93), en la que eran comunes los relatos de cautivos que mostraban las brutalidades cometidas por los indígenas, sigue siendo una utopía hoy.

La recuperación del pasado que propone el montaje no puede hacerse sino pasando por la experiencia posmoderna, es decir, des-historizándolo, presentando los acontecimientos en una superficie brillante y espectacular, renunciando a la profundidad y, también, a las grandes verdades. La rapidez con la que ocurren los acontecimientos, la heterogeneidad de estéticas, discursos y lenguajes que conviven en ella son, así, deudoras de la dominante cultural de nuestro siglo. Pero más allá de esta afirmación, que es inevitable, me interesa destacar cómo –dado el contexto posmoderno– este montaje propone una recuperación del pasado que implica una nueva forma de encuentro y de construcción de identidad –entendida, naturalmente, no como algo esencial, sino como una construcción cultural, cambiante y heterogénea.

3. **Borrar fronteras, construir comunidad: la utopía del cautiverio feliz**

El montaje que realiza Francisco Sánchez junto a Tryo Teatro Banda se centra en la reproducción de la anécdota del cautiverio de Pineda y Bascuñán con sus sobresaltos, dificultades y compensaciones. Las constantes interrupciones no provienen aquí de las digresiones políticas, filosóficas o religiosas, sino más bien de la inclusión de cantos y bailes acompañados por diversos instrumentos musicales, interpretados de manera sorprendente por los mismos actores. La puesta en escena enfatiza en un aspecto que, si bien está presente en la obra original, queda desdibujada por las digresiones, que es el constante peligro de muerte en el que se encuentra el cautivo y que proporciona cierta tensión dramática al argumento. Las aventuras se suceden una tras otra, salpicadas de algunas referencias a elementos que parecen ser “típicamente mapuche”, como la descripción de la ruca o las camas de los indígenas. También se le otorga cierto espacio a la lengua mapuche, en la que se recita el Padre Nuestro. No obstante, pareciera ser que el énfasis no está puesto en explotar la diferencia cultural, y en esto hay una clara coincidencia con el texto original, que muestra la misma actitud. No hay un cuestionamiento a la violencia que supone la imposición de una creencia religiosa sobre otra, pues la diferencia queda solo en la superficie: si bien en lenguas distintas, el Padre Nuestro es el mismo. La facilidad con la que el cautivo se adapta a costumbres y modos mapuche –como el modo en que duermen o se bañan en el río– así como también la obviedad con la que los mapuche se convierten al cristianismo, dan cuenta de ello. Esto se ve reforzado en el montaje por la alusión a la belleza del paisaje, que no se destaca mayormente en la obra colonial. El cautivo interpretado por Francisco Sánchez se admira ante la grandiosidad del paisaje y la variedad natural, nombrando árboles, ríos y volcanes: este paisaje no es un paisaje mapuche, sino que es un paisaje “nuestro”, compartido, que debemos preservar como parte de una herencia común.

La tendencia a borrar las fronteras y a salvar los abismos que nos separan de los otros se aplica no solo a la diferencia cultural, sino que también a la distancia

temporal. Esto queda en evidencia en el uso del lenguaje, que combina un registro colonial con otro contemporáneo. En ocasiones se reproduce el lenguaje del texto original, con sus resonancias arcanas para nosotros; no obstante, este registro es roto constantemente con la inclusión de un lenguaje contemporáneo, pero además informal, lo que suele producir un efecto cómico. De esta forma se nos impide, por un lado, adentrarnos en otro tiempo, pues continuamente somos arrastrados hacia el presente; por otro, sin embargo, podemos establecer lazos entre el pasado y el presente, ya que los personajes que aparecen allí, tan lejanos, son de pronto como nosotros, con los mismos sentimientos y reacciones. Ni el pasado colonial ni el pueblo mapuche se nos presentan como algo ajeno o distante, sino como algo que, básicamente, nos es accesible. Se propone, así, una forma de imaginar al mapuche no ya como parte de un mito cultural que puede clausurarse en el pasado, sino como parte de nuestro presente.

El montaje se mueve, de esta manera, entre la multiplicidad de formas y estéticas, tanto discursivas como musicales y visuales –la imagen del protagonista “congelado” antes de caer al agua recuerda algo a la estética del cómic, por ejemplo– y la afirmación de una uniformidad o indeterminación fundamental que garantiza la

comunicación fluida y sin malentendidos desde orillas opuestas de la experiencia y del tiempo. Esta unidad es una hebra que recorre de modo silencioso el montaje, el que sabiamente no hace ningún intento por definirla o limitarla. Es algo que se ve al sesgo sin convertirse en una esencia inmutable, como el círculo de tierra que permanece allí durante toda la obra, tierra que es el origen y el fundamento, materia indiferenciada a la que no es posible convertir en un objeto concreto ni atribuir un significado determinado. Los acontecimientos orbitan en torno a ese círculo, pasan por sobre él, se detienen en su espesura, pero no se encuentran limitados por sus bordes.

4. La relación personal con el mapuche: una propuesta de encuentro

Queda por explorar, por último, en qué está sustentada la analogía entre el cautivo y sus cautivadores. En otras palabras, ¿qué es lo que hace posible la equiparación entre el blanco y el indio? Si en la obra del criollo la convivencia feliz estaba dada por la delimitación del espacio y tiempo del cautiverio –fuera de él la guerra sigue su curso– y por la docilidad con la que los cautivadores se dejan evangelizar, en el montaje el fundamento



César Espinoza, Francisco Sánchez y Pablo Obreque en *Cautiverio felis*.

es, definitivamente, otro. Hay en él una cierta insistencia en la relación personal, cara a cara y hasta cierto punto sentimental con el otro. Lo vemos ya desde el principio, pues el protagonista puede acceder a la experiencia de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán –y a sus sentimientos, como nos dice– porque es su antepasado, de modo que hay allí una vinculación que no es extensible a cualquier otra persona. Por otra parte, la relación del cautivo con los mapuche y su propia vivencia es presentada en términos afectivos: el quedarse en el cautiverio o ir a ver a su padre enfermo no está relacionado con la compleja red de lealtades en las que está envuelto el criollo, quien por lo demás nunca duda en volver donde los suyos, sino simplemente por el afecto y por la relación personal que ha construido con Maulicán y los otros mapuche. Esta relación cara a cara, despojada de las pesadas circunstancias históricas y económicas y de las demandas y obligaciones que impone el tejido social, es lo que posibilita la igualdad. Si en la obra colonial esta relación se encuentra cubierta por digresiones que dan cuenta de las circunstancias políticas y sociales del momento y que recuerdan constantemente las causas y consecuencias de la guerra, en la lectura del montaje esta relación se muestra en todo su esplendor, desembarazada de las circunstancias. Es evidente que el montaje insinúa y presupone la existencia de una comunidad a la que se dirige, pero la resolución del problema y la trama misma del montaje se resuelven en términos personales más que sociales.

He intentado dar cuenta, en breves pinceladas, del complejo proceso de resignificación que se realiza al utilizar un texto colonial como fuente de un montaje

en el que dialogan el pasado y el presente. Allí donde el *Cautiverio feliz* busca construir un nuevo lugar de enunciación –el de la identidad criolla– apelando a la autoridad, *El cautiverio feliz [sic]* le habla a una comunidad ofreciéndole un fragmento de su pasado. Allí donde la obra original es excesiva, desbordante y barroca en su intento por dar cuenta de la complejidad tras las verdades universales, la autoridad absoluta del rey y la unidad fundamental del imperio, el montaje del siglo XXI es desbordante precisamente porque esas verdades universales se han perdido, provocando un desconcierto que solo encuentra anclaje en la experiencia personal. Allí donde en la obra colonial todo es alegórico o se encuentra envuelto por una pesada capa de referencias y significados –la profusión de citas, comparaciones, referencias son prueba de ello–, en el montaje se muestran las intenciones humanas desembarazadas de las necesidades de justificación. El nuevo cautiverio feliz es el de la equivalencia racial y cultural, del cuerpo y de la letra: es la realización de una utopía que tiene claros sus límites, que permite la cercanía entre diversos grupos de un país multinacional y multicultural, pero que también aprisiona al disimular la diferencia y adelgazar el espejador cultural de los discursos. Finalmente, allí donde en la obra colonial la sutura de la distancia cultural entre criollo y mapuche es, hasta cierto punto, estratégica, pues se utiliza para contraponerse al español peninsular sin tomar en cuenta necesariamente las verdaderas necesidades de los indígenas, en el montaje aparece el intento por crear una comunidad en la fe de un fundamento, tal vez inaprensible, pero real: la dignidad humana que permite la coincidencia y el entendimiento. ■

Bibliografía

- Anadón, José. *Pineda y Bascañán, defensor del araucano*. Santiago: Editorial Universitaria, 1977.
- Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863.
- Goic, Cedomil. “Un inédito de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán”. *Letras del Reino de Chile*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006. 107-120.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid: Revista de Archivos, 1927.
- Núñez de Pineda y Bascañán, Francisco. *Cautiverio feliz*. Ed. Mario Ferreccio Podestá y Raïssa Kordic Riquelme. 2 vols. Santiago: RIL, 2001.
- Soriano, Ramón. “El *Cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán: cuadro de costumbres, ficción novelesca y crítica política de la guerra de Arauco y de los funcionarios del Reino de Chile”. *Anuario de Estudios Americanos* 22 (1987): 3-21.
- Triviños, Gilberto. *La polilla de la guerra en el reino de Chile*. Santiago: La Noria, 1994.

Performance e historia

Diana Taylor

Profesora Titular de Estudios de la Performance y Español en La Universidad de Nueva York. Es la autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (University Press of Kentucky, 1991), *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'* (Duke University Press, 1997) y *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Duke University Press, 2003). Ha editado y co-editado 10 volúmenes sobre performance latinoamericana, en particular *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance* (University of Michigan Press, 2008) y *Holy Terrors: Latin American Women Perform* (Duke University Press, 2004). Recibió una Beca Guggenheim 2005. Es directora fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las Fundaciones Ford, Rockefeller y Andrew Mellon.

In este ensayo propongo volver a la eterna pregunta de la relación de la performance y los estudios de la performance con la historia y los estudios históricos. ¿De qué manera es capaz la performance de transmitir el conocimiento sobre el pasado de forma que nos permita comprenderlo y usarlo? Si bien ya había planteado el problema en *The Archive and the Repertoire* (2003), en este ensayo iré más allá para explorar cómo las prácticas performadas y encarnadas logran que el “pasado” esté disponible en el presente como un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados en capas sucesivas. Quiero decir con esto que una performance puede ser *sobre* algo que nos ayuda a entender el pasado y que puede reactivar cuestiones o escenarios del pasado al ponerlos en escena en el presente¹. No obstante, la performance hace más que eso. La mecánica concreta del proceso de puesta en escena también puede mantener vivo un *know-how*, una práctica o una infraestructura organizacional, una episteme y una política que va más allá del tópico explícito. Para elaborar lo anterior, me voy a centrar en una fiesta²

que se celebra anualmente en Tepoztlán, México; fiesta que pone en acción repetidamente una historia –la cual afirma un sentido de identidad y capacidad de acción distinto al que uno encuentra en los libros de historia. Sin embargo, la fiesta también es esclarecedora por otras razones: las mismas estructuras organizacionales que permiten la masiva performance-del-sí-mismo-comunal que se realiza año tras año han mantenido vivas tanto la sólida infraestructura como las redes que vinculan a toda la comunidad y que se remontan al período previo a la Conquista. La continuidad de estas antiguas redes fue la base sobre la cual el pueblo le exigió al gobierno mexicano sus derechos sobre las tierras comunales a mediados de la década de 1990. Este acto asombroso donde la historia performada se alza por sobre la historia oficial escrita y las organizaciones comunales no dejan operar a las estructuras gubernamentales, sugiere la necesidad de volver a sopesar preguntas de larga data. ¿De qué manera la “performance”, considerada a menudo una práctica efímera, algo que ocurre solo en el aquí y en el ahora, puede usarse como prueba de conductas, creencias y actitudes del pasado? Si las pruebas de archivo (documentos, registros, ruinas) son la base de la investigación histórica, entonces ¿el repertorio de

1. Para un excelente ejemplo, ver Thiong'o (1998).

2. Nota de la trad.: la autora utiliza la palabra “fiesta” en castellano en todo el texto original en inglés.

los actos performados es algo por definición *a*-histórico o *anti*-histórico? ¿Posee el repertorio un potencial explicativo? ¿Qué estándares investigativos habría que cumplir para que las conductas performadas fueran reconocidas como formas legítimas en términos sociales de entender el pasado? ¿Y, si el futuro está amarrado al pasado, puede el repertorio de las acciones encarnadas alegar cierto poder predictivo? Aquí se pone en juego algo crucial. Pocas demandas individuales o comunitarias por obtener un estatuto legal, el autogobierno y los derechos a la tierra basadas en costumbres o acciones encarnadas más que en documentos son aceptadas hoy en día por las autoridades oficiales y gubernamentales (ver Cruikshank 1992; Clifford 1988). A las performance se les puede reconocer cierto grado de validez en términos de cuanta “verdad” contienen respecto de cuestiones existenciales o epistémicas, pero esto rara vez cuenta en una corte. ¿Será necesario redefinir o repensar la performance si queremos comprender la fuerza de las prácticas encarnadas en relación con demandas históricas o bien tendremos que redefinir y repensar la *historia*, o más precisamente los *estudios históricos*, una disciplina basada en la afirmación de la estabilidad del archivo? La “respuesta” que voy a intentar en este ensayo es “ambas”: tenemos que reconsiderar cómo los estudios de la performance y los estudios históricos construyen y se posicionan en relación a sus objetos de análisis -el *ahora* activado de la performance y el *pasado* performado de la historia.

Todas las disciplinas se construyen y se definen en relación al estatus de sus objetos de análisis. Los estudios literarios examinan textos literarios, los estudios cinematográficos estudian películas, etc. El “objeto” puede ser muy diferente; al igual que las metodologías que simultáneamente surgen de ellos, que los crean y le dan forma a lo que podemos aprender de ellos. En tanto disciplina, la historia observa los cambios que ocurren a través del tiempo fundando su argumentación en las fuentes de archivo. Su objeto de análisis, supuestamente, se encuentra ahí afuera en el mundo, a la espera de ser descubierto, interpretado y revelado por el investigador. Tal como señala el historiador Hayden White:

Para los historiadores, el pasado pre-existe a cualquier forma de representación que se pueda hacer de él. [...] La prueba de que este objeto-objetivo existió alguna vez está dada por la presencia en el tiempo presente de estos artefactos-documentos, monumentos, implementos, instituciones, prácticas, costumbres, etc. (White 1999).

Si bien estoy de acuerdo en que, en términos políticos, resulta urgente defender “el pasado” contra formas de obliteración que van desde el expansionismo colonial hasta el revisionismo oportunista, la “prueba” del pasado en el presente plantea problemas tanto para los historiadores como para los teóricos dedicados a los estudios de la performance.

Los problemas, creo, tienen que ver con el hecho de que el archivo y el repertorio son dos sistemas de transmisión distintos³. La Historia-como-disciplina se presenta, en parte, como un proyecto archivístico; si el objeto del análisis se encuentra realmente ahí afuera, separado de quien lo conoce (una característica que para mí define el archivo), entonces otros historiadores podrían volver a un acontecimiento o figura pasada y ofrecer una interpretación diferente. En este modelo, el investigador examina, no produce, los datos. La idea de la estabilidad del archivo legitima esta práctica. Y, si bien puede parecer que las fuentes de archivo no presentan mayor complicación, los expertos tienen que considerar que el objeto contenido en el archivo puede muy bien ser el producto, más que la fuente, de la investigación histórica. En otras palabras, los documentos, restos y los artefactos que entran en el archivo han pasado por un proceso de identificación, selección, clasificación, etc., que los convierte en “fuentes”. Esto no significa que no hayan podido estar allá-afuera-en-el-mundo, pero hay que recordar que son, de hecho, el producto de un sistema de selección⁴.

3. En *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* definió los términos como sigue: “La memoria ‘de archivo’ existe en la forma de documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, huesos, videos, filmes, cds, todos los cuales supuestamente son resistentes al cambio. [...] El repertorio, por otro lado, pone en acción la memoria encarnada -performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, actos-; en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible” (2003:19-20).

4. ⁴ No todas las fuentes de archivo se encuentran ahí-afuera-en-el-

Las cosas se ponen un poco más complicadas cuando nos volvemos hacia el repertorio. Los historiadores, tal como los expertos en estudios de la performance, rara vez usan como prueba las prácticas encarnadas (las “prácticas y costumbres” de White). Aún más, tal como señala White, la historia se centra en los *acontecimientos*, “considerados como algo que pertenece a un tiempo y a un lugar específicos, únicos e irrepetibles, no reproducibles bajo condiciones de laboratorio y solo mínimamente descriptibles a través de algoritmos y series estadísticas” (1999). El objeto de análisis para los estudios históricos es, entonces, la práctica encarnada “viva” (que ocurre en el pasado, pero que se hace en el presente), la misma que nos interesa en los estudios de la performance. El “acontecimiento” –único, verificable, con actores sociales protagónicos– también plantea problemas de objetividad, porque el analista es quien determina qué se constituye y se reconoce como un “acontecimiento”, qué califica como algo verificable, quién aparece como el héroe y cuánto de esa visión del pasado pasa al archivo. Podemos llegar a decir incluso que ciertos acontecimientos no han entrado necesariamente a la historia ni han sido archivados porque sean cruciales, sino que se han vuelto cruciales por el hecho de que han entrado a la historia y están archivados⁵. Otros acontecimientos igualmente “cruciales” pueden haber pasado sin pena ni gloria. Por ende, el estatus del objeto en los estudios históricos es mucho más complicado de lo que parece. Aún más, resulta tentador confundir el objeto de análisis (el acontecimiento histórico) con la fuente o metodología (los artefactos en el archivo y su investigación). El historiador, tal como el experto en estudios de la performance, debe tener

presente que la fuente de archivo está vinculada con el acontecimiento, pero no es el acontecimiento mismo, tal como la descripción y el análisis de una danza no son la danza misma. Los estudios históricos no pueden estabilizar los acontecimientos “vivos” más de lo que pueden hacerlo los estudios de la performance.

La construcción del estatus del objeto en los estudios de la performance es más transparente. Podemos argumentar que los investigadores miran objetos-en-el-mundo, como las danzas, los rituales y las manifestaciones políticas. Estas prácticas no son “textos” en el sentido literario convencional y, por ende, carecen de estabilidad textual, pero no dejan de ser, por ello, menos reconocibles como acontecimientos discretos (objetos de análisis). A menudo, no obstante, el objeto también puede ser construido de forma mucho más complicada: si tomo, por ejemplo, la “guerra sucia” argentina como una performance, construyo claramente mi objeto de tal manera que me permite llegar a cierto tipo de observaciones⁶. El objeto no está allá afuera como un texto o una danza podrían estarlo, sino más bien de la manera en que yo –la investigadora– he elegido formularlo. Esta modulación del objeto destaca el papel central del investigador en las tradiciones orales y performadas, de quien podría pensarse que crea los datos más de lo que los examina⁷. Otro investigador podría no ser capaz de mirar mis datos objetivamente y, por ende, podría ratificar o bien cuestionar mis hallazgos. Los hechos pueden ser verificados (como las fechas, la cantidad de desaparecidos, etc.), pero mis observaciones, basadas en mi postura y mis compromisos, no pueden ser verificadas como algo verdadero o falso. En otras palabras, el acontecimiento no puede ser transformado simplemente en una fuente como una forma de prueba. Sin embargo, si no existe una fuente que sustente el acontecimiento, ¿cómo pueden las comunidades asentar sus demandas sobre derechos culturales, intelectuales, propietarios y

mundo de la misma manera. Algunos tipos de pruebas han sido creados para el archivo, como lo dejó en claro la manipulación de registros y documentos a manos de la dictadura militar argentina en las décadas de 1970 y 1980.

5. Jill Lepore (1999) da cuenta de la rivalidad entre los ministros de Nueva Inglaterra al definir la “guerra” entre colonos e “indios”. El Reverendo Increase Mather, un puritano de Boston, publicó *A Brief History of the War with the Indians in New-England* (1676). El Reverendo William Hubbard objetó este título en su libro de 1677, *Narrative of the Troubles with the Indians in New-England*, señalando en el Prefacio que él usaba “narración” [narrative] porque “el Asunto allí relatado (tratándose más bien de masacres, ofensas bárbaras e inhumanas, que de actos de hostilidad o valientes hallazgos) no merece el nombre de Guerra como tampoco su relato merece el título de Historia” (xvii).

6. Esta distinción se une con la fórmula de Richard Schechner “*is/as performance*” –un acontecimiento dado puede ser (*is*) una performance (i.e., una danza) mientras otro puede ser estudiado (construido) como (*as*) una performance. Ver su libro *Performance Studies: An Introduction* (2002).

7. Le debo esta revelación a una conversación con Barbara Kirshenblatt-Gimblett.

humanos? ¿Puede el repertorio ofrecer algún tipo de fuente bajo determinadas condiciones?

Ninguna de estas preguntas es nueva, por supuesto; no obstante, resultan de vital importancia.⁸ En las Américas, remiten por lo menos a los tiempos de la Conquista, cuando los conquistadores y colonizadores europeos emplearon la documentación escrita para desposeer a las comunidades nativas de sus tierras, sus sistemas de creencias y sus formas de vida. Con la Conquista, la validez de (ciertas) formas de práctica fue negada⁹. Cada vez que las prácticas performáticas podían llegar a transmitir la historia, los valores o las demandas nativas fueron expulsadas por la fuerza de los sistemas de significación coloniales. Si echamos una mirada histórica a la tensión entre performance e historia, resulta cada vez más claro que la performance no es *a*-histórica o *anti*-histórica. Por el contrario: ha sido posicionada estratégicamente fuera de la historia, vuelta no válida como forma de transmisión cultural; en resumen, *convertida* en *a*-histórica y *anti*-histórica por los conquistadores y los colonizadores que querían monopolizar el poder.

La historia-como-disciplina ha servido por largo tiempo a los señores coloniales en todas las Américas, derribando la memoria histórica de las comunidades nativas y marginadas que descansaban fundamentalmente en

prácticas, genealogías e historias previas para mantener su sentido de identidad individual y comunitaria¹⁰. El proceso de entrar en la historia se convierte así en el acto de significación reservado para el letrado. Solo unos pocos “letrados” disfrutaron lo que el estudioso del siglo XVII Samuel Purchas describió como la “ventaja letrada” (en Lepore 1999:xviii). Parece inevitable, entonces, que los historiadores hayan sostenido por largo tiempo, como afirma el etnohistoriador Greg Dening, que “las sociedades ‘primitivas’ no tienen historia” (1996:40). Sin embargo, esta afirmación dice más sobre los presupuestos y puntos ciegos disciplinares de la historia-como-disciplina que sobre las sociedades llamadas “primitivas”. Como un lente epistémico enfocado en el pasado, la historia se ha constituido en un aparato ideológico poderoso capaz de esclarecer ciertos acontecimientos y de hacer desaparecer otros. La negación, altamente consciente de esta construcción disciplinar, enmienda la afirmación para que se lea:

La afirmación debería decir: las sociedades “primitivas” no cuentan con las convenciones sistemáticas – normas para la investigación y la validación de las pruebas que les permitan historizar en una forma que nos parezca reconocible y persuasiva; tampoco cuentan con la infinidad de sistemas de soporte institucional (desde los archivos al Libro Guinness de los Records) que les convengan de que la precisión es la verdad, de que la Historia es el pasado (1996:40).

No se trata, por supuesto, de que las sociedades semiletradas o iletradas no tengan pasado ni memoria histórica. Ni siquiera de que ese pasado no sea cognoscible. Lo que ocurre es que simplemente no operan a través de la disciplina que conocemos como historia. Todas las sociedades tienen material de archivo, ya sea que se trate de templos decorados o de simples marcas en un pedazo de madera. La historia-como-disciplina, que depende de fuentes de archivo inscritas, a menudo no tiene cómo manejar estos pasados diversos. ¿Qué

8. Teóricos de los estudios de la performance, la historia, la antropología y otras disciplinas han debido afrontar este problema. Para los estudios de la performance, ver Joseph Roach: *Cities of the Dead Circum-Atlantic Performance* (1996) y Richard Schechner: “Restoration of Behavior” en *Between Theatre and Anthropology* (1985). Para la antropología, ver la distinción de Jean Comaroff entre acontecimientos de corta duración vs. larga duración (historia/estructura profunda) en *Body of Power, Spirit of Resistance* (1985) y la oposición de Marshall Sahlins entre sistema (estructura) vs. acontecimiento (performance/historia) en *Historical Metaphors and Mythical Realities* (1981). Historiadores tales como Inga Clendinnen (1991) también se centran, en *The Aztecs: An Interpretation*, en las formas cómo el pasado se reconstruye siempre en el presente a través de la performance. Como historiador, Greg Dening escribe en *Performance*: “el pasado no será replicado ni repetido, sino representado, conformado, puesto en escena, performado de una manera que difiere a la forma en que existió originalmente” (1996:xv). Paul Connerton sugiere la necesidad de diferenciar “memoria social” de “reconstrucción histórica” en *How Societies Remember* (1989:13).

9. Otras formas de práctica encarnada, tales como los festivales y dramas católicos, fueron considerados valiosos como herramientas pedagógicas para instruir a las comunidades nativas sobre la historia y la doctrina de la Iglesia.

10. Los aztecas también manipulaban su historia, creando y documentando versiones grandiosas del pasado. Los códices *-anatl-*, pergaminos llenos de pictogramas, signos relativos a los calendarios e íconos de lugar sumamente complejos, también eran prerrogativa de unos pocos (sacerdotes y líderes) y fueron utilizados para mantener su autoridad sobre la población que no podía descifrarlos y que no tenía acceso a estos materiales.

documentos fundarían su investigación? Si los estudios históricos no pueden legitimar el repertorio de las prácticas encarnadas, ¿cómo deben aproximarse los historiadores a los “acontecimientos” indocumentados? Quizás sea aquí donde los estudios de la performance, en tanto metodología postdisciplinar, entren en escena –iluminando ese punto ciego disciplinar que la historia no puede abordar por sí misma. Tendríamos que imaginarnos entonces que los estudios de la performance podrían ser capaces de ofrecer un aspecto de la historia diferente, basado ahora tanto en el repertorio como en el archivo, enfocado en las prácticas encarnadas que destilan significado de los acontecimientos pasados, los almacenan y encuentran modalidades encarnadas para expresarlos en el aquí y en el ahora, manteniendo siempre un ojo en el futuro.

Estos puntos sugieren que, a pesar de todas las diferencias y más allá de lo que aparece en una primera mirada, puede existir una buena base para las convergencias transdisciplinarias o postdisciplinarias entre la historia y los estudios de la performance.



Tepoztecatl.

II Me voy a referir ahora a este problema, concentrándome en una fiesta particular con raíces en el siglo XVI que se sigue celebrando anualmente en Tepoztlán, Morelos, México –un pueblito a 74 k al sudoeste de Ciudad de México. Tepoztlán se encuentra dominado por dos hitos y dos fuerzas: el templo-pirámide dedicado a Tepoztecatl (dios del viento y del pulque, bebida embriagadora elaborada con plantas de maguey), ubicado en las montañas que rodean el pueblo; y la Iglesia de la Virgen de la Natividad, que lo domina. El pueblo se define en relación –física y psíquica– con estas dos estructuras. Aparte del hecho importante de que yo misma he vivido y visitado Tepoztlán en reiteradas oportunidades desde que cursaba la enseñanza secundaria en Ciudad de México, hay muchas razones para recomendarlo como un sitio de análisis. Por mucho tiempo, ha sido la niña bonita de los estudios etnográficos. En 1930, el antropólogo Robert Redfield publicó el libro *Tepoztlán: A Mexican Village*, la primera de una serie de importantes etnografías que incluyen las de Oscar Lewis (1959) y de Claudio Lomnitz (1982)¹¹. Las invisibilidades creadas por las metodologías y los archivos coloniales fueron claramente evidenciadas por Redfield, quien privilegió la “etnología”, porque esta revelaba “las costumbres no escritas e inadvertidas del pueblo” (1930:1). Él entendía la etnología como una forma de conocimiento directa y sin mediación: “para aprender y establecer las costumbres del pueblo, uno debe encontrarse con él directa e íntimamente; no hay otra forma de encontrarlas” (1930:1). Este enfoque suena ingenuo y paternal, especialmente por su presunción de que “nosotros” (el “recolector”) puede, de alguna manera “directa e íntima”, comprender a un “ellos” –las “tribus primitivas” y los “campesinos simples” (1930:2) –, y de que existe algo así como el conocimiento no mediado¹².

No obstante, mi intención aquí no es seguir criticando

11. Ninguno de estos textos refleja el sentido de la fiesta ni da cuenta de su carácter central.

12. Redfield también menosprecia las prácticas folclóricas, etiquetando a la población indígena de “tontos” por oposición a “los correctos”, la población racialmente mixta que constituye la clase alta: “Los tontos preservan las antiguas prácticas tradicionales; en ellos, lo mágico y lo práctico sigue siendo un todo inseparable” ([1930] 1973:134).

a Redfield –lo cual ya se ha hecho ampliamente–, sino repensar un par de afirmaciones que él hace respecto del vínculo de la historiografía con las culturas impresas y encarnadas (performance). El archivo es inapropiado, estoy de acuerdo con Redfield, para transmitir algunas prácticas y sistemas de pensamiento dinámicos. El archivo transfiere ciertos tipos de información y conocimiento a través de libros, mapas, registros, edificios, ruinas, pinturas y otras huellas supuestamente “permanentes”. Claramente no todos tienen acceso a todo lo anterior. Las historias institucionales, señala, contenidas en los “documentos contemporáneos, quedan muy lejos de las masas y prácticamente no registran nada de su historia” (1930:1).

El énfasis que Redfield pone en las metodologías necesarias para examinar las fuentes de conocimiento no inscritas revela un aspecto importante del repertorio. Siempre han existido otras formas de conocimiento, de crear historias y de transmitir el saber a través de prácticas encarnadas que requieren la presencia –Redfield tiene que estar ahí e interactuar con las personas y sus “costumbres” directamente: “no existe otra manera de conocerlas”. Redfield también está en lo correcto cuando destaca que lo “no escrito” suele pasar inadvertido. Desde la Conquista, la epistemología colonial privilegió la escritura al punto de que las formas de conocimiento no escritas quedaron condenadas a la desaparición (ver Ávila 1991 y Lepore 1999). El objetivo del etnógrafo, tanto en el siglo XVI como a comienzos del siglo XX, era hacer visible –a través de la escritura– las formas de vida que habían desaparecido de la mirada pública, que habían pasado inadvertidas, allí donde no había escritura. Pero ¿cómo hace el repertorio para transmitir un conocimiento sobre el pasado? ¿Y qué es el pasado? Si adoptamos una perspectiva lineal y cronológica –pasado, presente, futuro– el pasado está detrás nuestro, irrecuperable, alejado de la mirada. ¿Y si nos remitimos a fuentes alternativas para pensar el pasado? En Tepoztlán, las montañas, el templo de Tepoztecatl y la iglesia mantienen la disposición espacial del siglo XVI, que se organiza en torno a los cuatro puntos cardinales que articulan la cosmología mesoamericana –el templo marca el eje este-oeste; la Iglesia, el eje norte-sur. El camino al templo, ahora la calle principal denominada “5 de Mayo”, conmemora

la lucha por la independencia del siglo XIX. El pasado histórico ha quedado formado por capas superpuestas, piedra sobre piedra, nombre sobre nombre. La gente del pueblo se sigue congregando a diario en el mercado central al aire libre –uno de los “vórtices conductuales”, para usar el término de Joseph Roach– que vincula las conductas actuales con los tiempos antiguos (1996:26). Algunas prácticas autóctonas precoloniales –lingüísticas, comerciales, culinarias y performáticas– siguen activas. La disposición organizacional del pueblo, con sus subdivisiones o barrios, mantiene las divisiones previas a la Conquista o *calpolli*. Cada barrio, sin embargo, tiene ahora una iglesia, un santo, un *mayordomo* (cargo rotativo y honorario, que corresponde a quien paga por la fiesta anual, etc.). Las relaciones de esta comunidad fuertemente cohesionada con los “otros”, se ponen en práctica dos veces por semana en el mercado principal, donde los feriantes de otros pueblos vienen a vender productos –su lugar en el mercado está estrictamente regulado y quedan ubicados aparte como “extranjeros”. Estas disposiciones y relaciones constituyen prácticas encarnadas basadas en prácticas antiguas y nos permiten entender cómo la gente sigue usando el “pasado” como un repositorio de estrategias mientras viven sus vidas, enfrentan las batallas contemporáneas y avizoran el futuro. El repertorio, ese sistema de almacenamiento a menudo menospreciado, mantiene disponibles los recursos del pasado para su uso a través del tiempo, tanto en el caso de las repeticiones anuales como en momentos de crisis. Las performance reactivan secuencias de acontecimientos históricos que proporcionan soluciones contemporáneas. “Citan” y reinsertan los fragmentos del pasado (lo que Schechner llama “retazos de conducta” [1985:35]), transformándolos en antecedentes históricos que sustentan demandas o prácticas presentes. También *hacen la historia* usando lecciones y actitudes derivadas de la experiencia previa para producir cambios en el presente. Si las performance pueden intervenir de estas maneras, entonces no podemos entender la historia –pasado, presente o futuro– sin entender la forma en que operan tanto el repertorio como el archivo.

Por mucho tiempo, Tepoztlán ha sido interesante (y ha interesado) en términos de los archivos, el repertorio



Cortesía de Diana Taylor

Los concheros, generalmente grupos neoztecas de mexicanos/as y chicanos/as urbano/as de clase trabajadora, que actúan en la fiesta del pueblo. Tepoztlán, Morelos, 2003

y sus muchas formas intermedias y mixtas. El pueblo no solo ha estado habitado sin interrupción durante los últimos 2.000 años, sino que también existen registros de archivo que se remontan al siglo XV. Varios códices autóctonos (Mendoza, Aubin-Goupil) cuentan su historia previa a la llegada de los españoles (ver Redfield [1930] 1973:24). En la *Historia de las Indias de Nueva España* (1581), Fray Diego Durán señala, para el año 900 d.C., cuando los aztecas emigraron de Aztlán al Valle de México y conquistaron México en 1487 bajo el mando de Moctezuma, Tepoztlán ya había sido fundada hacía tiempo. El pueblo de Tepoztlán se identifica con el dios Tepoztecatl¹³, originario del escarpado conjunto montañoso, el Tepozteco,

y responsable de las torrenciales lluvias y las furiosas tormentas de viento que azotan el pueblo. El origen del nombre sigue una práctica antigua que identifica a las deidades con “las escarpadas montañas donde cada una de ellas fue adorada [...] o con un lugar que daba origen a furiosos aguaceros y tormentas de truenos” (Durán [1574- 76] 1971:210). Tepoztecatl también suele ser llamado el Tepozteco, lo que ilustra una fusión de lugar e identidad habitual. Tal como otros lugares predominantemente indígenas en México, los habitantes no reciben nombres tribales, sino nombres que responden a una filiación con el pueblo –al igual que su dios, toman su nombre del lugar. Son *tepoztecos*. El resto de nosotros, los que vivimos allí a tiempo parcial o completo somos, como dice Carlos Monsivais, *tepoztizos*. Nunca seremos tepoztecos, aunque los tepoztecos nos toleran siempre y

13. Tepoztecatl, dios del pulque, es una versión tardía de Ome Tochtli –el conejo– uno de los 400 dioses asociados al pulque y la luna (ver Brotherston 1999:33-35).

cuando estemos dispuestos a aceptar nuestro estatus de extranjeros y a contribuir con el pueblo y sus fiestas.

El templo de Tepoztecatl mira hacia el pueblo –física y simbólicamente. Un dibujo del siglo XVI del *Códice Magliabechiano* o *Libro de la Vida* (Anders et al. 1996) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse. Los tepoztecos, también, han defendido sus tierras. Otra imagen del siglo XVI los muestra defendiéndose contra Hernán Cortés y sus tropas. También contamos con el *Códice de Tepoztlán*, descrito por Gordon Brotherston como un “censo”, el cual elabora una lista de los habitantes según diversas categorías para que se cumpla con el pago de los tributos. Adicionalmente, y esto es lo que más me interesa aquí, tenemos el “drama” náhuatl del siglo XVI conocido como *Eecaliztli* o *Reto* a Tepoztecatl, núcleo de la fiesta que representa el ataque que éste sufrió a manos de los señores vecinos como una represalia por su conversión al cristianismo en 1532¹⁴.

Resulta interesante que, a pesar de que Redfield dice muy poco sobre el *Reto*, sí incluye las versiones náhuatl e inglesas del texto como un “Appendix B” al final del estudio –considerándolo importante, un “suplemento” en el sentido derrideano quizás, pero marginal para la vida de los tepoztecos (Redfield [1930] 1973:26). En la nota entre paréntesis que introduce el texto, Redfield cita al respetado nahuatlista John H. Cornyn, quien sostiene que se trata de un texto del siglo XVI compuesto “sobre la base del modelo de la poesía métrica azteca previa a la Conquista (y) escrito en versos trocaicos” (227). Este texto, una de sus múltiples versiones¹⁵, muestra a Tepoztecatl rodeado por los señores de los pueblos vecinos, quienes lo atacan por haberse convertido al cristianismo. En una

14. El texto mismo del *Reto* hace referencia en forma metateatral a su propia puesta en escena. Tepoztecatl le pregunta a uno de los hombres que viene a desafiarlo, “¿Por qué has venido a buscarme? Justo ahora cuando estoy celebrando mi fiesta” (en Redfield [1930] 1973:228).

15. Las danzas-dramas populares de todas las Américas suelen tener varias versiones. A menudo, el guión con que contamos actualmente corresponde al documento de una performance particular vista y registrada por alguien que sabía escribir. Esto difiere del teatro más tradicional, donde la performance representa un guión relativamente estable. Para otras versiones del guión, ver Robalo (1951) y García (1933).



Cortesía del Centro de Documentación Histórica. Ex convento de Tepoztlán

La performance del *Reto*, el drama náhuatl del siglo XVI que representa el ataque a Tepoztecatl por parte de los señores vecinos como una represalia por su conversión al cristianismo, 1920.

disposición típica del drama náhuatl del siglo XVI, los hablantes repiten y parafrasean sus parlamentos, moviéndose y bailando a medida que los dicen. En varios momentos del drama, Tepoztecatl se queja de que los airados señores han venido a perturbarlo, “justo ahora que me estoy entreteniendo”, “justo ahora que estoy durmiendo”, “justo ahora que estoy celebrando mi fiesta”, “justo ahora cuando estoy recordando a la Sagrada Virgen María”. Mientras que sus oponentes son unos intrusos también en el sentido físico, él enfatiza que se encuentra firmemente situado “aquí [en] mis cuatro montañas, los siete cerros, las siete fuentes, y [las] siete laderas rocosas”. Estos, dice, “son mi valor y mi fuerza esencial”. Su fortaleza también proviene de su “tía”, *Teci*, diosa del período previo a la Conquista, “antecesora de Nuestra Señora de Guadalupe” (Redfield [1930] 1973:230, nota al pie 3), asociada al nacimiento, la fertilidad y la luna: “Doce estrellas tiene [como] flores en su cabeza”.



Sin embargo, esta figura femenina del nacimiento también cuenta con una versión cristiana en el texto, ya que en otro punto él dice que está “recordando a mi madre, la Virgen”. El *Reto* termina con el triunfo de Tepoztecatl cuando les pide a sus asistentes que toquen el *teponaztli*, el tambor sagrado que les ha robado a sus opositores, para “su vergüenza [por haber sido conquistados]”.

Varios temas aparecen en este guión y en todas las otras versiones del drama de Tepoztecatl, como también en la fiesta: lo central del lugar (Tepoztecatl y los tepoztecos claramente obtienen su fuerza de la proximidad a la tierra y las montañas), la conquista, la identidad híbrida (previa y posterior a la Conquista), la religión (religiosidad nativa/cristianismo), la raza (indígenas/europeos) y el género. De acuerdo con estos documentos, la fiesta

ha sido celebrada a saltos durante 400 años (ver Betancourt 2003:71, Caraveo y Pérez y Zavala 1998). Tenemos fotografías de la celebración que datan de principios del siglo XX y es posible encontrar alusiones documentales a los tepoztecos como figuras de la resistencia ya en el siglo XVIII (ver Gruzinski 1985). Sin duda contamos con diversas pruebas de archivo que permiten afirmar con razón que la fiesta actual y la encarnación de la resistencia y la conquista por parte de los tepoztecos tienen profundas raíces históricas¹⁶.

No obstante, esta dimensión de la fiesta referida específicamente al archivo, si bien es importante, no resulta central para la mayoría de los tepoztecos, aún cuando estos se encuentran fuertemente comprometidos con su historia, que ven como equivalente a su identidad y que

anima sus sentimientos de independencia contemporáneos. Un gran mural escrito a mano en la 5 de Mayo reza: “La historia de Tepoztlán, del Tepozteco al presente, debe ser enseñada hasta el último detalle, aunque no se enseñe la cultura occidental. Nuestra cultura es preferible a lo que no es nuestro”. Su preocupación principal, la que anima la fiesta, tiene que ver con reconciliar la sumisión-conversión oficial de su dios nativo al cristianismo con la posición que ha alcanzado como un defensor poderoso y resistente. El *Reto*, de hecho, no es para Tepoztecatl sino para los tepoztecos: ¿cómo convertir esta aparente derrota en el triunfo de Tepoztecatl y, por extensión, de los tepoztecos? Su historia –la que ponen en escena una y otra vez a través de diversos escenarios– se centra en el patrón recurrente de la conquista y la resistencia, negando la construcción de la derrota. A diferencia de las historias oficiales, en que Tepoztecatl y sus seguidores fueron sometidos al cristianismo y a las fuerzas europeas, la versión popular muestra que Tepoztecatl nunca fue conquistado. Su imagen reafirma la continuidad de la independencia y fuerza pasadas que avanza hacia el futuro. Sean cuales fuesen las variaciones del guión, su núcleo paradigmático sigue siendo el mismo: Tepoztlán le ha hecho frente a la conquista y mantiene su carácter y espíritu independientes. Las diversas versiones de la vida de Tepoztecatl cuentan una parte de la historia; la construcción comunitaria del mural de semillas cuenta otra; las dramatizaciones relacionadas con la fiesta ofrecen una dimensión “viva”; y los preparativos de la celebración, que toman varios meses, entregan asimismo información sobre la forma en que la participación activa de los tepoztecos en la fiesta crea, de hecho, una comunidad de resistencia que la fiesta misma simplemente parece describir. Lo fundamental en todo esto, creo, no es el “hecho” histórico de Tepoztecatl, sino la reescenificación, el *remake*, la reactivación constante de la figura como presente.

Permítanme entregarles ahora una breve descripción de las dos primeras instancias (el “nuevo” mural y la antigua puesta en escena del *Reto*) para desarrollar así la tercera instancia –la formación de una comunidad de resistencia que puede hacer demandas legales a partir de una tradición basada en prácticas performadas. Como

16. También existe un considerable archivo con materiales contemporáneos sobre Tepoztecatl – “Las vidas del héroe Tepoztecatl”, de Gordon Brotherston, en *El Códice de Tepoztlán: imagen de un pueblo resistente* (1999); Pablo González Casanova, “El ciclo legendario del Tepoztecatl”, en *Estudios de lingüística y filología nahuas* (1989); el video de Pacho Lane *El dueño de la montaña sagrada: La Leyenda del Tepozteco* (2005); la monografía autopublicada por Ángel Zúñiga Navarrete, *Breve historia y narraciones Tepoztecas* (1998).

parte de la puesta en escena de la historia viviente de Tepoztlán, la gente del pueblo ha abrazado la reciente tradición de construir, todos los años, un enorme mural de semillas que ilustra la historia y la identidad dual del pueblo¹⁷. Colocado en el arco que lleva al atrio de la iglesia, el mural hace contrastar dos escenarios –uno a cada lado de la entrada. Generalmente, el lado izquierdo muestra una práctica o situación histórica previa a la Conquista, mientras que el lado derecho muestra cómo eso cambió después de la Conquista. El arco que se alza sobre las cabezas de los tepoztecos reúne a los guerreros de antes de la Conquista y a los frailes cristianos, aunque no propiamente reconciliados, bajo la mirada amorosa de la Virgen María y el Niño. En el 2003, el mural mostraba una versión particular de la historia de Tepoztecatl, de una forma muy similar a como los vitrales de la Europa medieval pueden ilustrar las Estaciones de la Cruz. En el caso del mural, no obstante, la educación pictórica ocurre en el espacio liminal entre el arco que separa el mercado secular, del tiempo y el espacio de la Iglesia Cristiana. Tepoztecatl, como mostraba el mural en 2003, nació milagrosamente en Axitla, la fuente de agua de la región, de una virgen que quedó embarazada al tragarse la pluma de un pájaro que era llevada por el viento. Avergonzada por este nacimiento, abandona al niño para que muera. Primero lo deja en un hormiguero –pero, en vez de devorarlo, las hormigas lo alimentan. Luego es colocado en una planta de maguey llena de espinas –que le da de mamar. Después, es arrojado al río en un canasto, pero es encontrado y adoptado por una pareja de edad. Crece convirtiéndose en un niño fuerte, un excelente cazador y tirador. Cuando los mensajeros del vecino Xochicalco, hogar del monstruo Xochicalcatl, que exige tributos y sacrificios humanos, llegan para reclamar la vida de su anciano padre adop-

tivo, Tepoztecatl insiste en tomar su lugar. Consuela a sus padres asegurándoles que él matará al monstruo y les da instrucciones de que miren a los cielos en busca de un signo que les indique cuál ha sido su destino. De tener éxito, aparecerá humo blanco. El humo negro será la señal de su muerte. Camino a Xochicalco, recoge una piedra filuda. Jugando con la avidez de Xochicalcatl, Tepoztecatl pide ser devorado vivo. Y una vez dentro del monstruo, lo mata usando su piedra filuda. El Tepoztecatl triunfante se va a Cuernavaca y quiere entrar en un banquete vestido con sus ropas sucias. Se le niega la entrada. Vuelve con un traje glorioso y es recibido con honores. Se frota la comida en las ropas, afirmando que son éstas y no él, las invitadas de honor. Furioso, desata una tormenta de viento y se roba el *teponaztli* o tambor sagrado. Vuelve a Tepoztlán, donde se transforma en jefe, Tlatoani. Tepoztecatl es convertido al cristianismo por el Fraile dominicano Domingo de la Asunción y los señores de las ciudades contiguas (Cuernavaca, Tlayacapan, Huaxtepec y Yuxtepec) lo desafían por haber traicionado a sus dioses y su sistema de creencias. Tras derrotarlos en el *Reto*, Tepoztecatl convence a los airados gobernantes de aceptar la cristiandad.

Esta historia –así como la fiesta principal– combina elementos diversos, incongruentes e incluso contradictorios –algunos son bíblicos, otros aztecas y otros mayas¹⁸. La historia “original” no es para nada fundacional –no trata más que de ajustes y adaptaciones culturales. El hacer, deshacer y rehacer el mural cada año, usando las semillas que han sido centrales para la subsistencia y, por ende, para la práctica ritual desde hace miles de años, destaca la constructividad de todas las versiones –no hay nada estático en el proyecto histórico. Incluso el modo representacional involucra una reelaboración estilística: el arquitecto tepozteco Arturo Demaza reactiva la forma pictográfica antigua de los códices para comunicar asuntos contemporáneos. Todo tiene que ver con la creación de sentido, con el proceso de reformular

17. El arquitecto tepozteco Arturo Demaza diseña el mural, basando sus dibujos tanto en tensiones eternas como en cuestiones presentes. En términos del contenido y el diseño, se remite a antiguos códices y otros materiales de archivo. Tras establecer el bosquejo, él y un colega definen los colores y las semillas que se necesitan para completar la estructura total. Durante el mes de agosto, la gente del pueblo pasa a menudo en grupos de amigos o familiares, para pegar las semillas en el espacio demarcado –el trabajo semeja la versión colectiva de las pinturas que se hacen siguiendo una relación número-color.

18. Algunos elementos de la historia de Tepoztecatl están relacionados con “Ome Tochtli” (Dios-Conejo), del cual se dice que proviene el relato; otras partes han sido tomadas del *Popol Vuh* maya; y otras, finalmente, están relacionadas con Quetzalcoatl y el nacimiento del dios azteca Huitzilopochtli (ver Brotherston 1999; y Caraveo y Pérez y Zavala 1998).

las facetas históricas que resultan importantes para la gente del pueblo *ahora*.

No es de extrañar que el mural ofrezca, además, otra versión de la historia de la conquista que aquella inscrita en los registros históricos. Además de la definición de la derrota por parte de la cultura dominante –la conversión de Tepoztecatl–, el mural pone en escena su propia aproximación inclusiva. Para muchos grupos de la Mesoamérica prehispánica, la conquista era una forma de vida. Los diferentes grupos invadían los espacios de los otros, quemaban sus templos y exigían tributos a los vencidos. Sin embargo, nunca les pidieron a los conquistados que abandonaran a sus dioses. solo pedían que los dioses del grupo conquistador fueran agregados al panteón de los conquistados. Así que más que el catolicismo de lo-uno-o-lo-otro, tenemos aquí una religiosidad nativa de tanto-lo-uno-como-lo-otro –la Virgen y Tepoztecatl. El relato nos ofrece una estrategia pragmática previa a la Conquista propia a la supervivencia cultural. Tepoztecatl aceptó el cristianismo; el relato contiene muchos elementos del Antiguo Testamento; los sacerdotes per-



La comunidad construye el mural de semillas durante la fiesta anual de Tepoztlán. Este toma su contenido y diseño de los antiguos códices y materiales de archivo. Tepoztlán, Morelos, 2003.





Cortesía de Diana Taylor

Múltiples performance en honor de la Virgen se realizan en el gran atrio, incluida una batalla fingida de “Moros y Cristianos” que se remonta a la Europa medieval. Tepoztlán, Morelos, 2003.

miten que la fiesta continúe. Y no solo eso; además, los tepoztecos adoran a su Virgen. La polaridad racial y religiosa es armonizada por la complementariedad de géneros: Ella reconforta, Él defiende. La Virgen “blanca” se mezcla con la virgen-madres nativas de la cosmología indígena –Teci, Tonantzin y la madre virgen de Tepoztecatl proveniente de Axitla. Ella conduce el mestizaje racial y cultural, la mezcla encarnada de lo indígena y lo español¹⁹. La historia también narra las rivalidades prehispánicas con las comunidades vecinas. Y lo que es más importante, revela el poder de negociación necesario para sobrevivir. Tepoztecatl merece reverencia porque

fue lo suficientemente hábil como para negociar la paz y salvar a su propio pueblo de la destrucción.

La Fiesta de Tepoztecatl (que se celebra el 7 y 8 de septiembre) tiene la misma plurivalencia. En el día de la Virgen de la Natividad se celebra una performance que involucra a todo el pueblo y dura 24 horas. El hecho de que la fiesta de Tepoztecatl se celebre el día de la Virgen ofrece otro ejemplo de la forma como el lo-uno-o-lo-otro del catolicismo da lugar al tanto-lo-uno-como-lo-otro de la práctica sincrética. La fiesta presenta historias y performance que compiten, ofreciendo diversas escenas de autoconocimiento, aunque no de manera holística o “auténtica”. Por el contrario: los tira y afloja de la historia de la conquista desestabilizan su propia estructura. Las dos ceremonias mayores compiten entre sí, pero no

19. Para más información sobre el mestizaje, ver “Memory As Cultural Practice: Mestizaje, Hybridity, and Transculturation” en Taylor (2003).

ocurren en forma simultánea: la adoración y afirmación de la grandeza de Tepoztecatl sirve de paréntesis a la celebración y la adoración de la Virgen. Los elementos indígenas coexisten con los europeos: los antiguos calendarios agrícolas se funden con los cristianos y los dioses de los panteones mesoamericanos y católicos vigilan y legitiman las festividades. Mientras la función paradigmática del escenario sigue siendo la misma, ciertas partes de la fiesta cambian a través del tiempo o incluso de un año a otro, superponiendo capas de tensión adicional entre la permanencia y el cambio.

La fiesta típica funciona así: al ponerse el sol el 7 de septiembre, los devotos, los performers y los funcionarios del gobierno suben la pirámide de Tepoztecatl. Presentan sus ofrendas de *copal* (incienso), flores, velas, música, comida y papel recortado (que durante siglos fue un bien escaso y sagrado) que datan de los tiempos previos a la Conquista. El sacerdote bendice el lugar; el Presidente de la Municipalidad, como jefe civil del pueblo, se declara descendiente directo de Tepoztecatl y renueva el compromiso de luchar por el bien de su pueblo. El hombre que representará a Tepoztecatl pide luego permiso para encarnar al gran dios y ruega ser bien conducido. El sacerdote bendice los vestuarios y la utilería teatral. Quienes se hallan reunidos están conscientes de la doble naturaleza del momento—en parte acontecimiento pasado y en parte regeneración sagrada—, mientras van sacando fotos y quemando incienso. El ritual no tiene por objeto reforzar la fe en un sentido estricto ni tampoco estamos ante una conducta de culto—lo que está en juego es la tradición. Observar una serie de ritos la noche anterior a una festividad importante sigue siendo una tradición prehispánica importante y, como en otras ceremonias de base indígena, una de ellas exige que los presentes se coman la comida que le han traído al dios²⁰.

Estos rituales en la montaña ceden su lugar a la fiesta en el pueblo. Al final de la mañana y comienzo de la tarde del 8 de septiembre, se llevan a cabo múltiples performance en honor a la Virgen en el gran atrio de la Iglesia, una tradición escénica fundada en Mesoamerica

en el siglo XVI para garantizar el control eclesiástico de las festividades nativas²¹. Algunas performance, como la batalla fingida de los “Moros y Cristianos”, tradicionalmente dedicada a la Virgen, se remontan a la Europa medieval y emigraron a las Américas en el siglo XVI (ver Harris 1994, 2000). Otras se fueron agregando poco a poco. En una esquina del atrio están los “concheros”, generalmente grupos neoztecas de mexicanos/as y chicanos/as urbano/as y de clase trabajadora que se han “re-indigenizado”²². En otra esquina, el Ballet Folclórico de Morelos muestra su versión de las danzas populares “tradicionales” patrocinada por el Estado. Dominando el atrio en términos de sonido, una *big band* toca melodías de los años ‘50 a *la Ray Coniff*. Varios períodos históricos con sus actitudes culturales predominantes comparten la escena: la memoria y mitificación de los tiempos previos a la Conquista; el período colonial como híbrido y espacio de batalla cultural, y la nostalgia a la deriva de la cultura de masas globalizada de los siglos XX y XXI. Y en el centro de todas estas actividades se encuentra la Virgen, que aparece en la puerta de su iglesia para mirar las festividades. En vez de contar una serie de acontecimientos de forma coherente o linealmente, los espectáculos atraen la atención de la gente del pueblo y de los turistas locales que se pasean por el atrio abierto, comprando comida a los vendedores ambulantes y conversando unos con otros. La gente de Ciudad de México y los ricos visitantes de fin de semana que viven en el valle tienden a mantenerse al margen, considerando que la fiesta no solo carece de cualquier importancia, sino que es ruidosa y revoltosa.

21. “[P]ara una sola festividad, once espectáculos bien precisados era muestra de cuán amantes de lo visual, de lo auditivo y de lo emotivo eran los antiguos mexicanos” (Garibay 1987:336).

22. Los concheros, tal como señala Fernando Horcasitas en sus artículos póstumos (2004), llevan ese nombre por sus instrumentos de cuerdas hechos con una concha. Horcasitas duda de que las danzas contemporáneas de los concheros—a pesar de ser ubicuas en México—tengan mucha relación con las formas originales previas a la Conquista. En 1976, se formó una Asociación de Concheros, que recibía a bailarines de distintas partes de México siempre y cuando compartieran el sentimiento detrás de la práctica. Horcasitas define este sentimiento como “religioso” e “independiente”. Atrae, escribe, a los individuos urbanos—de México y a chicanos de los EEUU—que se sienten distanciados de sus raíces indígenas. Ver también el video de Pacho Lane sobre los concheros, *Los Hijos del Aguila* (1991).

20. “Hasta hoy día las vísperas de una fiesta son de gran importancia ceremonial”. En *Códice Borbónico. El Libro del Ciuacoatl: Homenaje para el año del Fuego Nuevo* (Anders, et al. 1991:191).

Alrededor de las cuatro de la tarde, los performers que representan al fraile dominicano y a sus asistentes comienzan a caminar a través del pueblo para llegar a los pies de la montaña. Haciendo repicar sus campanas, llaman a la gente del pueblo para que los siga más allá del atrio, pasando por el arco que separa el espacio y el tiempo cristianizado del mercado, la zona de intercambio y de prácticas indígenas nativas que han continuado por largo tiempo fuera de la jurisdicción del catolicismo. Todos esperan en Axitla, el río sagrado a los pies del Tepozteco donde nació Tepoztecatl, hasta que el dios desciende por la pirámide, seguido por sus asistentes, para el encuentro con Fray Domingo de la Asunción, que marcará su destino. La gente que lleva cámaras y videos toma posición. Los actores hablan. Un organizador tipo director trata de asegurarse de que todo esté en su lugar. Se trata de un público amistoso e informal. Finalmente, entre los sonidos de los teponaztli sagrados y de las conchas, Tepoztecatl se acerca al Fray. El Fray lee la Biblia y rocía con agua del Axitla la cabeza ligeramente inclinada de Tepoztecatl. ¿Acaso el agua está bendita porque el Fray la bendijo? ¿O es agua bendita porque Tepoztecatl nació en ella? ¿O ambas? Una vez bautizado, Tepoztecatl recibe su tocado de plumas de manos de uno de sus asistentes nativos y el Fray y todos los otros participantes en el drama lo acompañan al pueblo, junto con los cientos de seguidores y participantes del festival. El *Reto* ocurre en lo alto de una pirámide improvisada, un duplicado construido y adornado para la ocasión, en una esquina del mercado central, en el mismo lugar en que ha estado por los últimos cien años. Los señores de los pueblos circundantes le lanzan acusaciones a Tepoztecatl en náhuatl y él a su vez las contesta, conquistando a sus opositores no a través de la fuerza, sino de la razón. Los convence de que se le unan, para convertirlos al cristianismo. Al final, sin embargo, como en un drama occidental, todos los actores aparecen juntos en escena. La fiesta y la tarde terminan con la sensación de que se ha llegado a una paz negociada.

Una noche, cuando caminaba alejándome del evento, le pregunté a una vecina indígena y náhuatl-hablante qué pensaba de la fiesta. “Tenemos que ver si le gustó a Tepoztecatl”, me dijo. “Si no manda el viento, es que le gustó”.

Las disposiciones espaciales reflejadas en la puesta en escena revelan algunos de los temas centrales que subyacen en el escenario: elementos previos y posteriores a la Conquista se alzan eternamente en mutua oposición, reconocidos y armonizados, pero nunca convertidos en lo mismo ni en una unidad. La pirámide improvisada enfrenta la iglesia. Tepoztecatl viene de la montaña y la Virgen deja el altar para llegar a la puerta –sin dejar nunca, no obstante, su propio espacio simbólico. El arco separa y une ambos lugares; los elementos nativos seguirán para siempre fuera de la iglesia, aunque amantes y respetuosos de ella. La conquista nunca será completa. La superposición de capas de historias y prácticas hace difícil aislar los hilos –las formas de conocimiento que se vislumbran a través de la trama de sistemas discursivos y performáticos ponen en evidencia siglos de negociación y acomodo.

Si bien he dado una descripción más bien normativa de algunos de los acontecimientos que ocurren durante estas 24 horas, es importante pensar en el proceso, los largos meses de preparación y todos los mecanismos de transmisión (a largo y corto plazo) que constituyen la fiesta. Más que el funcionalismo ritual, no obstante, lo que quiero destacar es su poder como performance. La fiesta requiere la participación, pero no la fe para ser efectiva. Algunas formas de transmisión son organizacionales –la división del trabajo, las contribuciones económicas y el patrocinio de todos los barrios y sectores de la población que se producen durante todo el año. Los comerciantes que tienen puestos al aire libre patrocinan el mural de semillas. El hombre que vende las verduras lleva los registros financieros del festival. El barrio de Santa Clara protege el tambor sagrado de año en año y, dado que la gente que allí vive todavía habla náhuatl, entrenan a la mayoría de los participantes. Un anciano o “memoria viviente” está encargado de mantener las palabras del *Reto* y luego el texto. Él ayuda a entrenar al hombre que representará a Tepoztecatl. Todos ponen atención en las discrepancias históricas y, como en una investigación histórica, las versiones discrepantes de ancianos rivales complican la interpretación. La gente aún está molesta porque, en la década de 1920, quienes venían a desafiar a Tepoztecatl llegaron a caballo, cuando todo el mundo



Tepoztecatl y sus asistentes se acercan a la pirámide improvisada para el Reto. Tepoztlán, Morelos, 2003.

sabe que los jefes indígenas no tuvieron caballos sino hasta fines del siglo XVI. La historia de la fiesta se vuelve a veces tan pertinente como la historia que la fiesta se supone debe transmitir. Y mientras todos quieren que los trajes sean hechos por los medios tradicionales y que el náhuatl sea correcto, la precisión histórica solo importa en la medida en que refuerce el núcleo paradigmático del guión y en que resuma el significado de los acontecimientos históricos de tal manera que puedan ser sentidos y experimentados más que solo comprendidos. La meta, por ende, no es simplemente crear un acontecimiento anual “vivo”, sino un acontecimiento que esté vivo para la gente que actualmente vive en el pueblo.

Lo que se mantiene con vida a través de la fiesta-como-proceso es, en parte, la estructura operacional y de

toma de decisiones del pueblo. Para que la fiesta se lleve a cabo, todo el pueblo debe participar –los barrios, los grupos de comerciantes, la Municipalidad (que ayuda a organizar las festividades y contribuye con dinero y recursos administrativos) y todos aquellos que están dispuestos a trabajar unas pocas horas para pegar las semillas en el diseño que se encuentra en la arcada. Incluso gente como yo, que no soy “de” Tepoztlán, participo dando dinero. Todos los años me cobran, esté allí o no. Todos tienen su lugar. Los niños que desempeñan un papel en la fiesta aprenden algo de náhuatl y ciertas habilidades tradicionales a través de las prácticas performáticas que se ven magnificadas por la educación general del colegio, donde se han agregado al currículum unidades sobre Tepoztecatl para reforzar el valor de la identidad y la historia indígena del pueblo. La transmisión, entonces, queda garantizada a través del archivo y del repertorio también a nivel generacional.

No solo hace falta el pueblo entero para articular la fiesta, sino que hace falta la fiesta para articular el pueblo. Este evento anual, que mantiene vivo a Tepoztecatl, afirma anualmente la identidad del pueblo como un “pueblo resistente”. Si no prestamos atención a este repertorio, no entenderemos por qué el pueblo tiene la apariencia que tiene o por qué la gente reacciona tal como lo hace.

La falta de atención a la práctica performática puede ser una de las razones por las cuales nadie en el poder predijo el estallido de la “guerra del golf” en 1995. El presidente municipal, respaldado por el gobernador del Estado de Morelos y la clase adinerada, emprendió la construcción de un enorme club de golf –con 700 casas, restaurantes, un centro de conferencias y un resort para turistas– en las tierras comunales ancestrales de Tepoztlán. Como era de esperarse, las performance del poder se desplegaron. Los pendones, los avisos y los altoparlantes oficiales prometían “progreso”. Los campesinos, haciéndose pasar por tepoztecos, apoyaron el proyecto ante los medios de comunicación locales y nacionales. Los discursos destacaban los beneficios que el club de golf le traería a la población local –más trabajo, riqueza y servicios gubernamentales para un pueblo privado de estas tres cosas. Lo que no mencionaban

era lo que toda la gente del pueblo ya sabía –que el club de golf privaría a los tepoztecos de sus preciosas tierras y, con ellas, de su tenaz sentido de identidad. El proyecto también consumiría más de la mitad de toda el agua del pueblo –un bien precioso durante la estación seca que va de octubre a junio. Así que los tepoztecos pusieron en escena su propia performance de resistencia; se alzaron en rebelión. Marcharon hasta la Municipalidad y, al encontrarse con que el presidente municipal había huido, colgaron allí efigies de él y de sus co-conspiradores. Mujeres del mercado de mediana edad salieron persiguiendo a las personas proclub, amenazándolos con las grandes cucharas de madera que venden para mezclar el mole. Los habitantes del pueblo bloquearon todos los puntos de entrada al pueblo e hicieron turnos durante toda la noche para defender sus límites. Toda la comunidad se congregó con un fin común, cocinando comidas comunales en la plaza del mercado, bailando y cantando mientras hacían guardia²³. Hubo quienes compararon las reuniones cada vez más masivas con las fiestas y el carnaval de Tepoztlán que todos los años atraían a personas de todas partes –aunque esta vez la gente se reunía con fines políticos. Tepoztecatl, vestido con su traje de guerra, se alzó solo, desafiante, en lo alto del arco del mural de semillas –siendo este un tiempo para la defensa, no para el consuelo. Gentes de los pueblos vecinos comprometieron su ayuda. Los zapatistas (EZLN) mandaron a sus representantes para brindarles apoyo y los tepoztecos jugaron con el famoso eslogan “Todos Somos Marcos” (referido al líder del EZLN) para crear su propia consigna: “Todos Somos tEpoZtLaN”. En los EEUU, los grupos ambientalistas como Sierra Club presionaron a los inversionistas extranjeros para que se retiraran del proyecto (Rosas 1997:48). Grandes héroes históricos y míticos se unieron a las protestas y asambleas: Emiliano Zapata, el líder revolucionario nacido en Morelos en 1879, podía ser visto caminando por la calle principal del pueblo. Tepoztecatl bajó de su pirámide –ataviado con su traje y elaborado tocado, ambos de plumas, sandalias y su legendaria hacha de cobre– para

dirigirse a la multitud en náhuatl, instando a su pueblo a defenderse. Imágenes de Tepoztecatl aparecieron en muros y murales por todo el pueblo. La gente del pueblo se hizo cargo de la situación. Organizaron y llevaron a cabo sus propias elecciones para el cargo de presidente municipal. Un informe estableció que los tepoztecos “volvieron a sus formas comunales de organización y a sus ‘usos y costumbres’ para nombrar a las autoridades locales, eligiendo un representante por cada barrio” (Caraveo, Pérez y Zavala 1998).

La batalla se libró no solo en el pueblo, sino también en la arena nacional a través de los periódicos locales y nacionales, así como en *La Voz de Tepoztlán*, la estación de radio creada para la ocasión. Después de una tensa confrontación que duró casi dos años, el gobierno decidió aceptar al presidente municipal elegido democráticamente por el pueblo. La gente del pueblo conservó el derecho de uso de sus tierras. La catástrofe potencial fue evitada. Al año siguiente, la Virgen asumió su papel tradicional en lo alto del mural de semillas.

¿A dónde hay que mirar, entonces, si queremos “aprender y establecer las costumbres del pueblo”? Las performance anuales despreciadas e inadvertidas de Tepoztlán habían creado una comunidad de prácticas a través de la expresión expandida de todo lo que es importante para ella. Este repertorio de conductas encarnadas preserva todos estos acontecimientos vividos y los mantiene disponibles como un recurso político para el presente. El repertorio –como muestra este estudio– no solo tiene valor predictivo, sino que sirve como base legítima para establecer demandas judiciales. El gobierno mexicano aceptó el argumento del pueblo de que la demanda por sus tierras se basaba no en documentos, sino en “usos y costumbres” tradicionales. Estas prácticas, reconocidas ahora como un patrimonio cultural legal, han sido mantenidas con vida y activas en parte por los requerimientos que la fiesta anual impone. Sin duda existen otros factores que fueron considerados cuando el gobierno tomó su decisión. En 1996, el agujonazo del levantamiento zapatista todavía estaba fresco en la memoria. Las autoridades ciertamente no querían que se multiplicaran los levantamientos populares. Se podría argumentar que, al permitir el éxito de la insurrección de

23. Para una descripción más completa del levantamiento, ver María Rosas, *Tepoztlán: crónica de descatos y resistencia* (1997) y el documental *La Batalla de Tepoztlán*, dirigido por Óscar Menéndez (1995).

Tepoztlán, el gobierno ponía en cuarentena ese tipo de comportamiento. Aún así, basándome en este ejemplo, yo pondría en duda las afirmaciones de Fanon y Boal de que las performance populares tienden a ser antirrevolucionarias (ver Fanon 1968:57, Boal 1978:32). Si bien las performance en tanto tales no derrocan gobiernos, este caso muestra que sí pueden fortalecer las redes y comunidades necesarias para que el cambio social se produzca. Estas prácticas, transmitidas en parte por las exigencias prácticas de la fiesta en Tepoztlán, no se perdieron para ser recuperadas *a posteriori*; más bien se movieron de una esfera social a otra –tal como Tepoztecatl llega al pueblo sin dejar jamás su pirámide.

¿Son estas prácticas, entonces, históricas? Depende de cómo pensemos la historia y el pasado. Si aceptamos que la historia se define como el estudio de los cambios

a través del tiempo, como un análisis basado en un pasado y un presente claramente demarcados, basado en pruebas documentales, entonces los tepoztecos, el “Pueblo” de Redfield, son, como Eric Wolfe tituló su crítica, un “pueblo sin historia” (Wolfe 1982). La historia colonial –con su lógica de la linealidad– privilegia los acontecimientos únicos y notables. Le otorga un juicio de valor cultural y lucha por un recuento definitivo de personas y lugares, aunque todos acepten que esto está siempre en revisión. A través de los documentos y la documentación, este tipo de Historia no solo ha puesto en primer plano su propia historia, con sus propios protagonistas; también ha desposeído a quienes no pueden probar sus demandas sobre sus tierras, descubrimientos o protagonismo con hechos y títulos. Las performance como la que he descrito cuentan una historia diferente

Al final del Reto, los actores aparecen todos juntos en escena. Tepoztlán, Morelos, 2004.



–una que trata de personas y lugares, pero no en un sentido lineal. Tepoztecatl vive, las fuerzas de la naturaleza (viento, lluvia torrencial) lo hacen sentir en forma permanente, la Iglesia y el Estado siguen presionando, pero nunca monopolizan. El pasado puede ser concebido no solo como una línea de tiempo –a la que se accede con un salto hacia atrás y de la que se vuelve con otro salto hacia adelante hasta el presente–, pero también como una sedimentación de múltiples capas, una forma de densidad vertical más que horizontal –no un lo-uno-o-lo-otro sino un tanto-lo-uno-como-lo-otro.

Así que si pensamos el pasado no solo en términos cronológicos ni como lo que se ha ido, sino como algo vertical, como una forma diferente de almacenamiento de lo que ya está allí, entonces la performance es profundamente histórica. Su cualidad iterativa y recurrente funciona a través de repeticiones, aunque las quiebre –está siempre viva, ocurre siempre ahora. El una-vez-más de la performance ofrece una modalidad de pensamiento diferente del una-vez-más de la historia –que siempre se hace presente y está viva en el-aquí-y-el-ahora. La historia, como la performance, nunca es por primera vez, sino que también es actualizada en el presente (ver Schechner 1985:36). Los portadores de la performance, quienes se comprometen con ella, también son los portadores de la historia que une las capas pasado-presente-futuro a través de la práctica. Por ende, el acontecimiento performático, tal como el acontecimiento histórico, afirman y quiebran el patrón cíclico hegeliano del una-vez-más. En esto descansa su poder transformador. Y podríamos

llegar a decir, incluso, que quienes no aprenden²⁴ de la performance están condenados a revivirla, como descubrieron los funcionarios de Tepoztlán. La pregunta entonces puede pasar de: ¿Es la performance *ahistórica* o *antihistórica*? ¿Qué condiciones del presente gatillan prácticas performáticas para reactivar conductas y actitudes del pasado que interrumpirán el *status quo*? ¿Cómo y cuándo el siempre-ahí del repertorio se moviliza para surgir abruptamente en el-aquí-y-el-ahora?

Cuando estaba investigando para escribir este artículo, seguí las huellas de la fiesta hasta las casas de diversas personas –un hombre recordó las discusiones en torno a los caballos, otro tenía fotos, otro trajes. Le pregunté al hombre de la Municipalidad que me estaba ayudando a ubicar los materiales por qué no tenían una lista de todas estas fuentes y una copia de los materiales en la Municipalidad. ¿Por qué tenía que ir yo misma a buscar a cada uno de los participantes en forma individual? Su mirada me recordó que yo no era de allí: “Las instituciones van y vienen”, me dijo, “la gente permanece” (Cantor 2004). ■

Traducción Milena Grass K.

24. Otras personas que han contribuido en este ensayo a través de entrevistas y el compartir recursos son Marcela Tostado Gutiérrez, Directora del Museo y Centro de Documentación Histórica, Exconvento de Tepoztlán; don Pedro Bello, doña Beatriz Martínez, Arq. Arturo Demaza, Pacho Lane y la antropóloga de la Universidad Nacional de México, Lourdes Arizpe.

Bibliografía

- Anders, Ferdinand, Maarten Cansen y Luis Reyes García (eds.) *Códice Borbónico. El Libro del Ciuacoatl: Homenaje para el año del Fuego Nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Códice Magliabechiano, Libro de la Vida*. México: Fondo de Cultura Económica; Austria: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt, 1996.
- Ávila, Francisco de (ed.) *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Traducido por Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Betancourt, Margarita Vargas. “The Legend and Fact of Tepozteco”. Tesis de Magister, Tulane University, 2003.
- Boal, Augusto “Sobre teatro popular y antipopular.” En Gerardo Luzuriaga (ed.), *Popular Theater for Social Change in Latin America*, Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 24-41.
- Breton, Alain (ed.). *Rabinal Achi: Un drama dinástico maya del siglo XV*. Facsímil de la edición Pérez. México-Guatemala: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.
- Brotherston, Gordon “Las vidas del héroe Tepoztecatl”. En

- El Códice de Tepoztlán: imagen de un pueblo resistente*. San Francisco: Editorial Pacífica, 1999.
- Cantor, Sabino Augusto Dorantes. Conversación con la autora, 2004.
- Caraveo, Yolanda Corona y Carlos Pérez y Zavala. "Mythico-religious Resonances of a Resistance Movement". Traducido por Albert L. Wahrhaftig. *Tramas* 13, Subjetividad y Procesos Sociales. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998. <<http://www.sonoma.edu/Anthropology/~alwahr.html>> (Septiembre 2005).
- Casanova, Pablo González. "El ciclo legendario del Tepoztecatl". En *Estudios de lingüística y filología nahuas*. México: UNAM, 1989.
- Clifford, James. "Identity in Mashpee". En *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. (*Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Gedisa, 1995).
- Comaroff, Jean. *Body of Power, Spirit of Resistance*. Chicago: University of Chicago, 1985.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Cruikshank, Julie. "Invention of Anthropology in British Columbia's Supreme Court: Oral Tradition as Evidence in *Delgamuukw v. B.C.*" *B.C. Studies*, 95 (otoño):25-42.
- Clendinnen, Inga. *The Aztecs: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Dening, Greg. *Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Durán, Fray Diego. *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. Editado y traducido por Fernando Horcasitas y Doris Heyden. Norman: University of Oklahoma Press, 1971. [1574-76]
- History of the Indies of New Spain*. Traducido por Doris Heyden. Norman: University of Oklahoma Press, 1994 [1581]. (*Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, ed. paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, con introducciones, notas y vocabularios de palabras indígenas y arcaicas preparada por Angel Ma. Garibay K. México: Porrúa, 1967)
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Traducido por Constance Farrington. New York: Grove Press, 1968. (*Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965).
- García, Leandro (ed.). "Texto de la 'Tragedia del Tepozteco'". En *Ecaliztli Ihuicpan Tepoztecatl*, editado por Mariano Jacobo Rojas. México: Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
- Garibay, Ángel María. *Historia de la Literatura Náhuatl*. México: Porrúa, 1987.
- Gruzinski, Serge. *Les hommes-dieux de Mexique*. París: Archives Contemporaines, 1985.
- Harris, Max. "Muhammed and the Virgin: Folk Dramatizations of Battles Between Moors and Christians". *TDR* 38, 1 (T141), 1994. 45-65.
- Aztecs, Moors and Christians: Festivals of Reconquest in México and Spain*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl, Vol 2*. México: UNAM, 2004.
- Hubbard, Reverendo William. *Narrative of the Troubles with the Indians in New-England*. Boston, 1677.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara Conversación con la autora, 2005.
- Lane, Pacho. *Los Hijos del Aguila*. Video, 1991. <<http://www.docfilm.com>>.
- _____. *El dueño de la montaña sagrada: La Leyenda del Tepozteco*. Video, 2005.
- Lepore, Jill. *The Name of War: King Philip's War and the Origins of American Identity*. New York: Vintage, 1999.
- Lewis, Oscar. *Tepoztlán: Village in México*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959. (*Tepoztlán un pueblo de México*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1969).
- Lomnitz, Claudio. *Evolución de una sociedad rural*. Ciudad de México: Sepochentas, 1982.
- Mather, Reverendo Increase. *A Brief History of the War with the Indians in New-England*. Bowie, MD: Heritage Books, 1990 [1676].
- Menéndez, Oscar. *La Batalla de Tepoztlán*. DVD. Producido por Colección Memoria Histórica, México: Editorial de la Rana, 1995.
- Navarrete, Angel Zúñiga. *Breve historia y narraciones Tepoztecas. Tepoztlán: Nuestra Historia: Testimonios de los habitantes de Tepoztlán*. Editado por Marcela Tostado Gutiérrez. Morelos, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (Obra Diversa), 1998.
- Redfield, Robert. *Tepoztlán: A Mexican Village*. Chicago: University of Chicago Press, 1973 [1930].
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Robalo, Cecilio. *Tepoztcatl: Canto Histórico*. México: Colección Amatlacuilotl, 1951.
- Rosas, María. *Tepoztlán: crónica de descatos y resistencia*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1997.
- Sahlins, Marshall. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Thiong'o, Ngugi wa. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space." En *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1998. 37-69
- White, Hayden. "History as Fulfillment." Conferencia, Interdisciplinary Scholars Network, 12 November, 1999. <<http://www.tulane.edu/~isn/hwkeynote.htm>>.
- Wolfe, Eric. *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Hipermodernidad: moda y simulacro* : estrategias de simulación (en un contexto país) para un fenómeno global

Rodrigo Canales C.
Investigador Asociado UC.

Consuelo Morel M.
Profesor Titular UC.

Hugo Castillo M.
Ayudante de Investigación UC.

Resumen

Se exploran en este artículo las posibilidades de interpretación del montaje teatral *Simulacro* (Cía. La Resentida, 2008), al aplicarle la teoría del paradigma hipermoderno propuesto por el filósofo francés Gilles Lipovetsky. Los autores buscan ampliar el campo de interpretación, alejándose de la visión dominante que ubica esta obra exclusivamente como un ícono crítico de la chilenidad. Se tensan en este artículo las ideas de Lipovetsky con las de otros destacados pensadores como Jean Baudrillard y Marc Augé, haciendo un paralelo entre sus descripciones sociales y la propuesta de la obra. Finalmente, los autores extraen cinco conceptos provenientes de este análisis, de modo de convertirlos en variables que se apliquen concretamente en la interpretación de la obra.

Palabras clave: Hipermodernidad, moda, obsolescencia, simulacro, exceso.

Abstract

The article explores the possibilities of interpretation of the mise-en-scene Simulacro (Cía. La Resentida, 2008), applying the theory of the hypermodern paradigm proposed by the French philosopher Gilles Lipovetsky. The authors intend to broaden the interpretation field, taking distance from the dominant viewpoints that place this play exclusively as a critic icon of chilenity. Lipovetsky's ideas are also confronted with those of other prominent thinkers as Jean Baudrillard and Marc Augé, making a parallel between their social depictions and the play's proposal. Finally, the authors extract five concepts from this analysis and they apply them to the play's interpretation.

Keywords: Hypermodernity, fashion, obsolescence, simulation, excess.

Gustavo Borges

Nicolás Herrera en *Simulacro*.

* Este ensayo corresponde a un extracto y edición de la investigación desarrollada por los autores en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile durante el año 2008 (DADO / 226/08).

Simulacro, de la joven compañía de teatro La Resentida, es uno de los montajes que ha llamado la atención en la cartelera chilena del último año¹. Se constituye como una secuencia de escenas o cuadros contruidos en un trabajo de laboratorio desarrollado por el grupo y conducido por la mano del director, Marco Layera. Como dicen los creadores, *Simulacro* se entiende como una reflexión escénica respecto a la próxima celebración del bicentenario de la independencia de Chile desde un prisma crítico, ácido e irreverente. La pregunta de base que mueve esta búsqueda escénica es: ¿Qué es lo que hay que celebrar?

En este contexto, es relativamente sencillo entender las motivaciones de cada uno de los cuadros y del conjunto de la puesta en escena. Hay una crítica desde una no pertenencia de los protagonistas, quienes no adhieren ni a la gloria ni al dolor con la que se ha estructurado la historia de Chile. Hay una calculada *falta de respeto* hacia representaciones icónicas de nuestro país, desde héroes patrios aprendidos a través de libros, hasta víctimas de violaciones de derechos humanos; en este camino, *Simulacro* des-sacraliza, pervierte el lenguaje, los referentes culturales, la institución (Estado, ministerio, teatro), como una herramienta para ahondar en su pregunta inicial. Van construyendo un nuevo lenguaje que en esencia deslegitima todo aquello que nombra, que no teme a la saturación, que camina sin culpa hacia lo soez; mezcla, como lo hace toda buena simulación, realidades reconocibles, palpables, con aseveraciones absurdas y carentes de intencionalidad con tal de construir el país al que hacen referencia. Todo esto, en plena concordancia con la breve pero contundente presentación que inicia la obra:

Chile es un país al fin del mundo, donde sus habitantes andan desnudos, viven en rucas y se comen a las guagas. Son un pueblo limitado e ignorante, explotan sus recursos naturales sin desmedro y contaminan todo a su alrededor. Son una subcultura que aún no conoce la civilización. Están estigmatizados por

la pobreza y la esclavitud [...] sus principales ritos sociales son: desaparecer por arte de magia [...] al morir creen reen-carnarse en animales exóticos [...] Son violentos y requieren urgentemente de una pacificación forzada (1).

Todos estos antecedentes, que son de conocimiento público, han servido de base para referirse a *Simulacro* como una obra que intenta hablar específicamente de *lo chileno* como cuestión medular. Este punto de vista se ha extendido tanto entre los espectadores como en la crítica, pareciendo una sentencia que no amerita mayor análisis, ya que *debe ser* de esta forma. Sin embargo, en estas líneas quisiéramos proponer otro punto de vista, que no se contrapone a lo ya expuesto, pero que amplía el campo de interpretación, conectando esta propuesta escénica con la teoría social y cultural más actual.

Esta obra habla de Chile como nación y entendiendo la negación (o, en el mejor de los casos, la deformación) de su existencia como un punto de partida válido para hablar de ello; pero también habla de una manera de crear donde es más importante la simulación de una realidad que la aspiración a representar esta realidad. Esta obra habla de la negación de los lenguajes, en cuanto lenguaje chileno, pero al mismo tiempo se refiere a la imposibilidad, aceptada a nivel global, de poder generar comunicaciones que sean efectivas entre seres humanos que se reconocen a través de la conectividad. Los invitamos, en las páginas que siguen, a alejarse del localismo que se asoma como primer y, para algunos, único referente de esta obra, y abrirse a la posibilidad de que este trabajo corresponda a una situación social que no es exclusiva de nuestra cultura.

Simulacro – realidad – hiperrealidad

Suponer que el título de la obra no conoce los postulados que plantea Jean Baudrillard en *Cultura y Simulacro* (1977), no parece razonable. Este libro, tributario del subvalorado ensayo *La sociedad del espectáculo* (1967) y en general del tardíamente célebre autor Guy Debord, plantea desde sus primeras páginas la relevancia que ha adquirido la *simulación* como concepto estratégico para entender la cultura:

1. Para mayor referencia y ahondamiento acerca de esta obra remitirse al artículo "Simulacro, algo huele a podrido en el templo de las musas" de Marco Layera incluido en este número de la Revista Apuntes, pp. 36-41.

Hoy en día, la abstracción ya no es (...) la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (Baudrillard 5).

Simulacro hace referencia constante, no explícita, a la generación de una *hiperrealidad* desde la ya citada introducción. ¿Cuál es el afán por re-situar a Chile en un contexto abiertamente provocador y ridículo? Es provocador en cuanto hay elementos que aciertan en lo sagrado (pueblo que contamina todo a su alrededor, que tiene como principal rito desaparecer por arte de magia), y es ridículo en la medida que se hace una caricatura con elementos poco relevantes (al morir creemos reencarnarnos en animales exóticos). Es en este punto, el punto 1 de la obra, donde se está creando *algo real sin origen ni realidad*.

Por esto entendemos una simulación que no pretende ser la representación de una experiencia, sino que una construcción que nace en la mediación y se articula a partir de las deformaciones que habitan esta mediación. Es una simulación, no una representación, ya que no se encarga de limpiar la representación de la experiencia, sino que asume esta representación con sus deformaciones.

Pero las ideas de Baudrillard están inevitablemente conectadas a propuestas más nuevas que intentan redefinir el paradigma bajo el cual se mueve la sociedad contemporánea. Llama la atención lo cercano que se encuentran estos postulados con lo que más tarde propone Gilles Lipovetsky² a través del concepto de *Hipermodernidad*. Esta *Hipermodernidad* es entendida por Lipovetsky como la sucesora de la posmodernidad, por lo que hay que suponerla como un nuevo paradigma donde se sostienen y comprenden las relaciones humanas del hoy. En las variadas publicaciones³ donde se ahonda en este concepto, podemos entender la propuesta como un intento por entramar en un solo lugar, desde una misma

perspectiva, las múltiples visiones que acertadamente intentan describir cada uno de los complejos escenarios en los que se mueve el hombre contemporáneo. Es así como la *Hipermodernidad* se conecta fuertemente con la simulación y la hiperrealidad de Baudrillard, con los excesos de Augé, con los planteamientos de Nicolás Bourriaud y otros tantos que se han obsesionado por comprender las claves que rigen nuestra sociedad. Los nuevos medios, el hedonismo, la cultura como mercancía, lo efímero, lo desechable, son aspectos que encuentran una lógica dentro del planteamiento de Lipovetsky, donde la moda se convierte en un eje articulador en una sociedad en la que el mercado se ha vuelto dominante.

Los pensadores mencionados, todos franceses, alejados de la cotidianeidad chilena de comienzos del siglo XXI, hablan de una sociedad similar en muchos aspectos a la sociedad que describe (crea) *Simulacro*. Aquí hay un diálogo abierto entre pensamiento contemporáneo y creación escénica que, en primer lugar, nos hace ver que hay más de una coincidencia entre las sociedades que estamos construyendo aquí en Chile y aquella que se está dando en otras partes. Atribuir estas coincidencias a la "globalización" resulta algo facilista, ya que la globalización también es un fenómeno complejo que va más allá de la vaga idea que podemos hacernos a través de la información que entregan los medios, y podemos considerarla como un factor más de una larga cadena.

Simulacro, la obra, no es el resultado de una construcción teórica y una búsqueda sistemática por adherir o discrepar respecto de ciertas teorías que están circulando, sino que más bien se inscribe como una obra que genera sus resultados a partir de la percepción que tienen sus integrantes respecto de su entorno social. Esto no significa que no exista en la obra reflexión y crítica; pero lo remarcamos ya que resulta importante entender este punto, en la medida que situaremos esta puesta en escena como una muestra escénicamente palpable del cambio de paradigma anunciado por varios pensadores, especialmente por Lipovetsky. En otras palabras: si sostenemos que existen múltiples puntos de unión entre el pensamiento contemporáneo y la obra, es porque esta obra está hecha desde esta nueva modernidad y, por tanto, hay que entenderla con estos nuevos códigos paradigmáticos.

2. Lipovetsky (1944), filósofo y sociólogo francés. Entre otros libros, autor de *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (2002); *Los tiempos hipermodernos* (2004), *La felicidad paradójica* (2007).

3. Ver *Los tiempos hipermodernos*, *La felicidad paradójica* y *La sociedad de la decepción*.

Hipermodernidad, teatro y simulacro

Desde hace unos dos años, un pequeño grupo de investigación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, a través de concursos y fondos entregados por la misma Universidad⁴, ha intentado relacionar efectivamente los planteamientos de Lipovetsky y su Hipermodernidad con los fenómenos escénicos que ocurren en Chile. Es de esta forma que hemos constatado que las ideas de Lipovetsky tienen un fuerte parentesco con otros autores, especialmente Augé y Baudrillard. Gran parte de nuestro trabajo ha consistido en poder condensar las observaciones que están planteadas en la descripción de la sociedad hipermoderna, en conceptos que sean susceptibles de operacionalizar, de modo que sea posible identificar de manera certera los elementos que hagan distinguible una creación teatral con características hipermodernas. La tarea no ha sido sencilla, pues se trata de, por una parte, aquilatar en pocas palabras aquello que ha sido extendido para su mejor comprensión, y, por otra, encontrar estos códigos presentes en obras de dramaturgia y dirección nacional. Nuestra hipótesis apunta a que la sociedad chilena se rige por las mismas directrices descritas por Lipovetsky y, por tanto, habrá manifestaciones artísticas, específicamente teatrales, que den cuenta de ello. No es nuestra misión manifestarnos a favor o en contra de las obras que estamos buscando, como tampoco elevarlas a una categoría hegemónica o dominante. Es más, a través de esta investigación nos hemos percatado de que es aún una proporción bastante menor del teatro que hay en cartelera el que responde a nuestras demandas. Sin embargo, y con la misma fuerza, podemos asegurar que las características de la sociedad chilena sí encajan perfectamente con lo que se plantea en las explicaciones de la Hipermodernidad.

Vamos por partes. Para encontrar teatro hipermoderno debemos aislar las principales cualidades que debieran presentarse en esta era. A continuación, estamos en condiciones de mostrar un adelanto de los resultados de nuestra investigación, donde indicamos una selección de conceptos, sus principales características y las vías

de manifestación más comunes. Con todo, es necesario aclarar que la Hipermodernidad no responde únicamente a una sumatoria de factores presentes exclusivamente, o exacerbadamente, en nuestra época. Por eso, si bien elementos como la tecnología o los medios pueden tener un rol protagónico en el análisis, hay siempre que ponderarlos en la función que están cumpliendo, tanto a nivel de dramaturgia como de puesta en escena. Es por eso que hemos definido las categorías que presentamos de acuerdo con un modelo que cruza conceptos e ideas fuerza de la teoría social contemporánea. Entre estos conceptos, no solo aparecen los que Lipovetsky pone de manifiesto, sino que además se han tensionado con otros aportados por autores relevantes como los mencionados Augé y Baudrillard.

Sin embargo, un análisis disectado y compartimentalizado tampoco puede dar cuenta de una puesta en escena si no se acompaña de una visión que sea más global. Con esto queremos decir que es importante entender el *espíritu* de la obra, teniendo que estar en sintonía con la propuesta hipermoderna. Este *espíritu* debe estar enraizado en el eje movilizador de la hipermodernidad, que Lipovetsky identifica en la MODA⁵. Este eje central indica que la mecánica por la cual se rige la moda, y por la que siempre se ha distinguido, es la que se cuela hacia todas las esferas sociales, teniendo una posición dominante. La moda como estructura, como la plantea Lipovetsky, es una manera de pensar que proviene del diseño y nace con la modernidad. Al igual que la concepción de arte, que se comienza a establecer tímidamente en el Renacimiento, la moda encuentra sus primeros vestigios en ese período. La evolución de la moda ha estado marcada por el asentamiento de una forma de relación, que ahora podemos distinguir en diversas áreas. Es aquí, entonces, donde extraemos los primeros conceptos por operacionalizar: lo EFÍMERO, lo SENSUAL y LA DIFERENCIACIÓN MARGINAL. El cómo entendemos estos conceptos, o cómo los transmite

4. DIPUC N° 05-2007CCA. y DADO / 226/08

5. Lipovetsky identifica tres operaciones que caracterizan la Moda y las ve extendidas y acopladas al resto de las actividades; estas son: lo efímero, la diferenciación marginal y lo sensual. Para mayor detalle, ver *El imperio de lo efímero* (1990) de Gilles Lipovetsky y *Los tiempos hipermodernos* de Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles (2006). Ambos en Anagrama, Barcelona.

Lipovetsky, lo veremos más adelante, así como las formas en que estos conceptos pueden manifestarse en un montaje teatral. Hermanados con estos tres conceptos, hemos añadido dos factores que no son propios de Lipovetsky, pero que dan cuenta de fenómenos conectados. Ya hemos hablado de la HIPERREALIDAD planteada por Baudrillard, que la entendemos como un elemento presente en la génesis misma de *Simulacro*. Como quinto elemento, hemos querido sumar algo que, estando presente en los postulados de Lipovetsky, es magníficamente condensado por Marc Augé cuando se refiere a los EXCESOS del hombre contemporáneo.

Apuntamos a que *Simulacro* responde a una realidad social que se explica y se entiende en, principalmente, la teoría del paradigma Hipermoderno; en otras palabras, creemos que si la entendemos desde un óptica hipermoderna, las piezas que componen la obra adquieren sentido, pues se está dialogando con la sociedad, en los términos en que la sociedad se desenvuelve. Hay en *Simulacro* un espíritu hipermoderno, pues conecta sus categorías de manera global y también de forma particular. En términos generales, la hipermodernidad no valora necesariamente el encuentro con la identidad, sino que la búsqueda constante, frenética y cambiante de esta⁶. Si la hubiere (o si importara descubrirla), no debe entenderse como un ente que está en constante cambio. Lo que cambia es la forma en que se busca, lo que está en perfecta sintonía con la estructura esencial de la moda. En *Simulacro* resulta obvio que no hay una necesidad de retratar una identidad de manera neutral, sino simplemente de resaltar su búsqueda, que raya en el paroxismo del ridículo, de lo vulgar. La violencia explícita, desde cierto punto de vista ofrecida gratuitamente, no nos habla de una identidad, sino que solo de una búsqueda. Todas las escenas encierran referencias a la chilenidad,

6. Aquí se produce un punto de inflexión tras el derrumbe de los bloques hegemónicos en la década de los 90. Finalmente, las consecuencias de este derrumbe se empiezan a palpar de manera concreta en un comportamiento social coherente. No se puede suponer que el hecho de buscar sea una nueva utopía, ya que necesariamente cambian las estrategias de búsqueda constantemente. Lipovetsky hace notar el explosivo aumento de pequeños grupos de sanación personal, todos de sencilla desafiación, lo que se puede complementar con el éxito de las estrategias de redes sociales impulsadas por la plataforma de internet de tercera generación.

las que se concentran en presentar y desdibujar. Aquí se encuentra una clave: una búsqueda constante solo nos lleva de un punto a otro, de un escenario a otro, de una escena a otra, sin más razón que buscar, con la certeza de que “encontrar” no es el objetivo. En ese sentido, se crea un *lugar sin misión*, que viene a reemplazar (aplastar) cualquier convencimiento utópico: ya no se “busca” para encontrarse en una respuesta como tampoco para reflejarse en la pregunta.

Simulacro, en términos de estructura, es efímera,



Nicolás Herrera
en *Simulacro*.

por cuanto muere en cada cuadro, porque no pretende responder (perdurar). Es sensual, en la medida que la violencia que ejerce funciona como un mecanismo que alimenta el voyerismo, un placer culpable, pero placer al fin. Y es “diferente marginalmente”, pues responde a códigos personales de creación, donde no se aceptan referentes escénicos ni estéticos; aquellos que pudieren ser mencionados, solo sirven para ser ridiculizados. Sin embargo, en términos generales responden a una forma de hacer y presentar teatro que se amolda a las convenciones; todas las trasgresiones no son más que pequeños gestos que vienen a diferenciar a sus autores del resto de la masa.

Presentamos ahora una selección de los conceptos que hemos mencionado, ya trabajados, para que puedan ser utilizados de manera operacional en el análisis aplicado; de esta forma, cada uno de ellos presenta una pequeña definición y los puntos más relevantes que a nuestro entender pueden manifestar la aparición del concepto principal. Al mismo tiempo, tensionaremos estos conceptos con una disección rigurosa del texto y del montaje de la obra que nos convoca.

Lo efímero

Es definido como algo referido a una constante que se perfila en el individuo hipermoderno, siendo permanentemente invadido por lo nuevo y abandonando lo usado. La brecha que separa lo nuevo de lo obsoleto es cada vez menor.

La irrupción y reinado de lo nuevo transforma lo usado en la naturaleza muerta de la hipermodernidad. Al haber abundancia de objetos-pensamientos-lugares rápidamente obsoletos, todo tiende a ser desechable, siendo infructuoso siquiera plantearse la posibilidad de profundizar en su conocimiento. En este sentido, el primer objeto desechado por la hipermodernidad, y por el teatro hipermoderno, es la utopía colectiva. Esta concepción de obsolescencia puede manifestarse a nivel temático en la obra (p.e: descartando sus propias propuestas, esbozando ideas sin profundizar), o bien desarrollarse a nivel estético, con un bombardeo de propuestas visuales tal que obliga al espectador a desecharlas rápidamente, a

volverlas obsoletas. Esto puede derivar en espectáculos de la nada, es decir, manifestaciones teatrales que reniegan permanentemente de lo que se hace o dice mientras se hace o dice apuntando a un vacío de sentido peligroso. Esto puede implicar que los elementos del espectáculo están en peligro de obsolescencia, sin mediar más lógica que solo hacerlo desaparecer. Las lógicas actorales pueden someterse a estos mismos preceptos, poniendo en juego una alerta corporal y escénica que lo contenga.

La primera imagen de *Simulacro* nos muestra a un hombre vestido de oso panda tirado en el suelo, donde es golpeado gratuitamente. El oso panda en sí mismo es un símbolo de una era que está en peligro de extinción o que inevitablemente camina a su derrumbe. Esta primera imagen es la punta de lanza de una obra que des-solemniza el acto teatral, atacando aquello que está en peligro, poniendo al teatro en riesgo de extinción. Más adelante se hace referencia al oso y se le niega en escena y en presencia del oso.

Humorista uno: Amigo oso, usted, ¿cómo se llama?

Humorista uno: Dice que no quiere decirlo.

Humorista dos: No, dice que no puede decirlo, que no puede hablar.

Humorista uno: Pero un oso que no habla, es un oso que no puede ser oso.

Humorista dos: Un oso que no habla, es un oso que no existe.

Humorista uno: Un oso que no habla, es un oso sin opinión.

Humorista dos: Un oso que no habla, es un oso mediocre.

Humorista uno: Un oso que no habla, es un oso sin talento.

Humorista dos: Un oso que no habla, es un oso que solamente ocupa espacio.

Humorista uno: Un oso que no habla, es un oso perezoso.

Humoristas uno y dos:

El oso no es oso,

El oso no puede,

no puede ser oso,

no puede ser panda,

no puede ser nada,

nada de nada (6).

Otra manera de abordar la obsolescencia aparece en el siguiente texto:

Hoy día en la mañana, me levanté y me puse el uniforme del colegio; pero no me dieron ganas de ir. Hoy día no fui, hace

como un año que no voy al colegio, porque me vengo para acá. Me gusta este lugar, es bacán. Mi mamá no me reta si no voy al colegio, porque ella nos abandonó (6).

Todo en este párrafo hace referencia a un presente que va quedando en el pasado inmediatamente. El recurso elíptico de narración, entonces, da cuenta de un abandono de nuestro presente, un escape hacia el futuro, tras la excusa de una marginalidad social. Pero de ningún modo intenta ser un retrato social; solo se utiliza la anécdota para dar cuenta de un presente permanentemente abandonado aun cuando de todos modos se percibe el abandono, como algo importante, entre tanta obsolescencia.

Lo sensual

Se refiere a la lógica seductora que opera en todos los niveles del consumo (entendiendo el proceso de consumo como modelo de relación con el medio), sucediendo de forma transversal en toda actividad cultural y social.

Lo sensual puede darse a conocer a través de algunos subconceptos:

Por ejemplo, *la belleza* entendida como un atributo único y distintivo es la principal y más valorada diferenciación marginal a la que se puede acceder. Actualmente, el poder adquisitivo permite embellecer al individuo mediante procesos quirúrgicos (o bien infinidad de opciones alternativas y naturales), lo cual incrementa el estatus social. Los actos de consumo emocional son vistos como manifestaciones por alcanzar una belleza; por tanto, la belleza puede presentarse en su estado puro, como también a través de referencias textuales o escénicas a alguno de los puntos ya mencionados.

En la obra vemos textos y acciones que aluden a cómo las características físicas definen a una persona, asociándola a una imagen social de belleza; en la escena 9, donde se simula la audición de un actor, vemos a Benjamín Westfall, actor de la compañía, encarnándose a sí mismo en un intento por quedar en el papel de uno de los llamados 'héroes de Antuco', todos ellos de extracción popular; Westfall, por su parte, no es de extracción popular, pues tiene preparación intelectual, genes arios

fáciles de distinguir en nuestro país y un excelente estado físico, lo que paradójicamente lo limita:

Evaluador: ¿Nombre?

Benjamín: Benjamin Westfall

Evaluador: ¿Westfall?, ¿color de pelo?

Benjamín: Rubio.

Evaluador: ¿Color de ojos, Benjamin?

Benjamín: Celestes.

Evaluador: ¿Tez?

Benjamín: Blanca.

Evaluador: Mira Benjamín, tú estas súper bien, pero no tienes las características físicas que estamos buscando para el personaje, ¿me entiendes?

Benjamín: Perdón, pero yo soy actor...

Evaluador: Sí, yo sé que eres actor...

Benjamín: Yo estudié cinco años actuación en la Universidad.

Evaluador: A ver Benjamín, te vuelvo a repetir, no tienes las características físicas para encarnar al personaje.

Benjamín: Yo tengo las características físicas, vocales e intelectuales para encarnar cualquier personaje.

Evaluador: A ver Benja, parece que no nos estamos entendiendo, tú no estás hecho para hacer un personaje como este, tu estás hecho para hacer un Bernardo O'Higgins, un José Miguel Carrera, un Prat (17).

La belleza como limitante se muestra en esta escena como una situación extraordinaria y se explicita como algo que está fuera de la norma de la sociedad. Se da a entender todo un sistema social donde por esta única vez no opera el mecanismo de discriminación positiva frente a este tipo de belleza; se alude a su apariencia como la de alguien que puede representar a un HÉROE con mayúsculas, no a uno anónimo, lo que finalmente habla de linaje, de tradición, de historia, todos rasgos, atributos de poder altamente atractivos y por ende de fuerte sensualidad, que se configuran por el solo hecho de ser de *esa manera*. Así, el cuerpo y la apariencia de éste se medializa, es decir, se convierte en un *medio* más, que transmite información no solo relevante, sino que definitiva.

Íntimamente ligado con lo anterior está *el lujo*: la tecnología es el resultado de lo que se conoce como un avance científico (hiperretorno a ideales modernos), de tal modo que se traduce en un *lujo al alcance de la mano*. Es la "democratización" a la que hacen referencia teóricos como Lipovetsky o Baudrillard. También se la puede en-

tender en un sentido más clásico, ya que sigue apelando a la exclusividad (aunque sea masivo), al exceso, a la comodidad. La ilusión de la publicidad de *aquello hecho a la medida del consumidor*, también puede entenderse como un lujo por más masivo que sea. Lo importante es que todo lujo apela a una cuestión experiencial, que “impacta” tu visión de mundo.

En la Secuencia 7 “Una historia de verdad”, donde se narra (dramatiza-ridiculiza-juega) con un recorte de prensa⁷, está indicado lo siguiente:

Tú, empleado obediente, haces caso y parten los dos con la señora, en su auto último modelo, hasta su casa en la Dehesa. En el trayecto, te das cuenta de que nunca habías estado en un lugar así, impactado y anonadado por todo el lujo y la belleza a tu alrededor, te sientes como Adán en el paraíso, y sueñas vivir ahí por toda la eternidad (17).

Aquí el lujo se presenta como algo que todos pueden conocer, y especialmente es algo a lo que todos pueden legítimamente aspirar, por más profunda que sea la brecha que lo distancia. Por lo demás, la obra se pone, desde la primera imagen, en un plano de exceso, de despilfarro, al golpear hasta el cansancio a un hombre disfrazado de Oso Panda, tal vez el animal más adorable de los muchos en extinción. Hay un lujo casi delincuencial detrás de este juego, más aún cuando luego vemos, al ponerse en movimiento, que había un hombre adentro del traje. Así, este montaje mantiene un *panda* constantemente en escena que, aunque no muy participativo, ya puede calificar para lujo. El espectador curioso también puede desplegar otra ala en el abanico de interpretaciones, si se entera de que es el mismo director (Layera) el que está adentro del panda; este espacio ocupado por el director, anónimo dentro de un oso, le permite ser testigo de los espectadores, ser el último y real público, en un juego narcisista muy propio de una sociedad de lujos efímeros. Creemos que la presencia

de este *panda* es la síntesis de la intención de poner un objeto de lujo, consumo y obsolescencia en escena. Es un personaje, un escondite y un guiño a las incombustibles posibilidades que aún ofrece el *ready-made*, en la medida que lo entendamos como la inserción de un ícono de mercado en la obra de arte⁸.

Diferenciación lúdico-marginal

Se enfrenta lo lúdico como algo entendido como una reducción del concepto de diferenciación marginal, en cuanto a que esa diferencia está más cercana al individuo a través de operaciones que propongan ludicidad. La diferenciación marginal se refiere al estado actual del proceso de “personalización subjetiva” (Lipovetsky) iniciado en la modernidad. Es la necesidad que ha creado la sociedad hipermoderna por marcar una diferencia.

(La diferenciación marginal) es la segunda ley de la moda que expresa la política de opción en la diversidad. En el mercado ya no hay un solo producto, sino diferentes presentaciones de un producto. Por ejemplo, a comienzos de los 60 un auto se fabricaba en 4 versiones, hoy día se lanzan más de 20; antes había una Coca-Cola, hoy hay Coca-Cola light, cherry, descafeinada. La moda es un modelo estándar con pequeñas diferencias (Lipovetsky 2004).

Lo lúdico en el teatro hipermoderno se presenta desde una base fundamental: la *a-ideologización*. Al poner todo en un sistema de juego, de libertad de orden, de tensión, peligro, cuestionamiento, cambio constante y obsolescencia, el teatro pierde “solemnidad” como objeto

7. La noticia en cuestión trata de la desgracia ocurrida en un acomodado barrio, donde un repartidor (llamado “bodeguero” en *Simulacro*) muere cuando estaba despachando un televisor de grandes dimensiones. La causa de muerte es un disparo percutido por el dueño de casa, quien asumió que se trataba de un delincuente en propiedad privada. También en la escena se menciona que no hubo pena judicial, pues se consideró como un “error”, lo que también es parte del desarrollo de la noticia.

8. Una visión del *ready-made* que construye un correlato con el paradigma hipermoderno, la podemos encontrar en el interesante ensayo “Postproducción” (Adriana Hidalgo editora, Córdoba 2004), del escritor y crítico de arte francés Nicolás Bourriaud: “Cuando Marcel Duchamp expone en 1914 un portabotellas y utiliza como ‘instrumento de producción’ un objeto fabricado en serie, traslada a la esfera del arte el proceso capitalista de producción (trabajar a partir del trabajo acumulado) basando el papel del artista en el mundo de los intercambios: se emparenta de pronto con el comerciante cuyo trabajo consiste en desplazar un producto de un sitio a otro” (21). Descrito de esta forma, desplazar el oso panda desde su uso comercial a la obra teatral lo hace caer en alguna categoría de *ready-made*; pero más interesante es cómo Bourriaud aplica una lógica de mercado al ubicar al arte en la vereda del consumo, lo que convierte al artista o creador en un consumidor. Si aceptamos esta visión, artista y consumidor van completamente unidos en un sincretismo que se mueve cómodamente por la teoría hipermoderna.

artístico; se plantea como un espacio lúdico, entendiendo que en la hipermodernidad la entrega de este nuevo discurso artístico *a-ideologizado* debe darse a través de una experiencia estimulante, pues los espectadores están insertos en una sociedad llena de estímulos. La ludicidad puede estar puesta en la estructura y forma de la obra; también hay ocasiones en que el espíritu *a-ideológico* está contenido en el texto mismo de la obra.

En *Simulacro* existe un texto, donde se cuestiona la función del arte y del teatro como espacio de búsqueda de sentido y se compara crudamente con las necesidades y carencias de la sociedad chilena; esto marca una posición desde donde el teatro pierde la utilidad para la sociedad, y se sitúa, intencionadamente, en un plano de cuestionamiento muy profundo, que evidencia que cualquier función ideológica desde el arte estaría condenada a ser innecesaria, o peor aun, a parecer obsoleta, frente a otro tipo de carencias sociales de mayor impacto y urgencia:

¡Oiga usted! dama, ministra, por qué no me dan un Fondart a mí pa mandar a mi sobrino chico a un colegio con una EDUCACION DIGNA; por qué no me dan un Fondart a mí pa arreglar el techo de mi casa QUE SE LLUEVE TODOS LOS AÑOS.

Porque no me dan un Fondart pa COMPRAR EL PAN. Ah no, es que a mí no me la van a dar, a mí no me van a dar un fondo, porque yo no soy artista, y ustedes lo que quieren ver es arte... ¡A mí el ARTE no me sirve de NADA! (21).

Exceso

En la teoría hipermoderna el resultado de la aceleración derivada del avance de la tecnología no solo significa inmediatez y rapidez, sino que multiplicación de hechos, espacios, situaciones, personas, etc. La tecnología ha provocado, principalmente a través del auge de los medios de comunicación, una exacerbación del ego, el tiempo y el espacio, determinando así la hipérbole de la modernidad, reestructurando los paradigmas culturales y sociales que hoy deben ser entendidos a partir del concepto del exceso.

Para Marc Augé –que se conecta con lo que plantea Lipovestky–, son éstos los tres excesos fundamentales para entender la situación actual:

Ego

Si la modernidad ya había celebrado al individuo con el surgimiento del sujeto emprendedor, amo y señor de sí mismo, esta tendencia se radicaliza en la hipermodernidad. La individualidad se convierte en la referencia por excelencia o, dicho de otra manera, las referencias mismas se individualizan. La sociedad de consumo dominante de esta hipermodernidad se dirige directamente al individuo y a su aparente libertad de elección (Lipovetsky 2004).

El concepto de ‘exceso de ego’ debe entenderse en esta propuesta como el estado actual de ese progresivo proceso de personalización subjetiva iniciado desde la modernidad. La tendencia antropocéntrica que adquirió la cultura ha crecido a medida que los individuos se han ido sorprendiendo de sus capacidades técnicas y creativas; la adoración por el sí mismo y por la humanidad como raza superior se ha ido acentuando inevitablemente y, a pesar de los procesos complejos donde el ser humano se ha ido acercando a la sensación de vacío, decepcionándose de los propios logros y se ha autocastigado por esta ‘evolución destructiva’, la valoración de las propiedades humanas ha seguido estando en un rol protagónico ya que las soluciones, reflexiones y nuevos caminos se elaboran siempre a partir de los constructos propios de la raza: el intelecto, la conciencia ambiental o social, etc., poniendo constantemente al hombre como culpable y a la vez como salvador de las propias crisis generadas. Los individuos pasamos a ser a la vez dioses y creyentes de nuestro propio sistema.

El proceso de personalización no solo se ha acentuado y acelerado, sino que además ha caminado hacia la especificación, dejando de ser “la raza humana” o “la humanidad” un genérico referencial o un objeto central, para acceder a la personalización más y más específica, centrándose en el individuo particular, con nombre y apellido.

En *Simulacro* el exceso de ego está presentado en que las distintas situaciones planteadas y las mini historias que componen el relato global, están basados en personas específicas. Esto puede sonar evidente en la medida en que una alta proporción del teatro históricamente ha contado la vida de “personas” en distintas situaciones; pero lo interesante de este sistema de desarrollo escénico y dramático tiene que ver con que no

son distintas personas las que construyen un correlato o que arman una historia común. Los puntos en común pueden llegar a hablarnos de espectros más amplios, como una sociedad o una cultura, pero en ningún caso intenta entrecruzar las ideas y objetivos de los personajes en un hecho o vivencia común, sino que se trata de las múltiples posibilidades de individuos que pueden tener una historia a partir de la cual se define esta cultura excesiva que nos engloba.

Como ejemplificación podemos mencionar a algunos personajes de la obra: unos humoristas vulgares de un programa de televisión; un actor que quiere interpretar a un pobre; un peruano que trabaja en una multitienda; una niña que tira piedras desde la pasarela y un oso panda, entre otros. Jamás habrá interacción entre estos personajes ni intentos por generar una ficción total que los englobe, sino que cada cuadro corresponderá al discurso y espacio comunicacional de cada uno de estos personajes unitariamente y donde la incomunicación es lo central por manifestar.

Tiempo

Existe un exceso de la temporalidad que se traduce por una superabundancia de eventos: La aceleración de fases históricas es amplificada por el aumento promedio de la duración de la vida (Alloa Párr. 4).

El exceso de tiempo está relacionado con la excesiva cantidad de sucesos que se agolpan a cada instante y con la insostenible existencia de todos los sucesos temporales ocurriendo en consonancia, en esta suerte de presente extendido. La multiplicidad de dimensiones y la idea de las proyecciones y previsiones hacia el futuro, el registro del pasado y el desesperado intento por vivir en este presente (que se compone mayoritariamente del pasado y el futuro), determinan un nuevo entendimiento temporal en el teatro que principalmente se traduce en la búsqueda por experimentar en un presente. Esto también podría resultar como una obviedad, tratándose el teatro, siempre, de una experiencia de encuentro cara a cara y de una copresencia entre lo performado y el espectador; pero



Gustavo Ramirez

Carolina Palacios y Nicolás Herrera en *Simulacro*.

su gran importancia como concepto por analizar desde la hipermodernidad es el resultado entre: la desesperada búsqueda por liberarse del referente o ridiculizarlo (desolemnizarlo), junto con plantearse desde un lugar sin misión (deshaciéndose de la responsabilidad futura) y acentuando en la discusión y en el discurso del producto artístico la pregunta acerca del presente real, de la posibilidad de la experiencia pura y en presente; en síntesis, el interés por la performance como evento artístico ideal.

De las 11 escenas que presenta el texto de *Simulacro*, al menos 7 están escritas casi absolutamente en tiempo presente. Lo cual habla de otra de las características de la hipermodernidad (el presentismo) y hace referencia al concepto de exceso de tiempo descrito anteriormente.

Espacio

El territorio allanado por los pies de hombre se agranda y esto, paradójicamente, produce un estrechamiento del espacio. Si un extraterrestre nos viera de lejos, vería una agitación loca alrededor de este pequeño planeta, satélites circulando sin cesar alrededor de la Tierra, los aviones (una ciudad de 700.000 habitantes vuela cada día sobre el suelo americano), una febrilidad constante... (Alloa Párr. 4).

Los medios de comunicación masiva han multiplicado los referentes espaciales de la sociedad. Las distancias se han acortado, los viajes también se han multiplicado, y la aparición del mundo virtual ha cambiado los paradigmas del entendimiento espacial de los seres humanos.

En el teatro, el concepto del exceso de espacio se puede ver de maneras muy variadas, ya sea a partir de la multiplicidad de espacios en escena, de espacios mencionados, de lugares escénicos propuestos, etc. Pero la manera fundamental en que se ha expuesto el problema del exceso del espacio en el trabajo escénico, en la hipermodernidad, es a partir del cuestionamiento del espacio escénico y del público, en cómo se ha ido adentrando una pregunta en relación a la copresencia espacial, incitando a la reflexión en torno a los espacios que usamos no solo en el cotidiano, sino también en la concepción que se tiene del espacio que se utiliza para el desarrollo del espectáculo. Otra forma de ver este concepto en el teatro es mucho más concreta y suele pertenecer al discurso textual: los diversos referentes que aluden a

un mundo globalizado, que nos sitúan en este espacio multiespacial donde hay cosas ocurriendo en simultaneidad en distintos lugares del mundo, del espacio, en lugares conocidos y lugares insospechados, en la realidad virtual, en la nanorealidad (bacterias, células), etc.

En este punto, tal como en el resto de los elementos derivados del exceso, es muy difícil encontrar una cita específica que defina en el texto de *Simulacro* su presencia. La aparición del exceso espacial es un hecho general y transversal a toda la obra en las múltiples menciones y referencias que se hacen a diversos lugares espaciales: Antuco, Dinamarca, Valparaíso, La Dehesa, el mall, el estudio de T.V., la pasarela sobre la autopista urbana, etc. Y también, en algunas escenas específicas, se hace una delación y utilización de la copresencia con el espectador, como en la escena 3 (Vulgar) y en la 10 (¿Panfletario?).

Hiperrealidad y simulacro

La hiperrealidad, concepto del que ya hemos hablado en este artículo, acuñado por Baudrillard, se refiere a una fuente de realidad que se basa en la imitación o reproducción de la realidad. Por ende, toda sensación derivada de la percepción de una hiperrealidad se refiere a la imitación, que muchas veces tiene más credibilidad que la realidad misma. Baudrillard la define así: “*La simulación de algo que en realidad nunca existió*”. Esto redundante inevitablemente en la imposibilidad de alcanzar una experiencia verdadera, o de llegar al origen de la experiencia. Entendemos que la construcción de una hiperrealidad se realizará siempre a través de *simulacros*, como se deriva de lo descrito por Baudrillard, ya que el simulacro como el fenómeno que sucede en la sociedad donde el individuo, por satisfacer su hipernarcisismo, intenta alimentar su propia imagen a base de las imágenes que obtiene de la hiperrealidad. Entonces el individuo, por expandir un horizonte de su aparente libertad y democracia, ve entrampada su propia imagen en una dicotomía que vaga entre la copia y la personalización, entre la idolatría y el abandono. Estas concepciones de realidad y construcciones derivadas funcionan perfectamente insertas en la mecánica hipermoderna. Es más, desde otro paradigma resultan de alguna manera

forzadas, por lo que nos parece adecuado proponer que sea la visión hipermoderna (global, abarcadora de todos los ambientes de la sociedad) la que contengan a la hiperrealidad y al simulacro como herramientas estratégicas de posicionamiento de ideas.

En obras teatrales, estos conceptos se pueden manifestar al dudar de la imagen que se representa, tanto a nivel ficcional como en un estado de conciencia actoral. Si fuera este último el caso, entonces estaríamos frente, probablemente, a una suerte de *representación de la presentación*, lo que liga definitivamente este concepto al mundo de lo performático, es decir, aquella acción que sucede en el momento mismo en que estamos presenciándola.

La hiperrealidad debe contrastarse con algo para poder ser percibida como una realidad que funciona de manera paralela. Esto se presta para que en las obras, tanto a nivel de texto como de puesta, se haga alusión a –o se trabaje con– aspectos muy personales de los integrantes del grupo, propiciando la personalización, por una parte, así como la diferenciación marginal, pues no hay nada más marginal, dentro del mundo hiperreal, que aquello que sucede con el individuo. Esto nos vuelve a poner en contacto con el vértice de la performatividad, pero también con la exposición personal, lo que implica un peligro en su voz portadora, pues abandona el mundo ficcional para manifestar su interioridad de manera real.

Simulacro juega constantemente a romper la ficcionalidad y supuestas realidades en varios planos simultáneos, intentando utilizar caminos que van multiplicando las posibilidades de interpretación. La utilización de nombres propios, nada nuevo para el arte teatral, aquí entra y sale de escena, siendo los actores a veces “ellos mismos”, a veces “personajes definidos”, a veces “caricaturas lúdicas” de personajes. Sin embargo, cuando son frontalmente “ellos mismos” juegan completamente a la representación de una imagen de ellos, lo que no la hace menos expuesta⁹. Otra seña en este

sentido es el final propuesto por la obra, al que aún no hacemos referencia. Los actores, en una zona intermedia de ficcionalidad, cuchichean frente al público mientras supuestamente esperan los aplausos; como decíamos en la introducción a este punto, esto puede ser visto como una *representación de la presentación*, donde la imagen de realidad no tiene un origen real:

*¿Parece que no les gustó?
La gente no aplaude...
Miren la señora allá arriba a la izquierda...
No se rió en toda la obra...
Nada...
Parece que no entendieron el final...
Les dije que el final estaba muy PANFLETARIO...
¿Panfletario?
¿Que significa panfletario?
¡Búscaló!
¡Mira, está el gueón del FONDART!
¿Dónde?
Arriba a la derecha, con chaqueta de cuero...
Uff... nos quemamos...
¡No lo encuentro!
Arriba, al frente tuyo...
No, no encuentro la palabra panfletario...
No importa...
Deberíamos hacer otra cosa...
Sí, deberíamos... (21-22).*

No hay intención por parte de la obra de que el público crea realmente que los actores están esperando los aplausos. Es un ejemplo de una *representación de la presentación*. Tras cartón viene el verdadero final de *Simulacro*, un guiño a la “verdadera” teatralidad, donde se recita dramáticamente un fragmento del famoso monólogo de Hamlet “ser o no ser”, pero en inglés. Se refractan las posibilidades de interpretación al hacer referencia a un idioma que domina la industria, que pertenece a la hegemonía socio-cultural, pero que también es la lengua madre de numerosos medios de comunicación disponibles en el mercado, y en sí mismo es visto (o es presentado) como un medio para alcanzar mejores plazas sociales. Finalmente la obra pregunta en su último texto,

9. En la ya descrita secuencia 9, el actor Benjamín Wetsfall utiliza su propio nombre para representar a un actor joven, y al mismo tiempo expone su cuerpo y sus capacidades de forma muy particular, sin más posibilidad de ser una representación. La escena se complejiza con la introducción de un texto de otra obra, del conocido dramaturgo Juan Radrigán, cuando Westfall (obsesionado con la idea de demostrar que es un “buen actor”, un acto de irónico narcisismo)

recita-actúa un fragmento del monólogo “Isabel desterrada en Isabel”, asumiendo un rol femenino. ¿De qué nos habla Westfall?: ¿De una exaltación de la versatilidad y el compromiso artístico de narcisismo y autoexposición?

que es un préstamo de Shakespeare, “*What dreams may come...?*”, o sea “¿Qué sueños vendrán...?”, haciendo notar que lo que hemos visto ya es pasado al llegar al “verdadero final” de la obra, el que es representado a través de “teatro verdadero”, en idioma original. El terminar con una pregunta abierta supone que lo anterior pudo haberse estructurado tanto de esta manera como de otra, reiterando el juego de la aparente libertad y de la obsolescencia, y del exceso del ejercicio escénico de la sociedad hipermoderna.

Conclusiones

La sociedad actual no es la misma que la de hace 20 años, lo que debe estar reflejándose en nuestro teatro. Tener esta idea, basado en percepciones personales, no nos permite apreciar una dimensión más detallada del estado de la situación. Los conceptos aportados por Lipovetsky, cruzados con las ideas de Baudrillard y Augé, nos entregan una malla cultural que comprende desde un nuevo paradigma los movimientos sociales de los que somos testigos. En este sentido, hemos hecho un esfuerzo por reelaborar estas ideas propuestas para poder aplicarlas a las representaciones teatrales que se están dando en nuestro país.

Un análisis de este tipo, que ponga en otra perspectiva los contenidos y las aplicaciones prácticas de un montaje, en este caso la renombrada *Simulacro*, nos permite entender de mejor manera la función de correlato que tiene el teatro de la sociedad. Este correlato tiene que estar en constante revisión, pero no solo desde la “obra”, sino que también desde lo que ésta debiera representar, es decir, de cómo la sociedad ha cambiado.

Resulta evidente que no todo el teatro que se presenta responde a esta nueva categoría cultural y social, pero del mismo modo resulta insostenible aplicar un prisma de análisis correspondiente a otra visión social, si queremos tener un panorama claro y completo de cada una de las obras que estén dando cuenta de los innumerables cambios sociales.

La hipermodernidad como red es una idea estructuradora de la sociedad; nos sirve de plataforma para distinguir las nuevas manifestaciones teatrales y, tal vez

a futuro, las expresiones en otras artes. Planteamos la necesidad, casi obligatoria, de cambiar el punto de vista del análisis para poder estar al día con la vertiginosidad social y poder captar nuevas presencias escénicas y actorales.

Conscientes de esta vertiginosidad, debemos estar más alertas que nunca para observar los cambios constantes en la cultura, atentos a las transformaciones y preparados constantemente para integrar nuevas categorías de análisis y desechar algunas anteriores.

La propuesta de análisis de “teatro hipermoderno” ha sido estructurada de una forma flexible e integradora, de manera que diversas manifestaciones incluso muy diferentes entre sí, quepan dentro de las mismas categorías y puedan ser comparables desde el fondo, esto principalmente porque se entiende la hipermodernidad



como una era de diversidad, por lo que una categorización de teatro hipermoderno debe, por fuerza, contener y aceptar esta diversidad.

Hablamos de una era tan llena de estímulos e información, que cada nueva creación escénica será fruto de la síntesis de una multiplicidad enorme de factores interrelacionados y plasmado por la tecnología. Por esto planteamos que hoy los ojos para el análisis deben inevitablemente amplificar su campo, y además de los textos y las puestas en escena, deben ir incluso hacia fuera y hacia atrás, para entender todos los factores que llevan al resultado final de un trabajo escénico, como elementos de igual importancia y decisivos para afectar este resultado, esto es: el equipo de trabajo y su proveniencia, el espacio utilizado para trabajar, el lugar de funciones, la gestión comercial, la difusión, etc., comprendiendo la obra de teatro en su constante proceso de trabajo y modificaciones y cómo cada actividad que la incluye significa en sí misma un resultado artístico y una actividad performática que compone la totalidad final.

Hemos hablado de las numerosas conexiones entre los postulados de Baudrillard y el montaje *Simulacro*. Esta obra satisface el *hipernarcisismo* (o crea la simulación de esa acción) colocando, por ejemplo, al director como el último espectador posible dentro de un traje de oso panda. Entendemos al hipernarciso como el sujeto resultante del proceso de personalización subjetiva. Un sujeto que se hace cargo tanto de su pasado como de su futuro en un espacio comprimido de tiempo; a diferencia de un narciso posmoderno hedonista, gozador y obsesionado por el presente; se trata de un nuevo tipo de narcisismo, que suma tanto la vivencia del presente y la nostalgia del pasado (posmodernas) y una nueva fe en el futuro (moderna), entendidas todas dentro de un presente extendido, personal y diferenciado: un tiempo único que

le pertenece, donde la consecución de su micro utopía depende de su responsabilidad diferenciada y marginal. Se constituye como un hipernarciso dado que defiende este espacio que está en constante peligro.

En la actualidad, la obsesión por uno mismo no se manifiesta tanto en la fiebre del goce como en el miedo a la enfermedad y a la vejez, en la medicalización de la vida. Narciso no está tanto enamorado de sí mismo como aterrorizado por la vida cotidiana, por su cuerpo y por un entorno social que se le antoja agresivo (Lipovetsky 2003, 27).

La mayoría de los textos de *Simulacro* hablan del yo, desde una experiencia personal transfigurada, simulando un testimonio que hace alarde de poder ser expuesto. El texto y el montaje *alimentan su propia imagen en base a imágenes que obtiene de la hiperrealidad* en las escenas que se nutren de noticias, por ejemplo. En muchos momentos se duda de la imagen que se representa, incluso se niega lo evidente (como vimos en el caso del hombre-oso panda). En largos pasajes del montaje, especialmente cuando se eleva la temperatura de la vulgaridad a través de la exacerbación, hay un parentesco con lo performático, ya que incomoda únicamente al espectador, produciéndose un movimiento nuevo de emociones, mutando la tensión ficcional en real, la que ocurre en los cuerpos de los espectadores.

Estas nuevas conceptualizaciones de la hipermodernidad aplicadas a *Simulacro* nos abren a una nueva perspectiva desde donde se puede comprender –o intentar hacerlo– un tipo de teatro nuevo que se da en nuestro país y que sin duda no calza con los modelos clásicos de análisis de la dramaturgia y la teatralidad, y que debe recurrir a nuevos conceptos y enfoques teóricos –como los expuestos– para estudiar el fenómeno teatral contemporáneo. ■

Bibliografía

- Alloa, Emanuel en entrevista a Marc Augé. *El turismo podría revelarse la última utopía*. Extraído el 24 agosto 2009 de ATOPIA [http://www.atopia.tk/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=57&lang=es].
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

- Layera, Marco y La re-sentida. *Simulacro*. s/e.
- Lipovetsky, Gilles. *Metamorfosis de la cultural liberal*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Lipovetsky, Gilles. Conferencia *La moda gobierna la sociedad* en Chile. Artículo de Sylvia Bustamante [en línea]. Extraído del sitio web www.comunidadmujer.cl, Noviembre 2004.

La madre desnaturalizada: Género y Política como Teatralidades Sociales*

Pía Gutiérrez Díaz

Licenciada en letras hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Littérature et arts de la Université de Poitiers. Ha trabajado en la recuperación de archivos de dramaturgos nacionales y en la investigación del teatro contemporáneo chileno.

Resumen

Este trabajo desarrolla, desde una perspectiva crítica, una clave de lectura para el montaje *Madre* dirigido por Rodrigo Pérez en el contexto de la trilogía *La Patria*. La propuesta contempla una mirada desde tres aristas: la construcción discursiva del montaje, sus materialidades escénicas y, finalmente, su relación con el contexto de producción.

Bajo la propuesta de una hipótesis, se intenta generar redes de significado que complementen la apreciación de la pieza teatral y que inciten la reflexión y discusión en torno a la relación Género- Nación, no solo como parte central de este montaje, sino como uno de los ejes fundamentales de nuestro proyecto como comunidad.

Palabras Clave: Género, Nación, *Madre*, Crítica teatral, Teatralidad social.

Abstract

This work is developed from a critical perspective; a key for the reading of the mise-en- scene Madre directed by Rodrigo Pérez in the context of the trilogy La Patria. This proposal considers the point of view of three main topics: the discursive construction of the mise-en- scene, its scene's materiality and finally its relationship with the context of production.

Under the proposal of a hypothesis, it is intended to create networks of meaning that regards the appreciation of drama which generates reflection and discussion in relation to the relationship between gender-nation, not only as a main theme but as the core of our project as a community.

Keywords: Gender, nation, *Madre*, critical drama, social drama.

Santiago se dispone ante nosotros como un pequeño enclave teatral. Diferentes salas, algunas aparecidas recientemente, otras con la historia de muchos montajes en su interior, trazan un mapa que recorreremos como peatones en tránsito por la sociedad del espectáculo. La ciudad, a la vez abierta y sitiada, como un escenario constante de teatralidades sociales, con centros exponentes del “teatro de primera” y espacios marginales de teatro callejero, de teatro pobre¹. Experimentar el ojo en la recurrente visión teatral es parte del defecto, vivir una experiencia comunitaria por excelencia al asumir el teatro como manifestación cultural.

En mayo del 2006, en la sala de la Universidad Mayor, se montó *Madre*, la segunda parte de la Trilogía *La Patria*, que a la vez se compone por: *Cuerpo* (septiembre 2005), basado en las cifras del informe Valech (informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura publicado durante el gobierno de Ricardo Lagos E.), y *Padre* (noviembre 2006). Esta propuesta, trabajada en conjunto por la compañía *La Provincia* con la dramaturgia de Soledad Lagos y bajo la dirección de Rodrigo Pérez, se realizó gracias al financiamiento de un FONDART de excelencia².

* Extracto del trabajo realizado para obtener el grado de Licenciada en Letras, en el marco del FONDECYT 1051005 *Memorias del 2000*, a cargo de la investigadora Rubí Carreño Bolívar de la Facultad de Letras de la PUC.

1. Término tomado de Carlos Manuel Rivera, *Teatro popular: el nuevo teatro pobre de América de Pedro Santaliz*. California: Ediciones Gestos, 2005.
2. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, entregado bajo concurso a proyectos artísticos y de desarrollo cultural por el

La trilogía, como ha declarado el director, plantea “preguntas sobre la identidad ideológica de la nación. Cómo hemos llegado a ser lo que somos”³. Mi preocupación en este trabajo es proponer un análisis del montaje que incluya dicha cuestión, pero que a la vez recepcione elementos implícitos del mismo para aportar en el complemento de sus redes semánticas. Para esto, y debido a las características de la obra, he decidido generar un cruce entre las teorías teatrales y los estudios de género.

La problemática de género no es algo menor en nuestra comunidad; las representaciones sociales del sexo significan relaciones de poder y esferas de desempeño, es decir, forman parte de la estructura en que nos movemos y con las que lidiamos a diario. *Madre* no está exenta de dichas representaciones, partiendo desde su título que hace un vínculo directo con la maternidad como condición femenina. Considero relevante entender que este rasgo es parte de una construcción de género inscrita en el cuerpo de la mujer, así como muchas otras ‘cualidades’ atribuidas a las diferentes funciones sexuales de los individuos. Judith Butler ilumina esta reflexión al hablarnos de los sujetos desde una perspectiva genérica:

Una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior a través de una estilizada repetición de actos [...] el cuerpo no es un “ser”, sino un territorio variable, una superficie cuya permeabilidad es regulada políticamente, una práctica significativa en un cuerpo cultural de jerarquías de género y heterosexualidad es obligatoria (140).

Unir el trabajo de género con las representaciones de la práctica teatral, recompone lo que Fernando de Toro llamará en *Ensayos sobre teatro ‘teatralidad social’*, es decir, la ficcionalización de problemas reales que nos permite mirar el conflicto con mayor distancia. De la relación entre estas dos dimensiones de análisis, teatral y de género, he delimitado la estructura de mi trabajo, para lo que propongo una hipótesis que guíe el análisis a los largo de estas páginas:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. El proyecto que respalda este montaje, fue acreedor del concurso en el año 2005.

3. Rodrigo Pérez en: Rodrigo Alvarado. “El discurso marxista que agitará el teatro local”. 27 de marzo de 2006, *La Nación*. Santiago.



Antonia Zegers y Luis Gnecco en *Madre*.



Ximena Rivas, María Izquierdo y Luz Jiménez en *Madre*.

El rol materno en este montaje absorbe la construcción femenina, delimitando la función de la mujer a una utilitaria en tanto la heroicidad su hijo. Esto quedaría en evidencia en la doble instrucción que recibe la mujer, educada para educar a su hijo.

El eje mujer-instrucción-ideología perpetúa la condición de sometimiento de la mujer en un sistema patriarcal. Creo que esta relación no se limita a la representación dada en este montaje específico, sino que se extrapola a otras dimensiones del quehacer social.

A modo de ejemplo, podemos constatar en uno de los trabajos de Marcela Nari el fenómeno de la maternalización en los paradigmas que marcaron la educación femenina en las décadas de 1920 y 1930 en Argentina: “el instinto maternal debía sentirse desde niña y, si la familia no se presentaba como un ámbito apropiado, la escuela debía ser la cuña” (47). El modelo se extiende a la educación en nuestro país y especulativamente al resto de la sociedad latinoamericana.

Así, en diversos modos de la producción cultural, se podría verificar la constante maternalización. Por ejem-

plo, al considerarla lógica de las sociedades modernas en donde “en cualquier contexto cultural, lo antiguo y lo moderno alternan significativamente” (Baudrillard, 21); se hace posible rastrear, en una sociedad como la nuestra, la publicidad o la moda como elementos que se insertan en esta lógica de avance constante entre la superposición de lo moderno a lo antiguo al entender que, como bien explica Pierre Bourdieu:

Los gustos obedecen así a una especie de ley de Engel generalizada: a cada nivel de la distribución, lo que es especial y constituye un lujo inaccesible o una fantasía absurda para los ocupantes del nivel anterior o inferior, deviene trivial y común, y se encuentra relegado al orden de lo que se da por normal debido a la aparición de nuevos consumos, más especiales y más distintivos (57).

A pesar de constatar un movimiento en este sentido, en ámbitos de moda femenina o publicidad que tienen por público objetivo al grupo, se pueden leer algunas constantes entre la que se cuenta la maternalización. Para corroborar lo que acabo de decir, bastaría revisar las imágenes de revistas “femeninas” de diferentes épocas de la

modernidad chilena: Margarita, Revista de CEMA Chile, Miss17, entre otras, y proponer una comparación de los proyectos insertas en ellas y su evolución. En esta línea, podemos comprobar en una investigación que toma la primera revista aquí mencionada como campo de estudio, que las antropólogas Francisca Pérez y Carmen Gloria Godoy afirman sobre la imagen femenina proyectada en los semanarios femeninos: “La tarea de la mujer debía concentrarse en la economía doméstica, cubriendo la necesidad de educar a los futuros ciudadanos” (8).

Asimismo, los modelos sociales incluyen y reproducen la maternalización como estrategia asociada al rol “natural” de la mujer, incluyéndolo en su proyecto de formas explícitas. Al considerar el caso de los roles de género en el modelo de sociedad propuesto por la ideología marxista, citado en el montaje que aquí se estudia, se plantea la disgregación de la familia, en oposición al modelo capitalista que ve en ella el núcleo social y la homologación de deberes y derechos sociales: “Las declaraciones burguesas sobre la familia y la educación, sobre los dulces lazos que unen a los padres con sus hijos, resultan más repugnantes a medida que la gran industria destruye todo vínculo de familia para el proletariado” (Marx y Engels, 50), dando pie a un modelo donde “las relaciones entre los sexos tengan un carácter meramente privado, perteneciente solo a las personas que tomen parte de ellos” (87). Esta interesante observación se plantea cuando, incluso en una propuesta que disgrega la convencionalidad de roles según el sexo, se sigue atribuyendo a la mujer el rol de educadora-madre de la primera etapa de los niños, asumiendo en esto un estado ‘natural’: “la educación de todos los niños será en establecimientos estatales y a cargo del Estado, del momento que puedan prescindir del cuidado de la madre” (84). Entonces, la primera educación siempre –considerando al capitalismo y marxismo como proyectos opuestos– estará a cargo de la madre, a quien durante la primera enseñanza del dominio básico del cuerpo, de la perpetuación esencial de un sistema biopolítico, se le confiará la función de la educada para educar.

En cuanto a la estructura de análisis propuesta, es primordial tener en cuenta que un diagnóstico crítico implica incluir las materialidades propias del objeto

de estudio, no solo como huellas de una idea, sino que significantes en sí mismas. En este sentido, he decidido desglosar el análisis de la hipótesis en la verificación de al menos tres niveles propios del acto teatral y que han sido trabajados en una propuesta de análisis teatral en conjunto con Carmen Luz Maturana⁴, que intenta dar una mirada global al quehacer del teatro. Estos niveles son: el de los discursos en escena, en donde describiré la interdiscursividad presente en el montaje, evidenciando los relatos explícitos e implícitos y las actualizaciones textuales en *Madre*; un segundo nivel correspondiente a las materialidades del montaje, en el cual intentaré analizar, según la hipótesis de trabajo, el diseño de vestuario y la musicalización, considerando tanto el contexto de la fábula como el contexto de producción de la trilogía; y, finalmente, un nivel que vincula problemáticas sociales extrateatrales con este montaje específico, tanto desde la referencia histórica del teatro social como desde el asunto de las identidades nacionales. Propongo dar luces del mecanismo que construye la representación femenina en cada uno de estos planos y en ningún caso proponer una verdad inalterable que limite nuevas lecturas.

Interdiscursividades en escena: otras madres

Asistir a un montaje teatral implica mucho más que la simple observación. Camino, entro, me instalo en el lugar designado para el espectador, asumo la convención y aplico mis sentidos a percibir lo que se me ofrece. Hemos aprendido a situarnos frente al teatro, frente a montajes determinados de modos distintos; una mezcla entre la experiencia y el adoctrinamiento ha marcado los límites del comportamiento frente a un evento teatral. Sus convenciones superan el plano visual y es importante ahondar en las convenciones textuales que permean el quehacer escénico.

La propuesta es hablar de *Madre* en el plano discursivo; por lo tanto, es indispensable considerar la triada principal de todo discurso planteada por Teum

4. Modelo desarrollado en el contexto de la preparación de seminario para obtener el grado de Licenciada en Letras, y aplicado desde dos ópticas diferentes en nuestras tesis de pregrado.

Van Dijk⁵: uso, ideología y sociedad. Al incorporar los aspectos que configuran el discurso de este montaje teatral y su concreción en el cuerpo de los actores y actrices, se puede decir que al menos tres planos del discurso se cruzan en el primer nivel de análisis de *Madre*: los discursos referidos a los usos textuales, los discursos históricos en tanto construcciones ideológicas y los discursos sociales externos a la obra misma. Se configura un tejido discursivo complejo que funciona en diversas situaciones comunicativas, no siempre lógicas en las relaciones habituales, pero sí significativas en el plano teatral. Intento dar cuenta de cómo estos discursos se exponen en la escena.

Las intertextualidades presentes ya en el texto original de Bertolt Brecht, basado en la novela *Madre* de Máximo Gorki de 1907, y que, al mismo tiempo, dialoga con un texto dramático que Gorki realizara años más tarde, a pedido de Stanislavski, en donde se revela la contraparte de la madre proletaria: la madre burguesa que oprime y mantiene el estado inamovible de las clases:

Rashél: ¿Cómo es eso? ¡La madre soy yo!

Vassa: Y yo la abuela ¿Comprendes? Soy tu suegra. ¿Sabes lo que es eso? Soy la progenitora de esta familia. Los hijos son mis manos, los nietos son mis dedos ¿me comprendes? [...] No te lo doy. ¿Qué puedes hacerme? No puedes hacerme nada. En cuanto a las leyes tú no existes. Las leyes te conocen únicamente como una revolucionaria fugitiva (Gorki, 15).

En todos estos textos, se lee la relación instrucción madre-ideología. El rol femenino se construye absorbido por la fertilidad, característica biológica del cuerpo de la mujer. Un poder centralizado regla la conducta de los aspectos biológicos para transformarlos en elementos morales o socialmente correctos; la biopolítica impuesta colabora con la construcción hegemónica del género. Las representaciones de la madre en estos textos, al igual que en la película de cine mudo *The Mother* (1926) del director Usevolod Pudovkin, presentan a la madre-mujer como la que guía el avance de la ideología marxista, pero no porque sea ella el ideal de vencedora en esta batalla, sino porque la madre camina con el honor de llevar la bandera

roja entre sus manos, de abrir camino con la posibilidad de sacrificarse. De hecho, la película muestra la muerte de la matriarca como un acto de honor, el orgullo que esta posee al tener la seguridad de lo que debe transmitir a sus hijos para que algún día las cosas cambien.

Llama la atención, como se evidencia, que no será nunca la mujer la gestora del cambio, sino sus hijos; el rol masculino se presenta como un rol de acción. Por ejemplo, la figura del padre –presente en la novela y la película, ausente en los montajes teatrales– es la que perpetúa la tradición del obrero oprimido; se caracteriza como un alcohólico que representa el ‘cegamiento’ de la clase ante el sistema capitalista. Para comprender esta caracterización es importante revisar los problemas de alcoholismo que Marx reconoce en el proletariado en el *Manifiesto comunista*, en el que, según dice, predomina la irracionalidad y el uso de la fuerza para oprimir el proyecto educativo de la madre. En el montaje santiaguino, el padre será cuestión de la tercera parte de la trilogía.

En una de las escenas fundamentales del montaje de la compañía La Patria, la madre central (interpretada por María Izquierdo) reconoce su ignorancia explicitando que no sabe leer. Leer cobra entonces un valor político como arma de lucha, y el personaje de la madre, consciente de su debilidad, decide colaborar igualmente con la causa aunque hace explícito que su verdadero móvil es defender a su hijo y no, como se esperaría en un plano utópico, anteponer el móvil comunitario. La educación es el cauce de avance y la finalidad del acto materno: ella se educa para salvar y educar a su hijo en la coherencia ideológica, en el poder de la acción.

Las otras dos mujeres, Rosa y Sola, cobran importancia en la secuencia expuesta anteriormente; he aquí el segundo nivel textual, en donde los discursos históricos que se generan en torno a estas mujeres cobran relevancia en la construcción escénica.

Sola creará un primer cruce entre el espacio público y el espacio privado. Este último ha sido asignado por excelencia a los dominios femeninos, como bien destaca Adriana Valdés: “la madre continúa ejerciendo un indiscutible liderazgo al interior del hogar” (10). Sola Sierra es representada como la madre local; su rol es

5. Dijk, Teum van. *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa, 1999.

absorbido por la maternidad. Ella, esposa de un obrero desaparecido en el año 1974, luego del golpe militar en Chile, es conocida por su labor durante la dictadura como dirigente de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos; luego, bajo los gobiernos concertacionistas pasado el año 1990, su labor será públicamente reconocida. A este quehacer histórico representado en el relato de Sola, interpretada por Luz Jiménez, se suma otra atmósfera: una santificada, marianizada.

Ella ha sido preparada para ser madre; su propia madre ha vivido otras masacres nacionales, como la matanza de la escuela Santa María en el norte de Chile en 1907, cuando cientos de obreros fueron asesinados bajo orden del entonces presidente Pedro Montt por haber declarado la huelga como modo de lucha: “La niña de tres años que se salva de la matanza de la escuela Santa María de Iquique, es Ángela, la madre de Sola Sierra Henríquez. La combativa Águeda es mi abuela” (Lagos 3).

Por su parte, Rosa Luxemburgo igualmente se entenderá en tanto discurso, es decir, por lo que se construye en torno a la imagen histórica de este personaje; así, será el discurso ideológico de la madre intelectual del marxismo. No en vano, en homenaje a su muerte

se crea la obra original; en sus palabras (la autocita es recurrente en el montaje dirigido por Pérez) se plasma la ideología revolucionaria que se impone sobre el orden establecido. Pero el personaje es válido, al igual que las otras mujeres, en tanto su poder discursivo; no así por su poder de acción.

Instrucción atravesada por el dolor de una intención política, la exposición de un rol con una finalidad política, el lenguaje se transforma ideológicamente, no solo en su uso, sino también para transmitir el cruce interdiscursivo. Se potencian los discursos para configurar un mensaje final y complementario, pero este discurso no cuenta solo con lo evidente de lo visible. Cuando percibimos estos relatos, cuando se reconstruyen estos discursos, estamos activando conocimientos previos que muchas veces se nos hacen imperceptibles. Comprender la relación propuesta entre mujer-instrucción-ideología implica crear nexos con relatos sociales que no se ven a primera vista, ya que la aprehensión del objeto expuesto se hace en tanto posibilidades de decodificación provenientes de la experiencia de quienes receptionan la obra.

Un tercer aspecto de este nivel es el de los discursos implícitos. Al menos dos operan en el inconsciente colectivo de los espectadores latinoamericanos al plantearse



En primer plano, Luis Gnecco, Ximena Rivas en *Madre*.

la figura femenina y sus roles sociales. Por una parte, la imagen materna proyectada desde la religión, como bien dice Sonia Montecino en *Madres y huachos*, corresponde al del ícono mariano que tiene vital importancia en América Latina para la construcción de las identidades genéricas y para la producción de ciertos valores ligados a lo femenino, asegurando que el sacrificio de la madre es válido con tal que el hijo cumpla su labor, acción en la que la madre, la mujer, pasa a un segundo plano mientras su hijo se convierte en un héroe.

En segundo lugar, en nuestro inconsciente colectivo la pedagogía está unida a lo naturalmente femenino; hablo de la pedagogía primaria y esencial, no de la entrega de los grandes saberes, más bien conectada con la "maestría" masculina. Así se controla el paso naturalizado desde lo privado a lo público para la mujer, se extiende su carácter reproductivo, viendo en la maestra a una segunda madre; a la vez, la mujer ve tradicionalmente en esta profesión una posibilidad para ganar espacio socialmente. Veamos cómo lo recoge la literatura:

Y lo encaré a mi padre: ¿Usted quiere que Manuela se quede toda la vida acá picando solapas? Le pregunté, como le había preguntado por mí. ¿Y usted qué quiere? Dijo mi padre. Que vaya a la Escuela Normal como yo. Y allí salió Manuela a la Escuela Normal (18).

De este modo, Beatriz Sarlo nos recuerda en *La máquina cultural* la importancia que tendrá para la mujer el rol de educadora en la adquisición de poder en los espacios públicos. Ser la madre pública incluye un avance social, pero ese avance es correcto en la medida que se ajusta a las convenciones. Este modelo de avance se reproduce en *Madre*, obra en que la educación, la ilustración, se concibe como la posibilidad de reconstruir la dignidad de las personas, pues las ilumina para enfrentarse desde la razón a la lucha de clases:

*MUJER: lucha de clases es mucho más simple
EL MAESTRO: pero la lucha de clases no existe. Eso hay que dejarlo bien claro desde ya.
MUJER: ¡Entonces no puedo aprender nada de usted, si no cree en la lucha de clases!
LA MADRE: debes aprender a leer y a escribir, y puedes hacerlo aquí. ¡Leer, eso es lucha de clases! (Lagos, 15).*

Es muy significativo que la figura de El Maestro, interpretado por Gnecco, sea quien enseñe a leer. Propongo considerarlo en esta dirección: como un sistema patriarcal que transmite el conocimiento a la madre para que esta sea capaz de perpetuarlo en sus hijos. Cuando la madre se inicia en la instrucción, los planes del hijo van resultando, aunque el costo sea que éste último se transforme en un mártir. El sufrimiento de la madre vale la pena; el dolor es acallado porque su hijo es ahora un héroe. Un recuerdo de la tradición cristiana repercute en nuestras memorias. Los dos grandes imaginarios maternos para nuestra sociedad se aúnan en esta imagen.



Sebastián de la Cuesta y Ximena Rivas en *Madre*.

Lenguajes en escena: códigos y sistemas sensoriales

La articulación en el teatro no se limita a las palabras; existe un cambio en la materialidad que lo diferencia del resto de las manifestaciones artísticas. En este montaje, la escena se ve determinada por elementos que casi no nos parecen escenográficos; el afán mimético es de un teatro *otro*, aunque tal vez esto sea más *real* de lo que esperamos en el teatro, ya que el artificio no tiene la más mínima intención de ser ocultado y estamos obligados a ser responsables de sus convenciones y las nuestras. Se plantea un lugar delimitado por el trabajo de iluminación que, junto con las diapositivas que se proyectan estratégicamente de tanto en tanto, justamente sobre la pared que cubre un segundo desconocido nivel de la escena, marcan la división del espacio según como avanza la acción dramática del montaje. Así como antes hablé de la fragmentación del discurso, los lenguajes en escena también son fragmentarios, pero esa serie de fragmentos se aúna en un todo que es percibido por el espectador.

Por motivos de espacio, limitaré mis acercamientos a solo dos de los códigos presentes, aunque creo que la hipótesis de trabajo podría iluminar también la lectura de otros materiales. Los elementos que creo más significativos para las cuestiones de género son la música y el vestuario, ya que en ambos la relación mujer-madre-ideología puede ser perfilada, esta vez no precisamente recurriendo al plano textual, sino desde una perspectiva semiótica.

La simultaneidad es un rasgo de la globalización; miles de redes de información activadas al mismo tiempo nos envuelven en un caos tal que se convierte en vacío. Esta característica es proyectada sobre el escenario: diferentes elementos informan sobre sucesos distintos, completan y hacen más complejo el sistema significado-significante. Desde mi punto de vista, en esa proyección hay una protesta.

El escenario se ha construido en base de la evidencia de la sala de teatro; las sillas, típicas sillas de una escuela pública en nuestro país, son el principal elemento escenográfico. Por otra parte, la alusión a la disposición de la sala de clases se refleja en la disposición del teatro:

los espectadores se miran las espaldas y escuchan a los actores-maestros.

La madre se unifica, al igual que el espacio y el tiempo al que nos enfrentamos, en parte, gracias a las imágenes proyectadas que continúan la estética de los otros dos montajes de la trilogía, dando énfasis a momentos claves del desarrollo dramático, especialmente aquellos en donde se refuerza el concepto de instrucción.

El vestuario se presenta indefinido; no existe una referencia clara a una época o lugar; solo una tonalidad casi sepia que concuerda con las imágenes del lado izquierdo del escenario. La diseñadora Catalina Devia ha utilizado ropa reciclada, de origen desconocido, prendas que provienen de diferentes lugares del mundo, indumentaria utilitaria en algún momento, pero que cobra sentido en este montaje como un signo de la reunión de historias propias y ajenas.

Sucede que las tres mujeres centrales del montaje, las tres madres, según mi lectura, pueden leerse también desde sus vestuarios. Rosa lleva un abrigo y una cartera negros al inicio de la obra; este abrigo desaparecerá en los momentos más extremos de la lucha, dejando al descubierto un vestido rojo, rojo comunista, rojo pasión en la tradición popular, rojo de sangre en la pasión cristiana. Su atuendo es similar al del imaginario construido en torno a una maestra normalista, vestida formalmente para asistir a dictar la lección a una escuela primaria: “Mi madre me dijo que yo a la escuela tenía que seguir yendo y que ella me iba a hacer un abrigo. Así, de noche cosimos una capita *bleu* con cuellito de terciopelo, que usé yo todo el invierno. Allá me iba yo muy contenta” (Sarlo 16). Nuevamente la parsimonia que acompaña al acto de enseñar nos da cuenta de la solemnidad atribuida a esta tarea.

La madre central, aquella perteneciente al montaje inicial de Bertolt Brecht, posee una caracterización distintiva dentro de la homogeneidad que marca la simpleza de las confecciones. Su cabeza, envuelta en un pañuelo rojo, resalta entre las otras mujeres; una larga trenza rubia cuelga en su espalda; un poncho y una falda la cubren. Una mujer sencillamente vestida, aunque no con la simpleza propia de nuestras latitudes, con el pelo claro a diferencia del pelo oscuro de las otras mujeres,

una madre situada en otro tiempo y en otro espacio se deja ver por medio del vestuario.

La cabeza de la madre está cubierta por un pañuelo como las Madres de Mayo, movimiento argentino de las madres de detenidos políticos durante el periodo dictatorial iniciado en el año 1976; pero en este caso, el pañuelo no es blanco sino rojo, igual que el vestido de Rosa: la lucha se emprende. Si bien no existe una caracterización particular dada por el maquillaje, la extrema blancura de la actriz colabora con la vestimenta para remitirnos a la precariedad, a la dureza de las telas, a la falta de vanidad en momentos críticos.

Sola, una mujer de edad más avanzada, lleva un grueso chaleco, de un rojo oscuro; el tiempo ha pasado: el rojo furioso parece haberse decantado, encostrado. Una mujer caracterizada visiblemente con menos energía, quien no intenta situarse como el reflejo de la mujer que conocemos en la historia política chilena, Sola Sierra; pero su atuendo, con una falda que no se amplía como la de las demás mujeres, que se cierra en un corte recto de la falda básica, completa la estructura del personaje.

La mujer, configurada de ese modo, se asimila a la mujer chilena cotidiana, especialmente a la de zonas rurales o estratos sociales más bajos, con ropa común, con actitud común, mujer que en la escena muchas veces se transforma en un apoyo visual de la figura de la madre central; se repite el patrón de la madre local incluso en esta acción tradicionalmente asignada del apoyo emocional:

Las estrategias de “acompañamiento” [...] o de “deslizamiento”, en que las mujeres extienden su rol doméstico para abarcar no solo su casa, sino también los espacios próximos, asociándose para tener mejoras en sus condiciones concretas de vida. Se juega en todos estos casos con los lugares tradicionales de la mujer, haciéndolos servir de base para afirmar la conquista de lugares de acción más amplios para estos “sujetos sociales inesperados” (Valdés, 268).

Las tres mujeres se unen por el color que ningún otro personaje lleva: el rojo que solo veremos nuevamente en la bandera y en el telón desplegado en la escena final. Caracterizaciones distintas que se unen en una sola; el rol tradicional designado a la mujer, que independiente de la lucha que se emprenda, suele ser exacerbado de modo

estratégico para resguardar la perpetuación ideológica.

Fundamental es la presencia de la música en *Madre* de la trilogía *La Patria*. A cargo de Juan Francisco González, director musical, se desarrolló un muy preciso trabajo de musicalización, por llamarlo de algún modo, a sabiendas que esta palabra no expresa la complejidad del proceso; las canciones incluidas en el texto oral del montaje serán fundamentales para el desarrollo de la acción dramática.

La mayor parte de las interpretaciones son en vivo, realizadas por la actriz Marcela Millie acompañada por Taira Court. Muchas veces las canciones son coreadas por todos los actores, adquiriendo matices distintos; la función coral propuesta en la actuación se relaciona con la interpretación musical que refuerza así la colectividad.

Si damos una mirada macro a la musicalización, es posible, según la clasificación propuesta por Patrice Pavis, reseñar que en este caso estamos frente a una interpretación a medio camino entre “la ficción y la realidad ilustrativa exterior” (306), ya que, sin ser parte de la fábula en el modo tradicional, se recrea un espacio musical visible a los espectadores y que adquiere carácter dramático. En este sentido, la música es la estructura que confiere el ritmo al montaje, dado en el trabajo de las voces que rescatan los registros cotidianos. De esta última apreciación, se puede desligar una unión mayor que permite escuchar este montaje como una pieza barroca que insiste en las armonías como una constante de determinación sentimental.

Luego de fijar mi atención en la estructura musical de *Madre*, me atrevo a plantear que nuevamente se hace un ejercicio unificador, ya que se recogen melodías y letras de diferentes lugares y tiempos, y se disponen a lo largo de la puesta en escena. El hilo conductor estará dado habitualmente por la implicancia del rol femenino en dichas interpretaciones. Un carácter esperanzador marcará la melodía. La consigna primera expresada en el texto por Rosa introduce el primer signo de unificación: “Las madres de todos los países” (Lagos, 2). La figura femenina une la fragmentación, y en ella, la madre corresponde a la representación central.

Destaca la intervención musical de los actores en coro que entona: *La huelga*. Las voces se fragmentan como

en un *spiccato*⁶ barroco que refuerza la expresividad. Esta interpretación será como un *leit-motiv* que marque la composición general de este montaje. Asimismo, los actores entrecortarán esta palabra a lo largo de la escena; la huelga sonará a veces como quien silabea las primeras palabras en la lectura. El “no sé leer” de la madre dará fin a este balbuceo de la comunidad de actores.

Más adelante, el relato de Sola, la madre local, se envuelve en una atmósfera santificada y marianizada, donde los personajes de los diferentes niveles de la fábula se miran a las caras. Rosa y la madre están frente a frente cantando justo al lado de Sola, mientras el hijo escucha en el extremo izquierdo del escenario. Una melodía tarareada que recuerda el estilo musical del *spiritual*, o negro espiritual en español, y es en ese recuerdo que se

6. Modo de interpretación típico en la viola barroca; intensidad estética utilizada en los juegos musicales que tiene el objetivo de darle más autenticidad a la expresión de sentimientos. Para un oído inexperto como el mío, corresponde a la interpretación entrecortada dada por el arco, pero para los entendidos la elección de *spiccato* u otras variantes estéticas del barroco, determinarán la intensidad del sentimiento expresado.

fortalece la acción expuesta en la obra al sumar el matiz esperanzador de este estilo vocal.

La postura de los cuerpos rememora también la disposición al trance que origina el negro espiritual, en donde los brazos caídos y el paso arrastrado son la pauta para los movimientos corporales. Los actores se mantendrán, mientras entonan la melodía, mirándose fijo y con los brazos caídos escuchando la “predica” de Sola.

La similitud de ritmos y postura vocal permiten hacer dos conjeturas. Una, fundada en el origen del negro espiritual, como la manifestación musical que hace evidente la revelación de un grupo étnico marginado y oprimido, considerado como bien económico y no como integrado por personas. Esto imprime un punto de unión con el montaje *Madre*; se repliega la lucha de clases en el sonido que, en este caso, refuerza lo narrado por Sola: la lucha local en las salitreras. La segunda conjetura corresponde al rol femenino en cada lucha. Si aceptamos la relación con el negro espiritual, es vital reparar que es en la mujer donde se centra la interpretación de este estilo musical. Son principalmente



Taira Court, Ernesto Orellana y Marcela Millie en *Madre*.

ellas las que entonarán dichos himnos, pero generando un apoyo a la lucha que sus esposos e hijos daban en el movimiento; recordemos que las principales figuras responderán al dominio masculino, pero la conexión con lo divino seguirá siendo una tarea femenina.

Se unirán luego otros himnos locales e internacionales emblemáticos de la lucha de los trabajadores; el símbolo de la bandera será crucial en la cita a la realidad local. Conjuntamente con la interpretación del himno de la CUT, se reproduce una fotografía de *Madre* de Brecht, montada en la década del 70 por el ITUCH.

En otra escena, Sola relata la batalla de su abuela y la de su madre. De su vida en las salitreras y su conexión política con los movimientos del pasado, se revela un árbol genealógico matriarcal, un mito del pasado ejemplar que ha formado tan dignamente a una mujer. Irrumpe como solista Millie, cantando *El último trago*, un bolero mexicano compuesto por Juan Jiménez y popularizado por la interpretación de Chavela Vargas.

Dicha escena se divide en dos lugares de acción. Uno tras de Sola, en donde la actriz que canta “tómame esta botella conmigo/ que en el último trago nos vamos”, coquetea con un personaje interpretado por Álvaro Morales. Se establece un plano mimético de cortejo. Mientras, Masha y la revolucionaria, luego de observar sorprendidas la escena tras ellas, relatan en un primer plano la finalidad de la lucha, reproduciendo uno de los discursos del Subcomandante Marcos en el contexto del conflicto Zapatista en México. Es posible aquí leer el romance como parte de la lucha de clases. La construcción de género es capital para comprender este romance. La canción ha sido conocida en la voz femenina, pero al ser compuesta por un hombre algunos rasgos de la masculinidad son desplegados en la conquista. La voz que guía la acción en la letra ocupa estrategias para el cortejo que implican la ebriedad del otro, es decir, la ilusión dada por los efectos del alcohol para capturarlo; a pesar de los errores que reconoce el personaje activo, pide la sumisión del conquistado. Los verbos imperativos dan cuenta de esta imposición.

Las canciones apoyan la ficción, pero a la vez nos sacan de ella para remitirnos a la experiencia de quien asiste al espectáculo teatral. La mujer, voz predominante

en las canciones, es casi siempre el signo que equivale a la disputa. Si a esto se suma el fin pedagógico que estas tienen en el origen del teatro épico, queda en evidencia nuevamente la relación entre la instrucción y el rol fundamental que cumple la figura de la mujer-madre en ella.



Luz Jiménez en *Madre*.

Teatro y sociedad: juegos paralelos e interconectados

Reflexionar sobre este montaje es reflexionar sobre un proyecto nacional. Pero ¿de qué nación estamos hablando?

Grínor Rojo nos propone diferentes naciones e identidades nacionales; para él –al igual que para muchos otros teóricos culturales– la actualidad corresponde a una época posmoderna en donde la nación se construye sin que tenga relevancia el nexo identitario ya sea este natural o artificial. Al provocarse el quiebre de las identidades nacionales, en reemplazo, se proponen identidades móviles o estratégicas:

En la nación posmoderna, el significado comprende una meta inalcanzable. Como consecuencia de ello, todos aquellos quienes constituimos la porción humana entre los habitantes en esta Tierra, estaríamos condenados a desempeñarnos obedeciendo a una lógica de compensaciones [...] siendo pues cualquier afirmación de significado contraria a este precepto de filosofía dogmática; por la misma razón, cualquier afirmación de identidad deviene cuestionable (68).

Esta clasificación propuesta por Rojo, creo, da en el nudo central de las tensiones de *Madre*. Si se concibe este montaje como el centro de la trilogía y se revisa la propuesta escénica y discursiva, se puede llegar a interpretar la relación mujer-madre-instrucción como centro de una problemática de identidad nacional, asunto también detallado por Sarlo en la *Máquina cultural*.

La fábula misma de la obra propone la fijación de la instrucción materna como sustento de una identidad nacional moderna, mientras que el contexto de producción reclama por la existencia de una identidad postmoderna fragmentada en la eterna transición luego de la dictadura militar⁷ que ve en el posicionamiento de la mujer como madre-educadora una identidad solo estratégica, nunca colectiva ni menos nacional. La inclusión de la mujer y la centralidad que adquiere en la puesta en escena, recoge siempre el canon de la construcción femenina.

La tensión entre la escena y la sociedad ya está

insinuada. En un plano directo, la alusión a la tortura, la lucha de los familiares de detenidos desaparecidos, de las madres que no pudieron educar por la opresión, se señala abiertamente. El uso estratégico del rol designado por la hegemonía, se refuerza para luchar contra el propio discurso hegemónico. En consecuencia, esta sobrevive porque apela a la redistribución soberbia de los signos conservadores: la figura de la madre sacrificada, la que se entrega por su hijo. El protestar por el derecho a ser madre no se podía negar, ya que el poder central de la dictadura veía en la madre la forma de perpetuar su poder; solo hace falta recordar las revistas de fines de los años 70 del CEMA Chile, en donde la esposa de Augusto Pinochet, Lucía Hiriart, posaba como madre guía de la nación. La estrategia está en que sin revelarse la mujer de izquierda ante la política designada para su cuerpo, se revela frente a lo que deberá traspasar a su hijo, esperando entonces que la revolución se dé en él.

Comprendiendo el momento de producción del montaje, luego de 16 años en que la democracia ha retornado a Chile, y cuando comienzan a verse fisuras en quienes han gobernado durante estos años, en un panorama donde la mujer ha ganado espacio en el sector público, la pregunta por la construcción del rol femenino no es innecesaria.

Aunque nos parezca atemporal, se sigue haciendo la relación directa entre mujer y educación, y estableciendo en esta imagen la dependencia del éxito de un futuro proyecto nacional; algo que puede parecernos añejo desde una reflexión racional, sigue siendo lógico en el inconsciente colectivo; solo hace falta revisar la última encuesta del Centro de Estudios Públicos sobre “Mujer y trabajo, familia y valores” realizada en diciembre del año 2002, en donde las cifras demuestran que la mayoría de la población, femenina y masculina, considera que la responsabilidad del éxito de los hijos es una tarea femenina y que el trabajo fuera del hogar de las mujeres perjudica el desarrollo óptimo de los hijos⁸.

7. Correa et al. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.

8. A modo de ejemplo, expongo los resultados ante la pregunta número tres en los casos a, b y c:
“En las siguientes circunstancias que le voy a mencionar, ¿usted cree que las mujeres deberían trabajar fuera del hogar en jornada completa, en jornada parcial o no deberían trabajar?
a) Después de casarse y antes de tener hijos

Se puede apreciar claramente cómo la valoración de la población cambia en cuanto a la inserción de la mujer en el mundo. Parece haber una aprobación considerable ante la activa imagen de la mujer en el mundo del trabajo, pero esta inserción se ve cuestionada cuando de por medio está el cuidado y la educación del hijo. Podríamos inferir entonces una constante naturalización del rol de madre-educadora.

En un mundo mediatizado y globalizado –si aceptamos que estamos en una etapa posmoderna– se rompen las fronteras, el tiempo se hace simultáneo, las comunicaciones nos obligan a una respuesta inmediata de los estímulos. Un llamado al orden moderno que cree en las colectividades y que se revela ante estos procesos se evidencia en el montaje dirigido por Pérez: “Entonces mi madre me ayudó en la lucha por un salario justo. Hoy hubiésemos marchado por las calles para cambiar el mundo entero [...] el jamás no habría existido nunca” (27).

Existe también en este montaje una cita directa al trabajo del teatro obrero en Chile, que refuerza la oposición al fin de las colectividades. Por una parte, al retomar la estética brechtiana se recuerda el trabajo realizado por la dramaturga Isidora Aguirre con el estilo de teatro de *Los cabezones de la feria*. Y por otra, se suma la directa referencia a la historia del teatro universitario expuesta mediante una diapositiva. De vital importancia para dar una mirada global a los alcances del montaje, se presenta la interesante remembranza de los problemas en las salitreras y, particularmente, de la figura de Luis

Emilio Recabarren, central en el desarrollo del teatro obrero y autor de *Redimia* (1912), obra dramática de contenido muy similar a *Madre*. Todos estos nexos no hacen más que confirmar la unión entre este montaje de la trilogía con la historia política, teatral y femenina de nuestra nación.

He descrito cómo se opone un rol conservador de lo femenino ante una inserción de la mujer de forma igualitaria en la sociedad, ausente en la evidencia del texto, presente en mi lectura. En este plano, utilitarismo se opone a acción, otorgando espacios designados para cada género y rescatando nuevamente la visión centralmente masculinizada del avance del mundo en tanto se considere una evolución en un eje que liga acción-progreso-hombre.

Pero para el progreso, situándonos en una lógica del tiempo lineal, se plantea un elemento fundamental a lo largo de la obra: la instrucción. Es precisamente este tópico el que otorga posibilidades reales de eliminar la oposición para crear un intermedio armónico. La educación, tarea tradicionalmente femenina, es la posibilidad de movilidad social para lograr un cambio real en el sistema imperante, tarea asignada a lo masculino. Este traslado se da en forma de una cadena, donde un eslabón llevará al próximo y así infinitamente, lo que indica una visión fundadora en el actuar de la mujer. De alguna forma, el éxito de lo masculino se ve determinado por la voluntad de lo femenino, según lo hasta acá expuesto en relación con las posibles claves de lectura de *Madre*.

Al recordar la escena final de *Madre*, en donde se pierde la presencia de personajes, unificándose géneros y clases en la fila de sillas escolares, vacías al principio del montaje y que han sido ocupadas esta vez por personajes que miran de frente al público para decirle que aún hay posibilidades de reconstruir el movimiento, me pregunto sobre el valor en la estructura social que tiene esta manifestación cultural. Según mi punto de vista, es en este momento cuando se presenta la solución simbólica para la pregunta por la identidad, recordándonos el acto simbólico en el arte descrito por F. Jameson, quien desde una propuesta neomarxista recompone los productos culturales como la evidencia superestructural de la base económica de la sociedad. El cambio de estruc-

-
- (47,3%) 1. Deberían trabajar en jornada completa
 (39,8%) 2. Deberían trabajar en jornada parcial
 (11,8%) 3. No deberían trabajar
 (0,8%) 8. No sabe
 (0,3%) 9. No contesta
- b) Cuando se tiene un hijo en edad preescolar
 (8,8%) 1. Deberían trabajar en jornada completa
 (48,1%) 2. Deberían trabajar en jornada parcial
 (42,2%) 3. No deberían trabajar
 (0,6%) 8. No sabe
 (0,3%) 9. No contesta
- c) Después de que el hijo más pequeño comienza a ir al colegio
 (13,3%) 1. Deberían trabajar en jornada completa
 (53,9%) 2. Deberían trabajar en jornada parcial
 (32,0%) 3. No deberían trabajar
 (0,4%) 8. No sabe
 (0,3%) 9. No contesta” (*Cuestionario y resultados agregados*, 4).

tura se evidencia en este espacio nuevo, en donde los roles convencionales se disuelven y ponen en cuestión la estructura socioeconómica desde la desestructura de la convención artística, generando un momento de esperanza para el movimiento social.

De todos modos, la propuesta no textual marca hitos que nos llevan a pensar en un *nosotros* unificado en el ejercicio de la memoria que ha venido proponiendo el montaje. Esta unificación se genera en el sector masculino de ese *nosotros* instruido, nunca en un *nosotras* y *nosotros*, y menos en un *nosotras* a secas. En este ejercicio teatral se resuelve el accionar de los cuerpos en colectividad, dando paso a un sistema de colaboración que reconstruye el conflicto identitario. Me atrevo a pensar, entonces, luego de este recorrido interpretativo, que la verdadera instrucción en *Madre* está dada en la toma de conciencia sobre la posibilidad de modificar la situación de desarraigo identitario al que estamos sometidos.

La propuesta de regresar a las colectividades, contrarrestando los efectos de la globalización dada por el capitalismo, se manifiesta tanto en el texto como en la música, el vestuario, la disposición espacial y temporal, la gestualidad y los otros elementos aquí mencionados y, posiblemente, en muchos que no he alcanzado a describir. Una mirada a nuestra memoria conjunta plantea la reconstrucción de un *nosotros*. Para que esta acción se concrete, desde mi perspectiva, sería necesario replantearse la cuestión de género como parte de las relaciones de clase.

Para esto es fundamental ver el género como una

clase más en la construcción del sujeto, según lo indica Lauretis, ya que este “representa no a un individuo, sino a una relación, y a una relación social; en otras palabras, representa a un individuo en una clase” (10). La configuración del sujeto no se puede limitar solo a su postura política, como algunas veces pareciera sostenerse en esta obra.

Para hablar de reconstrucción nacional y de una identidad comunitaria, es imprescindible, además de recuperar la memoria, incluir a todos en esta colectividad, otorgándoles capacidad de acción, es decir, *capital social* en términos de Lechner⁹. solo de este modo será posible revertir la imposición de identidades de un Estado en el reconocimiento colectivo de una nación que sea parte de nuestras identidades individuales.

Madre no es precisamente una obra brechtiana; es una remasterización que actualiza la situación identitaria en Chile. De su lectura es posible expresar tensiones sociales y discusiones estéticas. La hipótesis propuesta se reproduce en los diferentes niveles teatrales, otorgando una lectura integradora del sistema teatral. Claramente este trabajo no abarca todos los aspectos del montaje, pero al menos intenta proponer una posible entrada; lo restante es parte del receptor de este texto, de un nuevo ejercicio crítico y de la discusión sobre la apreciación teatral. ■

9. Lechner, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: Lom, 2000.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Butler, Judith. “Género y cuerpo”. *Cuerpos dóciles*. Ed. Paula Croci, Alejandra Vitale. Buenos Aires: La marca, 2000.
- Gorki, Máximo. *La madre*. Trad. Lila Guerrero. Buenos Aires: Losange, 1953.
- Lagos, Soledad. *La Patria 2: Madre*. Texto inédito.
- Nari, Marcela. *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos, 2004.

- Marx y Engels. *Manifiesto comunista*. Santiago: Editorial Centro Gráfico, 2003.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana, 1991.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.
- Rojo, Grinor. *Globalidad e identidades nacionales y postnacionales: ¿De qué estamos hablando?* Santiago: Lom, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Valdés, Adriana. *Composición de lugar*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.

Esplendores y miserias de la interpretación de los clásicos*

Patrice Pavis

Profesor de la University of Kent, Canterbury, Gran Bretaña, es autor de libros sobre la teoría teatral, la puesta en escena y la escritura teatral contemporáneas. Su último libro, *La Mise en scène contemporaine* (Armand Colin, 2007) está siendo traducido por Magaly Muguercia para ser publicado por la Escuela de Teatro UC.

Resumen

El artículo examina las diversas nociones de puesta en escena de los *clásicos*, concebidos estos como textos que han sido montados muchas veces y que pueden ser redescubiertos por los directores teatrales contemporáneos. Para ello, el autor revisa y tipifica las representaciones de los *clásicos* realizadas hasta 1980 y esboza nuevas formas de puesta en escena de los *clásicos* aparecidas en los últimos veinte años, ejemplificándolas con montajes europeos.

Palabras clave: Clásicos, Puesta en escena, directores teatrales contemporáneos.

Abstract

The article examines the various notions of mise-en-scene of the classics, conceiving them as plays that have been staged several times and can be rediscovered by contemporary theatre directors. For this, the author reexamines and typifies the staging of the classics performed until 1980 and outlines new ways of mise-en-scene of the classics appeared throughout the last twenty years, exemplifying them with European productions.

Keywords: *classics, mise-en-scene, contemporary theatre directors.*

“**N**o se trata de negar que la problemática de la puesta en escena de los clásicos, como tal, ha desaparecido. Sin embargo, esos textos siguen presentes en los escenarios. ¿Ya no hay nada específico en el enfoque de los clásicos?”, dice Anne-Françoise Benhamou en su introducción a un notable “Diálogo con los clásicos” de la revista *Outre scène* (4). Esas constataciones y esa pregunta plantean perfectamente el problema y resumen bien la situación actual, pero también nos obligan a emitir algunas hipótesis sobre el enfoque escénico de las piezas clásicas en el transcurso de los últimos veinte años en Francia.

¿Qué es un clásico? Un clásico, decía Hemingway, es un libro del que todo el mundo habla ¡pero que nadie ha leído! Muy bien podríamos agregar que una obra clásica es una que todo el mundo ha leído en la escuela pero de la que nadie tiene ganas de hablar, de tanto que le carga todavía el recuerdo de las mañanas escolares. Nuestros recuerdos son clásicos por naturaleza: ¿acaso no nos remiten a la infancia del arte, a ese momento privilegiado en el que un acontecimiento único y fundador de repente adquiere valor de ejemplo y nos marca de por vida? Ejemplo que nos llega rápido, porque cada vez toma menos tiempo que una obra sea declarada clásica: “Curiosamente, hoy bastan veinte años para que un texto se vuelva tan antiguo como la *Eneida*. Por

* Extracto de la traducción de Magaly Muguercia del capítulo 11 del libro *La mise en scène contemporaine* de Patrice Pavis (Armand Colin, 2007).

muchas precauciones que haya tomado para sobrevivir (fotos, grabaciones de audio, notas), hasta Brecht se ha convertido en un autor antiguo y no es menos difícil de descifrar que Molière” (Vitez 1995b 243 ss.).

Cada época y cada cultura tienen su propia concepción de los clásicos. En Francia esta categoría se formó en el siglo XIX por oposición al romanticismo. El clasicismo es una categoría estética pero también una época: “el Siglo de Luis XIV”, según la expresión de Voltaire. Lo clásico está referido a la Antigüedad y sus valores, considerados como indiscutibles y universales. Desde un punto de vista estético, el clasicismo se proclama partidario del orden, la armonía y la coherencia. Al tender hacia un equilibrio entre la razón y los afectos, obedece a reglas como el decoro y la verosimilitud¹.

Aquí tomaremos el término *clásico* menos en el sentido histórico (el siglo XVII) que en el sentido en que lo emplean los directores teatrales desde hace una centuria: un texto para redescubrir, un texto que ha sido montado muchas veces, en el sentido en que lo define Italo Calvino: “Los clásicos son esos libros de los que uno siempre oye decir: ‘lo estoy relejendo’ y nunca ‘lo estoy leyendo’” (7).

Se podría intentar hacer una historia de la interpretación de las obras clásicas a lo largo de los siglos y hasta nuestros días. Veríamos que a Racine y a Molière se los representa en los siglos XVIII y XIX de un modo muy diferente a como se hacía en el siglo de Luis XIV. En el teatro, los clásicos tienen, pues, una larga historia en cuanto a las condiciones de su interpretación. A esto se agrega la reputación de haberse convertido en una categoría nueva a raíz de la aparición progresiva de la puesta en escena a lo largo del siglo XIX, esa puesta en escena que, hacia finales de ese siglo, toma conciencia de su fuerza y de su poder para (re)leer textos que han sido interpretados muchas veces o que, por el contrario, han caído en el olvido. Es aquel, en efecto, el momento en que los directores se sienten autorizados a arrojar su propia luz sobre las obras del repertorio. Fue sobre esos textos seculares que la puesta en escena definió su

estrategia de reconquista de la literatura universal. Este auge solo puede comprenderse, como bien lo demuestra Didier Plassard, en el marco de la evolución de la educación y de la “fundación social” del público. La edad de oro de los clásicos no tendrá lugar antes de los años de posguerra, aproximadamente entre 1945 y 1965, con la ola del teatro popular en Francia², cuando el teatro goza de un prejuicio favorable en cuanto a educar a la población y contribuir al cambio político, cuando “la sociedad francesa emprende la tarea de salvar su retraso en materia de cantidad de años promedio de estudio por habitante” (Plassard 252)³. Este período es seguido por “una fase de contestación (1965-1975), cuando el ciclo escolar comienza a democratizarse y, después, por una fase de culturalización (1975-1990), cuando las puertas de la universidad se abren a una proporción creciente de aquellos que, en adelante, constituirán el principal público de los teatros” (Plassard 252). Esta fase, cuyo inicio podría situarse hacia 1981, con la llegada de la izquierda al poder en Francia, es la del “todo cultural”, las experiencias de teatro intercultural y el “teatro elitista para todos”, según la fórmula de Vitez. Coincide con el apogeo del “teatro de directores”, los que a menudo fundan su poder sobre el recurso a los clásicos. Después de 1989 y la caída del muro de Berlín, se entra en una fase de inestabilidad, de crítica a la mundialización, pero también de cuestionamiento del relativismo cultural y del teatro antropológico de los años 80 (Grotowski, Brook, Barba, Mnouchkine). Parece surgir la consigna implícita de “un teatro igualitario para mí”, un teatro que preconiza la igualdad de oportunidades solo en la medida en que esta me favorezca; un “arte del engaño masivo” cuyas armas son difíciles de encontrar. Esta crisis del pensamiento clásico y de su análisis, sin embargo, no está desprovista de porvenir ni de grandeza. Nos toca a nosotros develar sus potencialidades a menudo sepultadas

1. Sigo en estas reflexiones al artículo “Classicisme”, de Florence Dumora-Mabille, en Paul Aron, Denis Saint-Jacques y Alain Viala (ed.), *Le dictionnaire du littéraire*. París: PUF, 2002, p. 96.

2. Se refiere a la idea del “teatro popular” o teatro de arte “para todos” que viene de Romain Rolland y que alcanza su auge en los años 50 y 60 con Jean Vilar.

3. Ver sobre esta cuestión Patrice Pavis, “Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945”. (Algunas razones sociológicas del éxito de los clásicos en el teatro después de 1945) (1986) en *Le théâtre au croisement des cultures*. París: José Corti, 1990, p. 51-64.

bajo el discurso pesimista o cínico, y descubrir, dentro de la crisis, el porvenir de una ilusión teatral.

1. El “efecto clásico”

Desde el descubrimiento de los grandes textos, después de 1890 y más aún después de 1950 y hasta los años 60 del pasado siglo, el famoso “efecto clásico” inducía un efecto de intimidación causado por el prestigio que tenían los clásicos y la virtud “integradora” que les atribuían quienes los frecuentaban y respetaban. Pero ese efecto no opera actualmente en el mismo sentido: el espectador piensa más bien que se va a tratar de tú a tú con ellos y que va a comprenderlos de forma inmediata y sin esfuerzo. Esta intimidación a la inversa nos crea la ilusión de que los clásicos ahora están a nuestro nivel y que basta considerarlos nuestros contemporáneos para que lo sean⁴. Ya su frecuentación no es sinónimo de promoción cultural, de ascenso social, de integración a la clase media. Ocurre incluso que se les expurga para llevarlos a las normas de lo *politically correct* (es ya el caso de los fragmentos escogidos en los institutos y liceos de enseñanza media). Algunas obras, algunas escenas y algunos hallazgos escénicos son eliminados por temor a escandalizar o a no pasar la censura de los islamistas. Otros son anexados por tal o cual comunidad que les niega todo valor universal. Un festival como el de Avignon se aleja de sus orígenes populares y algunos periodistas se preocupan de la tendencia de los artistas a volverse abstrusos y mirarse el ombligo. Lo que lleva a un observador distante como Régis Debray a preguntarse: “¿Qué es preferible, el pueblo privado del arte, idea que tanto horrorizaba a Vilar, o bien el arte sin pueblo, autista y feliz de serlo? Ahora los dos forman un matrimonio”. (37) Los clásicos sufren tanto por causa de la desaparición del arte popular como por el hermetismo del arte contemporáneo.

4. Antoine Vitez: “L’intimidation par nos classiques a pour étrange conséquence que nous leur refusons la qualité de classiques pour les croire modernes, toujours jeunes, comme nous finalement” (La intimidación por *nuestros* clásicos tiene como extraña consecuencia que les negamos su condición de clásicos para creerlos modernos, siempre jóvenes, como nosotros, en definitiva”, *Écrits sur le théâtre*, París, POL, vol. 3, 1996, p. 30.

2. Difícil tipología

Desde la década de 1990 cuesta mucho trabajo distinguir diferentes tipos de puestas en escena de los clásicos. Quizá todavía hay muy poca distancia histórica, pero sobre todo los “métodos”, las maneras de representar a los clásicos ya no tienen nada de universal ni de sistemático. Cuando examinamos en otra época las representaciones de los clásicos realizadas hasta aproximadamente 1980, pudimos distinguir los siguientes casos⁵:

1. la reconstitución arqueológica;
2. la historización;
3. la recuperación;
4. la práctica significativa;
5. la puesta en pedazos;
6. el regreso al mito, y
7. la denegación.

Esta tipología se fundaba en la concepción específica que cada tipo de trabajo escénico se hacía del texto dramático (hasta los años 70). Esta concepción –nos preguntábamos– ¿está relacionada: 1) con la letra del texto, 2) con la fábula contada, 3) con los materiales utilizados, 4) con los sentidos múltiples, 5) con la deconstrucción de la retórica, 6) con el mito que lo origina o 7) con la relación directa que supuestamente mantiene con el espectador?

Quizá no esté de más volver a visitar estas viejas categorías, aunque no sea más que para advertir cuánto se ha alejado de ellas la práctica de los años 90, pero también cómo a veces esta práctica toma prestado de aquellas sin saberlo.

2.1. La reconstitución arqueológica del espectáculo tal como este se presentaba en el momento de su creación, siempre ha sido una ilusión, que a veces se ofrecía como el ideal mismo de la representación de los clásicos. Pronto

5. Patrice Pavis: “Du texte à la mise en scène: l’histoire traversée” (Del texto a la puesta en escena: la historia atravesada), *Kodikas/Code*, vol 7, no. 1-2, 1984, p. 21-41. Estas reflexiones se formulaban al margen de una tesis dedicada a la interpretación de Marivaux en los escenarios de los años 70: *Marivaux à l’épreuve de la scène* (Marivaux en la prueba de la escena). París: Publications de la Sorbonne, 1986.

se renunciaba a ella por pura dificultad técnica para reconstruir el pasado y reconstituir el trabajo del actor. Al no ser perfecta, la reconstitución quedaba reducida a un ejercicio de estilo, a una distracción inútil, a un modelo de representación que “aleja al público del texto y lo seduce no por la fábula o el lenguaje, sino por el exotismo de la representación” (Vitez 1966). La reconstitución pronto se convierte en una impostura, en un trabajo puramente formal preocupado por los detalles arqueológicos y no lo suficiente por la nueva relación de la obra con el público y, en consecuencia, la concretización inducida por el cambio de la recepción. Paradójicamente, el público resulta alejado de la obra, desviado de ella y distraído por una visión del pasado.

Entre estas reconstituciones un poco ingenuas conviene destacar las representaciones con declamación barroca hechas por Eugène Green o Jean-Denis Monory. En su reconstitución de *Mitridates*, Green trabaja ante todo sobre la declamación y la gestualidad, velando por decir y hacer decir el texto según lo que él estima fue la dicción de los versos por los actores de Racine. Las sonoridades de época y el sistema muy codificado de los gestos y las actitudes restituyen un conjunto que vuelve a encontrar la sensación de la poesía raciniana. Se trata de un trabajo admirable por su espíritu y que nos hace volver la atención hacia la factura técnica de la obra. No obstante, habituados a que la situación dramática y la opción hermenéutica escogida se manifiesten, sentimos que “algo nos falta”, pues se nos priva del placer de la relectura. O bien hay que poseer el arte de imaginar la solución escénica, como lo hacemos cuando simplemente estamos leyendo la obra. Pero esta lectura solo es una “lectura en relieve”: la interpretación de la obra, el sentido, el imaginario escénico nos faltan dolorosamente. ¿Y no es eso lo esencial?

2.2. La historización es exactamente lo contrario de la reconstitución arqueológica. Consiste en representar la obra desde el punto de vista que tenemos en la actualidad: situaciones, personajes y conflictos son mostrados en su relatividad histórica. Se disponen los sucesos de la fábula de manera tal que encontramos en ella una historia que todavía actualmente nos concierne.

Desde los años 60, cuando el teatro se encontraba en plena luna de miel brechtiana, voces como la de Vitez se elevaban para alertarnos contra aquella tendencia a querer explicar demasiado el presente haciendo decir a las obras lo que nos convenía que ellas dijeran para la circunstancia del momento. Vitez desconfiaba y se burlaba de “la actualización (de izquierda, por supuesto) y de la reconstituciónseudomarxista”. “La actualización de izquierda: asociaciones explícitas entre la obra y los acontecimientos de nuestra época (Creonte lleva un brazalete con la cruz gamada...)”. “La reconstituciónseudomarxista: hacer visible la lucha de clases como uno se imagina que ella era (corriendo gran riesgo de equivocarse) en 1399” (1995a 130).

Esos procedimientos de reconstitución actualizante, tomados del Berliner Ensemble y frecuentes en Joan Littlewood o en el Roger Planchon de los años 60, son muy raros en la práctica contemporánea. Cuando se les emplea, ya solo se hace por gusto del anacronismo y sin pretensión didáctica. Falta todo un sistema coherente (pero pesado) de alusiones que establecería las pasarelas históricas entre las dos épocas.

2.3. La recuperación del texto como material ha sido el método más radical para tratar el texto dramático como material sonoro o como elementos polisémicos susceptibles de combinarse para producir múltiples interpretaciones. Fuera de las composiciones musicales, en las que, en efecto, el texto se ve reducido a un *collage* de sonoridades cuya suma ya no hace sentido –sentido semántico, se entiende–, el texto, en el fondo, nunca es reducible a un “material” (término fetiche de los años 60 y 70). A Brecht le habría gustado utilizar el texto clásico como material, pero sabía que eso no era posible, dado el peso que seguía teniendo la noción de propiedad: “Este furor por la posesión ha impedido descubrir el valor de los clásicos como material bruto, lo que habría permitido hacerlos nuevamente utilizables; y el miedo de destruirlos ha reducido a cero todos los esfuerzos realizados en ese sentido” (Brecht 160).

Hoy podemos decir, con la distancia que da el tiempo, que ese temor era fundado: fue eso lo que pasó en los años 60 y 70 cuando directores como Robert Wilson

utilizaron los textos, tanto clásicos como contemporáneos, como simple “escenografía verbal” para poder concentrarse mejor en la producción de imágenes. El resultado, ciertamente, valió el sacrificio del texto, pues los espectáculos visuales superaron en belleza todo lo que se hubiera podido imaginar hasta entonces sobre un escenario. Sin embargo, ya no estábamos ante una relectura de los clásicos. Pero el abandono de la concepción del texto como material recuperable, que podría situarse en los inicios de los años 80, y del pensamiento moralizante de lo *politically correct*, no trajo aparejada la desaparición del teatro de imágenes, ¡muy al contrario!

Cuando Wilson “monta” las *Fábulas* de La Fontaine en la Comédie-Française en 2004 el texto ciertamente es audible, está correctamente pronunciado por los actores, pero la imagen y su belleza subyugante borran por así decir la letra del texto, cambian cualquier perspectiva de (re)lectura de las *Fábulas*: hemos abandonado el reino literario clásico y nos encontramos en el terreno de las artes plásticas. Incluso el *Dramaturg* de origen alemán, Hellen Hammer, lo reconoce: “El hilo conductor y los temas retenidos son el fruto de un trabajo arquitectónico y musical. Juego con los contrastes de situación: gravedad/ligereza, burlesco/serio, comedia/tragedia, pesimismo/optimismo, extensión/brevidad, estupidez/sabiduría. Juego con los contrastes de tamaño (león/mosquito) o con la cantidad (uno, dos, tres o una multitud de animales)”. La imagen sonorizada reemplaza a la dramaturgia de la palabra.

2.4. La práctica significativa es una secuela de la técnica de recuperación. Implica que el texto se abre al mayor número posible de significaciones, a una pluralidad de sentidos que se contradicen, se complementan, se responden y que no se pueden reducir a una significación global final⁶. La pluralidad se mantiene gracias a la multiplicación de los enunciadores escénicos (actor, música, ritmo, iluminación, etc.); a la negativa a jerarquizar los

sistemas de signos y, por tanto, a interpretar. Peter Brook celebraba la forma shakesperiana, que consideraba abierta a “interpretaciones infinitas”, “una forma tan vaga como sea posible, concebida deliberadamente para no dar interpretación” (87).

Este elogio de la apertura es un gran clásico de nuestra época. Marca la crítica de la semiología de los años setenta e impugna el principio de coherencia y de clausura de la obra. Con resultados diversos, como la puesta en escena del *Anfitrión* de Molière por Anatoli Vassiliev en la Comédie-Française en 2002: durante una escena interminable los actores manipulan largas varas y banderas y después revolotean por el espacio. La dicción se interrumpe en momentos arbitrarios, no previstos por la sintaxis. El ritmo global de la representación cambia sin cesar. Esta fragmentación no tiene un sentido dramático claro; parece, pues, gratuita y arbitraria. Este ejercicio de estilo nos distrae de cualquier lectura de la fábula, de cualquier interpretación. Del mismo modo en *Thérèse philosophe*, en los Ateliers Berthier del Odeón (2007), los dos actores parten en pedazos el texto de la novela diciendo por turnos fragmentos cortados en plena frase, sin que la operación adquiriera un sentido para la comprensión de la frase, sino todo lo contrario. La máquina escénica funciona bien visualmente, pero aplicada a la dicción se vuelve una pesada explicitación del cuerpo-máquina.

2.5. La puesta en pedazos, para retomar el título de la prueba a la que Planchon sometió al *Cid* de Corneille⁷, es una práctica que se ha vuelto corriente, una deconstrucción *avant la lettre* de la dramaturgia clásica, una fragmentación del texto, tan frecuente en los últimos cuarenta años. Desde fines de los años 70 se ha querido reconstruir la representación hecha añicos. Lo único que se presentaba era el *collage*: tan fácil sobre el papel o en el juego de fragmentos escogidos de diferentes escenas, aquel

6. La práctica significativa es una noción de la semiótica de los años 70, la de Roland Barthes, por ejemplo: “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es, por el contrario, apreciar con qué plural está hecho”, *S/Z*, París, Éd. du Seuil, 1970, p. 11.

7. *La Contestación et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises, Le Cid de Pierre Corneille, suivie d'une "cruelle" mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. (La refutación y puesta en pedazos de la más ilustre de las tragedias francesas, *El Cid*, de Pierre Corneille, seguida por una “cruel” ejecución del autor dramático y por una repartición graciosa de diversas conservas culturales).

no producía automáticamente resultados convincentes ni para el sentido ni para la comprensión del texto.

2.6. El retorno al mito ha sido para muchos directores de los años 60 y 70 un medio de ir directamente al núcleo esencial de toda historia, al mito que la habita y la nutre. *Mito* era tomado en el sentido metafórico de fuente, de raíz o resonancia que sugiere el texto. Así, en las puestas en escena de los clásicos polacos, Grotowski buscaba el núcleo duro, el vínculo del mito con el inconsciente, individual y colectivo. Lejos de la arqueología y de la actualización, buscaba en los clásicos el mito olvidado o el recuerdo oculto del ser humano.

Este *topos* de los años 60 ha caído casi totalmente en desuso en la actualidad. Ahora a nadie se le ocurre reducir la escritura o la representación a un sustrato mítico. La mayor parte de las veces la puesta en escena muestra el detalle de la escritura, y está atenta a las formas y no simplemente a los temas universales. Es raro que la tragedia, la griega, por ejemplo, sea reducida a una abstracción, a un *mythos* universal.

2.7. La denegación de la puesta en escena constituye en el fondo su situación natural: la puesta en escena siempre está presente, pero quiere pasar por invisible. Frente a las piezas clásicas a menudo “difíciles”, e incluso parcialmente ilegibles, cuyas condiciones de representación siguen siendo desconocidas, la puesta en escena se siente tentada a jugarse el todo por el todo: confiar solo a los actores la tarea de decir los textos “sin filtro cultural”, sin el metadiscurso de una reflexión de conjunto sobre la obra y su época. Sin embargo, no hay lectura neutra, universal e inmediata: desde luego que el público entenderá la letra del texto, pero el sentido nunca será evidente.

3. Fin de la radicalidad, fascinación del presente

Esta tentativa de tipología para las representaciones clásicas de los años 50, 60 o 70 era ya entonces muy problemática. Y lo es aún más para la prolífica producción de los años 80 y 90. Los tiempos han cambiado. El enfoque

de los textos del pasado ha perdido su radicalidad, su combatividad. Por dos razones, según Anne Françoise Benhamou:

Los clásicos siguen estando presentes, pero es un poco como si las problemáticas –y las polémicas– ligadas a su puesta en escena se hubieran disuelto: sea porque las cuestiones históricas ya no nos dicen nada en esta época de “presentismo”, sea porque los guardianes del templo y los defensores de la fidelidad a la obra hayan desaparecido, barridos por la modernidad o quien sabe si por la posmodernidad (31).

¿Por qué nos hemos despedido de nuestro pasado? ¿Por qué esta desconfianza hacia el pasado y este culto al presente? ¿Basta con invocar la aceleración de los cambios, su concomitancia a escala planetaria, la huida hacia adelante en busca de más progreso tecnológico y más ganancia, el desconocimiento de las experiencias pasadas y su desvalorización, la declinación e incluso la imposibilidad del análisis dramaturgico, la ausencia de perspectiva de futuro?

Vivir en el presente no es tan fácil, aun si es a eso a lo que aspiran actualmente el actor, el espectador e incluso, a veces, el autor.

3.1. El actor vive en el presente: a él le toca la tarea de traer toda la ficción a un acto real, el de un ser humano en el *hic et nunc* de la actuación. Pero esta evidencia se verifica en muchos actores y directores que han sucumbido al encanto de la performance y de la concepción performativa del teatro. Son muchos, como Jean-François Sivadier, los que constatan la importancia del *partage* [espíritu de compartir] en el teatro:

El partage es esencial al teatro. Compartir el tiempo y el espacio. Y eso nunca se da automáticamente. Yo siempre trato de interrogar la naturaleza de lo que se comparte entre los actores y con los espectadores. Efectivamente eso tiene mucho que ver con la idea de estar en el mismo tiempo que el público. Si yo estoy en la sala y tengo la impresión de que el actor no está respondiendo a una imagen de ficción, sino más bien confrontándose ante mí y conmigo a un texto o a un espacio, tendré la impresión de estar junto a él sobre el escenario (35).

En *La muerte de Danton* de Büchner⁸, Sivadier comenzaba por colocar al conjunto de los actores frente al público, como si quisiera partir de la realidad de ellos como actores y ciudadanos para interpelarlos e inscribirlos poco a poco y sin ruptura en la ficción de Büchner. Los actores conservaban a partir de ahí esa presencia personal, como si fueran *performers*, actores concretos y ciudadanos antes que estar al servicio de la ficción.

Ahora este procedimiento es frecuente. En su puesta en escena de *Hamlet*, con solo tres actores masculinos, Árpád Schilling también trabaja con esta presencia temporal y espacial del actor. Ya no se trata de entregar una lectura nueva de la obra, ¡y ni siquiera una lectura de ningún tipo⁹! Claro está, se sigue la historia, pero numerosas citas de otros textos y, sobre todo, un cambio constante de los roles de la obra hacen difícil y hasta imposible una lectura lineal. Lo que cuenta para los tres *performers* es conservar la distancia, mantener cueste lo que cueste el contacto con el público, a pesar de las palabras húngaras y los subtítulos muy largos y literarios. Se esfuerzan en hacernos vivir en su enunciación, en su performance de actor, en su presencia y su arte del contacto. Han renunciado a elaborar papeles, a ponerse al servicio del autor y sus intenciones. Pretenden convertirse en coautores del espectáculo y tratarnos como sus *partenaires* en la actuación. Nos hacen leer algunos pasajes del programa y nos mantienen alerta mediante bromas constantemente renovadas. Este ejercicio de virtuosismo, esta hazaña de actor siempre en sintonía con sus copartícipes y sensible al público es algo notable, pero –si se permite la pregunta– ¿esto sigue siendo una puesta en escena de la obra de Shakespeare? ¿Este es *Ham-let* o “*Let (it be) ham/hum*”? Un ejercicio de *ham-acting*, de actuación de bulevar, un *humming*, un murmullo permanente y agradable a propósito de temas casi musicales lejanamente inspirados en *Ham-let*? ¿La hipertrofia de la función enunciativa a

expensas de los enunciados no impide toda relectura de la obra? Ese probablemente no sea el objetivo. El hecho de “decirnos” que están representando *Hamlet* sin ofrecer *Hamlet* a nuestra comprensión, ¿es suficiente para nuestra felicidad presente? Este ejercicio de virtuosismo y de presencia será apreciado por el que ya conoce la obra o por el que no tiene ningún deseo de conocerla o de conocerla mejor. Aquí no estamos ante una relectura: la función performativa, cautiva mucho tiempo, ahora anega todas las orillas.

3.2. El espectador está directamente preocupado por esta presencia invasiva del *performer*. Se sentirá halagado o por el contrario irritado con tanta solicitud. Al otorgarle acceso directo y espontáneo al texto, limitando así, voluntariamente, toda explicación de este por medio de las acciones escénicas, y toda concepción que pudiera interponerse y “tapar”, ¿no deposita el director demasiadas esperanzas en las facultades del espectador? Preocupado por la enunciación y la performance, por el goce del momento, este corre también el peligro de renunciar muy pronto a lo que la pieza pudiera aportar, incluso hoy, a su comprensión de la obra y del mundo. A veces, sin embargo, ocurre el milagro. El espectador resulta interpelado en lo más profundo de sí y al mismo tiempo extiende su campo de conocimiento. Cuando, en *La muerte de Danton*, el actor Ernst Stötzner¹⁰, en el papel de Robespierre, se para frente al público y se dirige a este como lo haría un actor francés hablándole a los espectadores sobre el problema de los trabajadores del mundo del espectáculo, uno lo escucha con una atención redoblada y su apología del terror parece ilustrar nuestra actualidad. El alcance político de ese discurso, por fortuito que sea, se vuelve más evidente aún. No todas las alocuciones al público, sean o no brechtianas, tienen esta fuerza, pero por lo menos obligan a romper la ilusión referencial en beneficio de un despertar vigoroso de la conciencia crítica, e incluso política.

3.3. El autor es el tercer término, indispensable, de esta

8. Puesta en escena vista en Avignon, julio de 2005.

9. El programa del festival *Le Standard idéal* de la MC93 de Bobigny lo anuncia sin ambages, sería descabellado intentar cualquier relectura: “No se trata en lo absoluto de una reducción (de un *digest*) ni de una desconstrucción, y menos aún de la idea descabellada de “revisitar” la obra maestra de Shakespeare, sino de servirlo con fuerza y rigor proponiendo al espectador solo una obra del ingenio en la que el único vínculo con el texto sea la intepretación de los actores”.

10. En la puesta en escena de Thomas Thieme, en el Stadttheater de Bochum, 2006.

nueva ecuación. Anne-Françoise Benhamou señala que “en la década de 1970, bajo la influencia del estructuralismo y de la supuesta ‘muerte del sujeto’, la figura del autor casi había desaparecido de la teoría literaria y, por rebote, de la puesta en escena de los clásicos. Hoy está regresando” (58). Este regreso se siente no solo en las declaraciones de los directores, sino, sobre todo, en la manera en que la noción de autor permite superar la fragmentación de los materiales y vuelve a encontrar una coherencia más allá de los jirones de textos. Stéphane Braunschweig lo señala a propósito de su método de investigación: “Trabajar el texto como texto es presuponer que hay en él una coherencia –con todas sus contradicciones. Es decir, que esa cosa ha sido pensada, querida, incluso inconscientemente, y que forma un todo: el todo de un autor” (289 ss.). En su *Misántropo*, Braunschweig reconstituye un Alceste “entero”, no solo en el sentido caracterológico del término. El “todo del autor” es la concepción global, estructuralmente ambigua de Molière: su Alceste es sincero, pero también fanático, por ende peligroso. Inspira compasión, es infantil y entrañable; pero también inmaduro, ridículo y egocéntrico. La cuestión no es saber si se parece a su creador, sino si es legible en el conjunto del pensamiento crítico de Molière. Y precisamente es ese el caso, pues la dramaturgia del espectáculo ha sido capaz de reconstituir la perspectiva de conjunto. Por supuesto, esta dramaturgia no es perceptible sino a través del actor: a través de su imaginario y su apariencia física, este se halla en la interfaz entre el mundo exterior y el texto anclado en una época, actual o pasada. Como un cuerpo conductor intermediario, el actor hace la conexión entre el texto y el mundo exterior con el que “se carga” el director. ¿Cómo entonces no iba a ser fiel e infiel al mismo tiempo, si es representante patentado del autor y pasajero furtivo enviado por el director?

Pero esta coherencia, que proviene aquí de la lectura global y rigurosa, no siempre acude a la cita, aun cuando la puesta en escena sea coherente y esté bien resuelta. Algo así sucede con la versión de la *Hedda Gabler* de Ibsen propuesta por Thomas Ostermeier en la Schaubühne. La obra ha sido hábilmente actualizada. Ha sido extraída de su ambiente naturalista noruego y desplazada a nuestra época y a un interior de burgués

alemán, de “burgués-bohemio” neoeuropeo. Si le creemos al programa (no firmado), Hedda se suicidaría por miedo a ver sus proyectos de futuro destruidos por el regreso inopinado de Lovborg, lo que pudiera quitarle a su marido el puesto de profesor. Esto, manifiestamente, es un contrasentido si uno lee la obra: Hedda se mata para escapar del chantaje del juez Brack, por desengaño amoroso, por asco hacia la mediocridad del medio que la circunda, y en modo alguno por miedo a la decadencia social, que es supuestamente lo que se parecería a “nuestro drama colectivo¹¹”. A decir verdad, la interpretación escénica dice otra cosa y no es tan errónea como sugiere el programa: las motivaciones de Hedda son ambiguas, y están más ligadas a una desesperación existencial que a consideraciones económicas (¿pero cómo saberlo?). Sea como sea, esta lectura (que se supone pertenece al dramaturgo Marius von Mayenburg, mencionado como tal en el programa) no le hace justicia a la “totalidad del autor” al impostar sobre la obra preocupaciones u obsesiones actuales extrañas a las de Ibsen. Lo que hace treinta años habría pasado como una lectura “productiva”, una “relectura”, un descubrimiento que renovaba nuestro conocimiento del texto (¡como se decía en aquel entonces!), en la actualidad nos choca como un abuso de poder y una lectura insuficiente, e incluso “autosuficiente”.

Pero esta lectura autosuficiente tampoco se ha convertido en la norma. Más bien sucede lo contrario: la puesta en escena a menudo duda en formular una tesis demasiado osada, demasiado contemporánea, demasiado propia solo del director. El teatro ya no se hace la ilusión de que puede hacernos comprender mejor el mundo y mucho menos transformarlo gracias a los poderes del arte.

Al vivir más en el presente, el actor, el espectador y el autor cambian las reglas del juego: los clásicos dejan de ser una simple cosa del pasado, clasificada de una vez y por todas y almacenada en cajas diferentes. Así que nos atreveremos a esbozar algunas de las formas nuevas de puesta en escena aparecidas en estos últimos veinte años.

11. Programa, Sceaux, Teatro de los Gémeaux, 2007.

4. Formas nuevas para viejas preguntas

4.1. La reemergencia del cuerpo

En la obra clásica se supone que el cuerpo desaparece detrás del sentido y las palabras. Pero desde el momento en que estas son pronunciadas sobre un escenario y cargadas por el actor, el cuerpo recupera sus derechos. Algunos ejemplos:

Para *Berenice*, el coreógrafo Bernardo Montet y el director Frédéric Fisbach utilizan a la vez actores y bailarines¹². Según ellos, el cuerpo es más rápido que la palabra: “por momentos el cuerpo, el movimiento y el espacio pueden decir mejor que las palabras”.¹³ La presencia del cuerpo viene entonces del texto, el cual se prolonga en ese cuerpo. Danza y teatro coexisten sin que uno anule al otro. La danza con el texto que se escucha por los altoparlantes instaura una atmósfera y familiariza con la fábula antes de que se inicie realmente la palabra teatral. Las palabras son intercambiadas y los cuerpos alejados unos de otros o separados por un cristal; Titus y Berenice solo se unen un breve instante, justo antes de la separación definitiva.

En su puesta en escena de *Ifigenia*, Ophélie Teillaud domina perfectamente la dicción imponiendo al mismo tiempo una actuación física que es portadora del lenguaje. Lejos de buscar una clave de lectura nueva, inspirada en Barthes, Goldmann u otros estructuralistas que hayan sobrevivido a los años 60, este trabajo pone una junto a otra y luego integra dos líneas de investigación: de un lado, una dicción que no sea “arqueológica” como en Eugène Green, que respete las reglas del alejandrino pero sin limitarlo a una música abstracta, y que deje pasar las emociones del personaje en situación. Del otro, una expresión escénica y corporal que haga ver y sentir los desplazamientos, los choques, los bloqueos, los conflictos de los cuerpos en rebeldía. Esta confrontación es matizada, y está como aplacada. En efecto, la declamación no está cortada del cuerpo, sino que permanece expuesta a la expresión corporal, la que ya no es, como en los años 60 y 70, una forma individual, “expresionista”, desenca-

denada y desarticulada. Las pulsiones del cuerpo y las pasiones: por ejemplo, la cólera de Aquiles, el deseo, la obediencia juvenil de Ifigenia, la cualidad mate, sorda y masiva de Agamenón son inmediatamente perceptibles y comunicadas al espectador. La obra de Racine resulta así revivificada, habitada gestual y pulsionalmente, tratada como el origen y la arena sobre la cual se juegan pulsiones corporales, de orden militar y patriarcal. La crueldad, en el sentido de Artaud, tiene su origen en la violencia de las situaciones (sacrificio, asesinato, deseo de poder) que encarnan en los obstáculos impuestos por el alejandrino, la etiqueta y la fábula. Debido a la distribución rotativa de los papeles de las mujeres (los de los hombres son más estables), el cuerpo femenino es intercambiable y global; reducido a la misma edad y a la misma apariencia, es a la vez vibrante, liberado, estético y martirizado, expuesto y consumado sobre el altar del sacrificio “naturalmente” femenino, librado a la perversidad de los juegos de poder. Aquiles el colérico y Ulises el ambiguo son impotentes en esta historia de sacrificio femenino que los supera, y la prueba termina bien por el hecho mismo de terminar mal. En esta realización se integran y reconcilian un conocimiento íntimo del texto y un trabajo físico individual de los actores.

4.2. La reapropiación de la lengua clásica

La lengua formal del alejandrino, tanto en la tragedia como en la comedia, representa una apuesta simbólica capital. La mayor parte del tiempo los actores respetan su forma, especialmente el pie quebrado del alejandrino y las diéresis. El cuidado destinado a la dicción correcta no impide, por otra parte, una modernización y una actualización del contexto de la obra. Se lo puede constatar en el trabajo de Stéphane Braunschweig, y de nuevo en el de Benoît Lambert en su presentación del *Misántropo*. La alternativa ya no es modernizar o conservar. La dicción impecable de los versos hace todavía más divertidos los anacronismos escénicos y el *leitmotiv* que todos pronuncian en diferentes momentos (“quedaos, os lo suplico...”). El respeto a la letra no impide desvíos inesperados: “*De vos façons d’agir, je suis mal satisfait*” (De vuestro desempeño, insatisfecho estoy), declara Alceste a Celimena al principio del segundo acto, mientras

12. Representación en el Théâtre de la Ciudad Universitaria, febrero 2001.

13. Frédéric Fisbach, notas en el expediente de prensa.

comienza a ponerse de nuevo la ropa, lo que le da a la satisfacción una connotación completamente distinta. Las excentricidades de Oronte, rockero y bailarín, la ropa contemporánea, las canciones al micrófono de los admiradores de Celimena –todos estos *gags* muy bien logrados– no hacen que se pierda de vista la problemática de la obra, sino que la resitúan en un contexto actual sin banalizar por ello la fábula original. Se trata de mostrar, precisa Lambert, “cómo la lengua de Molière sigue siendo audible después de haber atravesado cuerpos del presente. Y se trata de continuar así la confrontación entre la cultura erudita que hemos heredado y la cultura de contrabando que nos hemos forjado”.¹⁴ El equilibrio se mantiene milagrosamente y el público, especialmente los jóvenes, al parecer logra establecer el vínculo entre su mundo y el de Molière.

4.3. La reconstitución en declamación barroca

Además de Eugène Green, otros directores como Jean-Denis Monory y Bénédicte Lavocat se esfuerzan por reconstituir la declamación barroca.

La Ruelle des plaisirs es un montaje de poemas eróticos de Ronsard a Saint-Amant, de Belleau a Luise Labbé, dichos e “interpretados” en declamación barroca por Bastien Ossart y Bénédicte Lavocat, bajo la dirección de esta última. Se trata de un recorrido muy agradable y refinado a través de la poesía erótica desconocida de los siglos XVI y XVII. Hecho con delicadeza, el espectáculo no cae nunca en la vulgaridad gracias a la elegante distancia, constantemente mantenida, entre la palabra y la cosa, entre el lenguaje con frecuencia crudo aunque poético y la cosa poética aunque medularmente cruda. La distancia irónica entre la palabra y el acto es también la de la parodia literaria que se practicaba en los siglos XVII y XVIII. Bajo una forma deslumbrante y espiritual, se habla de realidades sexuales atrevidas y tabúes, a veces hilarantes. Ese pequeño espectáculo es, desde este punto de vista, un gran logro, una perla rara: los dos actores consiguen sugerir “la cosa” con poses y actitudes perfectamente controladas, sin contacto físico, en las fronteras

entre lo ridículo y lo serio, lo patético y lo paródico. La mujer retoma los estereotipos esperados de la modestia femenina, que no engañan a nadie, mientras que el hombre se consume de amor sin dejar de calcular cada paso y midiendo los efectos. La declamación de los poemas es más que un recital: la selección y la organización de los poemas y canciones constituye una dramaturgia de las relaciones entre los sexos y del deseo femenino, tal como se los concibe, antes y ahora.

La declamación barroca funciona aquí perfectamente, pues la gestualidad, que nos parece, y ya en su época parecía, un poco artificial y especiosa, sirve muy bien al propósito. Al hacer más lento el impacto de las palabras crudas y de las realidades sexuales, actúa como un filtro, ayuda a la estilización y a la alusión, y embellece y distancia la palabra liberada. Esta lentificación no daña la dinámica de la puesta en escena, a diferencia de lo que ocurre con la declamación de una tragedia o, peor aún, de una comedia.

Así, esta actuación declamada resulta muy problemática cuando se trata de la puesta en escena de una comedia como *El médico a palos*, de Molière, realizada por Jean-Denis Monory. Tratándose aquí de una comedia, la actuación produce un efecto contrario: frena y a veces destruye los efectos cómicos, especialmente los verbales, nos impide atraparlos “al vuelo”, provocando una especie de “encendido retardado”.

4.4. La “recontextualización” de la puesta en escena

Como en el caso de Benoît Lambert y de Stéphane Braunschweig, la puesta en escena intenta más bien acercar el pasado al presente que a la inversa. La “recontextualización”, esa “trasposición de la acción dramática a nuevos referentes espaciotemporales” (Plassard 248), se efectúa, pues, en un entorno que resulta familiar al público actual. Para el *Misántropo* de Lambert nuestra época está figurada por el grupo que rodea a Alceste, permanentemente presente en escena e indiferente a lo que sucede en el primer plano. El grupo fuma, canta, se divierte, lejos de la imagen negativa que Alceste quisiera dar de él. En ese mismo espíritu, el *Misántropo* de Braunschweig no es restituido a su contexto histórico, sino que, literalmente, nos devuelve nuestro reflejo

14. “Note liminaire sur les classiques” (Notas liminares sobre los clásicos), expediente de prensa, Teatro Malakoff, enero de 2007.

proyectado sobre un inmenso espejo. La gestualidad, el comportamiento y el vestuario nos ayudan a encontrarlos, mientras que la dicción no hace ninguna concesión al lenguaje relajado contemporáneo: es hipercorrecta sin ser arcaizante y contribuye a la comprensión de los mecanismos de la obra. La precisión vocal no es, pues, únicamente formal, sino que ayuda a comprender cómo se articula el pensamiento del personaje y del autor.

4.5. ¿Recontextualización radical o pertinente?

Si la recontextualización de la fábula parece darse por añadidura, especialmente en la comedia, aquella puede, sin embargo, resultar más o menos “feliz”: la más radical no es necesariamente la más justa. Cuando Ostermeier sitúa el *Woyzeck* de Büchner en la boca de una alcañal de una gran metrópolis de Europa Oriental, sin duda encuentra una metáfora poderosa de la situación actual de su antihéroe, pero eso modifica el sistema de los personajes. Woyzeck ya no es tanto una víctima de la estupidez del ejército y de la medicina como de los mafiosos y traficantes de toda laya. Uno se pregunta por qué viola a María después de haberla asesinado. La violencia de los cuadros, su coherencia visual, su esteticismo, el montaje hábil de los fragmentos musicales (secuencia de rap en vivo y en directo), nada de eso puede hacer olvidar la indigencia del análisis dramaturgico. Podría hacerse la misma observación respecto de los espectáculos de Frank Castorf: allí se dan cita sin duda la coherencia estilística y la provocación, pero más que aclarar la pieza, la oscurecen. ¿O será quizá que el análisis dramaturgico ha perdido todo interés y toda pertinencia?¹⁵

¡No siempre y no necesariamente! El humor seco de las provocaciones de Christoph Marthaler, ese huracán lento llegado de Suiza, nos prueban lo contrario. En su puesta en escena en la Ópera de París de las *Bodas de Fígaro*, él crea, con su fiel escenógrafa, Anna Viebrock, todo un universo de la banalidad cotidiana: estamos en el impersonal *hall* de entrada de una oficina suiza del registro civil. El conde es un portero en uniforme; Su-

sana, una criada con delantal blanco. Dentro de la jaula encristalada de la conserjería se afanan unos empleados. Un tartamudo no logra cantar a menos que le peguen un porrazo en la espalda. El recitativo está a cargo de un individuo lunático (Jörg Kienberger), especie de Groucho Marx que hace vibrar y cantar a unos vasos sobre el escenario: número musical diversamente apreciado por los melómanos de la sala. Marthaler crea un mundo visual del aburrimiento cotidiano, con criaturas ordinarias frizando en la imbecilidad, pero como croquis tomados del natural, hechos con humor y ternura. Así nos deja ver, como fieras que se clavan una mirada desafiante, dos universos antitéticos: la mediocridad pequeñoburguesa y el aliento sublime de la música de Mozart. Esta desacralización no es del gusto de todos los abonados y pronto se convierte en un recurso fácil. Pero este guiño cómplice no se limita a ser mera provocación o franca parodia. ¿De quién se están burlando, en definitiva? No tanto de la gente común y corriente como de nosotros, los espectadores supuestamente cultos, que buscamos la belleza en las obras sublimes y somos incapaces de descubrirla en lo cotidiano.

5. Nueva relación con la tradición

La interpretación de las obras clásicas depende de la relación que el teatro mantiene con la tradición. Esa relación no cesa de evolucionar, puesto que el pasado es objeto de una reevaluación permanente y el lector y el director disponen de herramientas que también evolucionan en función del tiempo transcurrido y de los métodos de análisis del momento. Estamos lejos de la visión un poco ingenua de los años 50 y 60, que pretendía renovar las obras del pasado “modernizándolas” y “desempolvándolas”. Vitez se burlaba de esta operación de “aseo”:

Nada me parece más tonto que esa idea: desempolvar a los clásicos. Como si debajo del polvo pudiera aparecer el sentido desnudo, puro, brillante y dorado. No, no es así como pasan las cosas. Hay modas, tradiciones, escuelas; siempre el estilo esconde otra cosa, otra apuesta, generalmente política, y no necesariamente vinculada con las ideas políticas de las obras mismas: más bien con las formas (1996 216).

15. Para un análisis más completo de la representación, ver Patrice Pavis, “Woyzeck à la cour d’honneur”, (Woyzeck en la corte de honor), *Théâtre/Public*, octubre 2004; ver *infra* el análisis de *En la jungla de las ciudades*, dirigida por Castorf.

Esta apuesta es política –Vitez tiene mucha razón– y hay que buscarla en las formas utilizadas, las de la actuación y las de la puesta en escena. El director puede elegir acercarse lo más posible a su objeto y al modo en que la obra era representada en el momento de su creación o bien, por el contrario, darle la espalda a esas circunstancias e inventar un modo de actuación desconectado de su modelo de origen.

En su puesta en escena del *Mitridates* de Racine hecha en declamación barroca, Eugène Green recrea “un arte teatral olvidado desde hace dos siglos”. El espectador de hoy no dejará de sorprenderse con esta declamación que le parecerá arcaica. Pero, según Georges Forestier, el público del siglo XVII igual estaba alejado de esta “palabra elocuente”, que sentía como un código artístico y artificial. De ahí que el público del siglo XXI deba concentrarse en la performance vocal y plástica, renunciar a descubrir una nueva lectura de la obra y a leer las emociones de los personajes fuera de las codificaciones de la expresión facial y de las actitudes codificadas y sostenidas de los “declamadores”. Esta forma reconstituida, aunque no es históricamente exacta, por lo menos está cerca de su origen. Tiene el mérito de obligarnos a releer esta “poesía dramática” imaginando su performance vocal y visual.

La mayor parte del tiempo la interpretación ya no guarda ninguna relación con la tradición. Sucede a veces que la obra ha sido escogida precisamente para ajustar cuentas con ella. Ese es con frecuencia el caso de los montajes saqueadores de Frank Castorf, que conoce muy bien la inclinación pequeñoburguesa a asistir con morosa delectación a la destrucción en directo de una obra maestra de su infancia. Con *Meistersinger*, “según Richard Wagner y Ernst Toller”, Castorf elige la ópera que “no por gusto constituyó la piedra miliar de la obra de arte total nacionalsocialista de 1933”.¹⁶ La monta con una escenografía *trash*, “degenerada”, como decían antes los nazis y los estalinistas, y el contraste con la música y la escenografía wagneriana original la vuelve todavía más cautivante y provocadora. Gracias a un caballo de Troya, los artistas entran literalmente en el monumento

wagneriano. Los *gags* escénicos se repiten y las citas revolucionarias de Toller pierden todo sentido, volviéndose involuntariamente paródicas a fuer de excesivas. La idea de Godard o de Mesguich en los años 60 o 70 de incorporar citas extrañas a la obra ha perdido su fuerza de provocación y toda justificación crítica.

Pero la tradición es a menudo para los directores, y de modo más prosaico, la tradición de los viejos, la de la generación precedente. Para los Castorf, Ostermeier o Thalheimer, el problema es reaccionar contra el *Regietheater*¹⁷ de un Peter Stein, un Claus Peymann o un Peter Zadek. En Francia, parece que los padres son más ignorados que honrados. A nadie se le ocurre rechazar expresamente a Copeau o a Vilar, y ni siquiera a Chéreau o a Planchon. Lo que rechazan los directores franceses que están bordeando los cuarenta es más bien la tradición del teatro de arte, “bien trajeado”, crítico y coherente. Sin embargo, muchos consideran pertenecer, y a justo título, a esta misma línea de un teatro de calidad. No se trata, como ocurre con sus primos alemanes, reacios a toda autoridad, de rebelarse contra la corrección o la pretensión crítica y política de los padres. Los Fisbach, Sivadier, Lacascade o Braunschweig concuerdan al menos en la necesidad de inscribirse en la continuidad de la puesta en escena de los textos del repertorio.

No por ello es menos cierto que estos directores, franceses o alemanes, manifiestan una desconfianza no disimulada hacia la generación precedente. Ya no creen en un “sistema interpretativo, globalizante (por ejemplo, el análisis marxista, el psicoanálisis, el feminismo)” (Plassard 252). No son hostiles *a priori* y por principio a los análisis teóricos inspirados en las ciencias humanas, pero ya no pretenden atribuir a la obra montada una explicación global o definitiva. Lo que, treinta años antes de ellos, parecía evidente –la universalidad de la imagen, de lo translingüístico, de la gestualidad expresiva, de la fiesta–, ya no es en lo absoluto evidente, ni para ellos ni para las teorías actuales. El teatro de la imagen, que tanto debe a Robert Wilson, ha perdido su evidencia estética. El teatro intercultural creado por actores de

16. Nota de Frank Castorf al programa, 2007.

17. El *Regietheater*, teatro de la puesta en escena, es en Alemania el teatro que lleva la marca y la firma de un director.

culturas y lenguas diferentes, especialmente por Brook, se ha convertido en objeto de críticas, a menudo injustas y demagógicas, de parte de intelectuales por otra parte muy “occidentalizados”, y se ha estancado. La expresión corporal, proveniente de la contracultura de los años 60, y la fiesta celebrada por el Théâtre du Soleil en sus inicios, hoy se sienten demasiado aproximativas e imperfectas desde el punto de vista del oficio en las realizaciones de los artistas jóvenes¹⁸. Sus presupuestos ideológicos, por ejemplo, la liberación de los cuerpos y de los individuos, son cuestionados.

Como es sabido, la tradición ya no es lo que era: ya no se la puede imaginar y levanta sospechas. Pero todo artista, lo quiera o no, reexamina su relación con esa tradición. Para describir estos cambios recientes en la interpretación de los clásicos, examinaremos algunos componentes de la representación. ¿Qué cambios experimenta y en qué niveles?

6. Operaciones sobre los clásicos

6.1. Cambio de tiempo y de lugar

Semejante cambio casi se ha convertido en la regla: el marco de la obra es entonces el nuestro, sea porque los locutores llevan nuestra ropa e imitan nuestro modo de hablar, sea porque adoptan una actitud hacia la acción que nos parece familiar. Paradójicamente, casi nos sorprende ver que hay desarrollo en el personaje del *Avaro* puesto en escena por Georges Werler e interpretado por Michel Bouquet en un interior que imita una casa burguesa del siglo XVII¹⁹. El efecto mimético, la ilusión en la representación de los objetos y de los comportamientos, nos remiten a un mundo imaginario en el que un “Avaro de época” se dedica a hacer una exposición “natural” de su avaricia, tanto en palabras como en acciones. El efecto mimético se extiende a toda

18. Pero ya en 1976 Antoine Vitez desconfiaba de la expresión corporal hecha con poco oficio, y de la fiesta: “*L'Âge d'or*, Théâtre du Soleil. Desigualdad del espectáculo. [...] Pero si el espectáculo estuviera en el circo, se echarían a ver sus debilidades. Mientras que aquí el arrebató reincidente del público da la sensación de una fiesta campechana, lo que enmascara la debilidad del texto de los actores. Como es una fiesta, no hay que ser exigente”. (1996 32)

19. Puesta en escena en el Théâtre de la Porte Saint-Martin, febrero 2007.

la representación: ningún detalle, ningún anacronismo vienen a perturbar esta impresión. El naturalismo de la escenografía, la habilidad mimética y vocal de los actores proporcionan el placer del naturalismo, al mismo tiempo que dejan a los espectadores en libertad de admirar la composición del actor estrella. Michel Bouquet hace de su Harpagón un personaje más enfermo que cómico, como si el problema fuera encontrar excusas médicas a su neurosis. Es divertido, más por sus excesos que por lo ridículo de las situaciones. Hay poco lugar para la actuación pura y la teatralidad en este drama oscuro. Siempre cuesta trabajo burlarse de un enfermo, aunque sea imaginario. Este avaro capaz de somatizar hasta tal punto nos inspira cierta piedad, pero a costa de renunciar a una risa liberadora.

Qué contraste con otro *Avaro* propuesto por Andrei Serban²⁰: la abstracción de la escenografía y la ausencia de referencia definida nos ofrecen una percepción más universal y esencial de la avaricia y de las relaciones violentas entre poseedores y poseídos. La ausencia de marcas unívocas obliga a imaginar la situación. Las manos que salen del tabique para palpar al avaro, y los tabiques monocromos que se desplazan son instrumentos visibles de la representación y de la teatralidad. De ese modo, el espectador, obligado a construir su propio “guión”, se concentra en las pasiones humanas para interpretar estas acciones lúdicas. La tarea de los actores consiste en hacer comprender al espectador que la fábula y las pasiones de la obra son universales, que hay que empezar por leer la organización de los signos, sin pasar únicamente por la representación mimética, y que se trata de dilucidar las opciones que hace la puesta en escena.

6.2. Cambio de la fábula

La cuestión (brechtiana) de la fábula, establecida en función de lo que el espectáculo le hace decir a la obra, se plantea rara vez en la actualidad, pues la puesta en escena ya no busca imponer su lectura, sino que prefiere abrir la obra a diversas interpretaciones. El análisis dramático, tan frecuente en los años 60 y 70 en Alemania y en Francia, ya no está de moda. La dificultad para

20. En la Comédie-Française, en 2000.

contar, e incluso para dar coherencia a un texto en una época de deconstrucción, lleva a muchos animadores de espectáculos a abandonar toda tentativa de contar una historia, por miedo a simplificar la realidad. Solo aquellos que todavía, o de nuevo, se preguntan qué sentido trató de construir el autor serán capaces de contar una historia y de construir el espectáculo a partir de la estructura narrativa que resulta de aquella. Ese es el caso de Stéphane Braunschweig: su *Misántropo* no pretende en modo alguno encontrar la verdad de la historia de Alceste, pero posee coherencia suficiente para establecer las contradicciones de los personajes²¹.

Desgraciadamente no siempre es ese el caso con las adaptaciones de las obras clásicas. Parece que, incluso a menudo, el juego consiste en confundir las pistas. Para el montaje de *En la jungla de las ciudades* de Brecht, Castorf hace que las cosas se alarguen²². Los actores inventan un *gag* tras otro para atraer la atención a toda costa. Un guitarrista toca su instrumento en vivo, mientras que un actor pinta en el suelo. Cada actor tiene su momento de número personal. En vez de estar preocupados por contar una historia, ya de por sí muy enmarañada en el original de Brecht, una serie de efectos y de miniconmociones insisten en el presente de la actuación, como si la percepción presente primara sobre la voluntad de contar y de significar. Sin la guía de una dramaturgia bien labrada, la puesta en escena se convierte en una serie de efectos fáciles, una música de fondo repetitiva, y un trampolín para actores virtuosos del tic y del truco. ¿Pero en definitiva a quién quieren impresionar? No solo no ha sido cambiada la fábula, sino que apenas ha sido establecida.

6.3. Cambio de la intriga

Tampoco se modifica la intriga. La mayor parte de las puestas en escena de los clásicos, por lo menos en Francia, conserva la integridad del texto: la intriga, pues, varía poco. Los creadores rara vez se aventuran a cambiar el orden

de las secuencias, a proponer otra manera de contar. Lo que sí cambia con mucha frecuencia es su actualización, el universo en el que la acción se desarrolla.

A menudo la intriga solo es interrumpida por los entreactos: así, en la versión de Benoît Lambert del *Misántropo*, los amigos de Alceste cantan, bailan y se divierten. En esos momentos de tiempo *off*, la intriga lineal recibe un complemento irónico que no rompe la lógica del relato. Para nosotros, los hermeneutas infatigables, esa es la oportunidad inesperada para respirar.

6.4. Cambio de la textualidad

La textualidad varía, sobre todo, en las traducciones, que se adaptan a la lengua contemporánea. A veces la traducción viene acompañada de una verdadera adaptación. El teatro, mejor que cualquier otro género, juega con la materialidad y la maleabilidad del texto dramático y de la escena. El texto arcaico de repente vuelve a ser legible y actual gracias a su nueva traducción. El traductor tiene la posibilidad de adaptarlo a las necesidades de la futura puesta en escena. Son innumerables las traducciones que se rehacen para un proyecto escénico específico.

En la puesta en escena de *Andromak*, a fin de hacer la lengua accesible a todos, Luk Perceval "rompió todas las formas clásicas desde Shakespeare hasta Racine sin olvidar a los clásicos flamencos. Reescribieron. Realmente reescribieron. Y eso se ha vuelto la norma para nosotros y ya nadie entiende que se monte un Racine 'clásico-clásico'" (Perceval 66)²³. Esta reescritura en una versión holandesa simplificada destruye toda sensibilidad con el texto de origen. Pero de ahí no resulta una libertad de expresión verbal o corporal: los actores son reunidos sobre un estrecho altar del que, a cada momento, corren peligro de caer y herirse con los fondos de botella esparcidos sobre el piso con las puntas hacia arriba. La lengua sometida al alejandrino y la etiqueta cortesana del siglo XVII se transforman así en un juego cruel, un teatro del riesgo y la crueldad, en el que los cuerpos están en peligro de muerte. Las palabras matan, ya no "indirectamente" como en la dramaturgia clásica de antaño, sino a través del lenguaje del cuerpo y del deseo.

21. Nos remitiremos al magnífico análisis de la obra hecho por Stéphane Braunschweig en "Quelques mots sur *Le Misanthrope*, à mi-chemin des répétitions" (Unas palabras sobre *El misántropo* mientras transcurren los ensayos) (145-150). Existe un DVD del espectáculo producido por el Teatro Nacional de Estrasburgo.

22. Visto en la MC 93 de Bobigny, febrero 2007.

23. Puesta en escena vista en Avignon en 2004.

Racine sufre una cura de rejuvenecimiento obligatoria desde el momento en que es transcrito a una lengua contemporánea –en este caso el holandés–, lengua, claro, “alisada” en relación con los alejandrinos franceses, pero que ha sido traída al nivel semántico de los lectores y los espectadores de hoy.

Evidentemente, es más delicado modificar los textos en su versión original. Sucede a veces que pasajes oscuros sean omitidos, e incluso ligeramente reescritos. El *Regisseur* alemán Michael Thalheimer reduce las obras clásicas condensándolas y reduciéndolas a lo esencial: su *Emilia Galotti* (de Lessing) ha sido sintetizada en una partitura casi musical que los actores ejecutan según una nueva rítmica, por lo general diciendo las réplicas a toda velocidad. La versión condensada no duda en hacer numerosos cortes y ¡en cambiar el final! Este procedimiento le permite “evitar en el escenario todo lo que es superfluo”: “así dirijo la atención sobre un núcleo de la obra que considero esencial” (25), confiesa. Los conceptos sobre la “fidelidad” son diferentes, como se ve, de uno y otro lado del Rin.

6.5. Cambio del sistema de los personajes

La gran época de los ejercicios de los actores de Vitez o de Brook en los años 70 quedó atrás. Es raro asistir a constantes permutaciones de papeles o a anuncios del tipo: “Yo interpreto a X o a Y”. Mesguich, discípulo de Vitez en los años 70, es uno de los pocos que todavía practica, aunque con moderación, el desdoblamiento de algunos personajes, como en su *Andrómaca* para la Comédie-Française²⁴. La amante y la sirvienta funcionan a veces como el doble una de la otra. Más raro aún, pero muy impresionante, es el desdoblamiento del intérprete en actor y bailarín, como en la *Berenice* de Montet y Fisbach.

Un personaje puede desmultiplicarse en una infinidad de figuras o convertirse en un simple elemento en un coro, perdiendo así su dimensión individual y psicológica. La ópera se presta especialmente a estos efectos de coralidad. Marthaler, en las *Bodas de Fígaro* de Mozart, o Barry Kosky en *Der Fliegende Holländer* de Wagner²⁵, se

divierten imprimiendo al coro un anonimato cotidiano. En los dos casos el efecto se multiplica por diez gracias a la entrada de los miembros del coro en fila india. Todos vestidos con un mismo traje impersonal.

6.6. Cambio de las convenciones y de la figuración

La puesta en escena ya no duda en mezclar y oponer las convenciones propias de unos géneros a otros: naturalismo y simbolismo, realismo y teatralidad. La técnica actoral a menudo difiere considerablemente de la de la creación original. En el *Brand* de Ibsen, dirigido por Braunschweig, el personaje, con ropa de montañés, se pasea sobre un plano inclinado abstracto, blanco y bastante alejado de la más pequeña montaña. Pronto se olvida ese hiato, esa incompatibilidad, para concentrarse mejor sobre el texto y la caracterización.

La figuración del mundo escénico a menudo procede más por metonimia que por metáfora, como si fuera más fácil y más provocador significar una realidad por medio de un detalle de la escena que figurarla mimética o simbólicamente.

6.7. Cambio de paradigma:

la performance para la puesta en escena

El cambio de las convenciones de actuación llega a veces hasta un cambio de prioridad, y la rapidez y el virtuosismo de la performance triunfan sobre la precisión y la profundidad de la puesta en escena. El ejemplo de los espectáculos de Declan Donnellan se impone. En *Cymbelino* de Shakespeare, Donnellan logra la hazaña de hacer comprensibles la obra y la intriga. Gracias a la rapidez de la actuación, a los cambios instantáneos de personajes y situaciones por simple convención, a la coordinación de la palabra y del gesto, la intriga progresa sin dificultad, los códigos de la representación son exhibidos, y la ironía y el humor para resolver las inverosimilitudes del *script* shakespeariano no se congelan en una pesada parodia o un profundo discurso que pretende explicarnos las contradicciones, como lo habría hecho una puesta en escena brechtiana o “continental” de los años 60. Esta performance, en todos los sentidos del término²⁶, se la

24. En 2002.

25. Puesta en escena en la Ópera de Essen, mayo 2006.

26. En los sentidos escénicos y también en los sentidos de “desempeño” y “rendimiento” (Nota de la T.).

debemos al trabajo de los actores, a su actuación. La belleza plástica y clarificadora de los reagrupamientos, los desplazamientos armoniosos de los grupos y su puesta en espacio, el dominio de la lengua y la ligereza de la enunciación, la vivacidad de los intercambios, todo eso es mérito de los actores, dirigidos sin que se note la mano del director, y por lo tanto con mayor eficacia. Arte de dibujar en el espacio, de clarificar las relaciones de los personajes por medio de efectos de paralelismo y de alusiones a la actualidad (vestuario) que, sin embargo, no pretende trasponer o historizar la fábula como lo habría hecho una puesta en escena “continental”. Este tipo de corporalidad alivia la intriga sinuosa, pone en movimiento el texto, sincroniza la palabra y el desplazamiento. Las motivaciones y las emociones son apuntadas –y no exhibidas ni retenidas–, sin psicologismo ni didactismo. La impresión de movimiento perpetuo y de energía de los actores sobre el escenario proviene de los ritmos e impulsos de la lengua de Shakespeare que el cuerpo releva, canaliza y organiza. Se hace difícil separar los impulsos corporales y la energía verbal. El actor está en condiciones –gracias a la percepción de su objetivo, de su diana interior– de dirigirlo todo: sus emociones, sus deseos, sus movimientos, la dinámica del texto que pronuncia.

6.8. Cambio del contexto cultural

Toda representación clásica implica una transposición cultural, aunque no fuera más que a causa del desfase temporal o geográfico. La cuestión de la interculturalidad en el teatro²⁷, especialmente en Brook y Mnouchkine en los años 70 y 80, se jugó en gran medida sobre el terreno de los clásicos del teatro universal. Desde la caída del muro de Berlín (1989), el debate sobre multiculturalismo ha tomado una coloración Norte-Sur más marcada. A menudo es sustituido o falseado por la cuestión del fundamentalismo religioso, que desanima a las mejores voluntades artísticas. El cambio de siglo no sabe bien cómo tomarse el viraje intercultural. Los espectáculos de investigación –dejemos de lado el *show-business* interna-

cional– desconfían de las mezclas de culturas, por miedo a escandalizar ya no al burgués, sino al fundamentalista de turno o al inspector de la *political correctness*.

Afortunadamente, todavía ocurren milagros, espectáculos que logran esquivar o sobrevolar esas bajezas político-culturales. La *Fedra* de Philippe Adrien²⁸ es uno de ellos. La obra inventa una nueva manera de conciliar diversas exigencias culturales poniéndolas al servicio de la interpretación de la obra. Sin embargo, no se trata de una puesta en escena intercultural en el sentido de los años 70, pues, aun siendo negros (martiniqueses en su mayor parte), los actores no buscan sugerir tal o cual técnica de actuación africana. De hecho, no se puede situar la obra en un contexto geográfico dado: la *Fedra* que interpreta Aurélie Dalmat parece tan africana como asiática; los actores antillanos, blancos, mestizos y negros no están aquí vinculados a un contexto geográfico determinado; sin embargo, el espectáculo tampoco es totalmente *colour-blind*²⁹: es bueno que el espectador sea atrapado y maravillado por esta belleza y esta extrañeza de los cuerpos y las pieles. El imaginario de Racine, “a la vez fantástico y arcaico”, se presta bien para la “mezcla compleja de influencias y caracteres –africanos, caribeños, indios– específico de las Antillas³⁰, mezcla quizá extraña para la Grecia clásica o para la corte de Luis XIV, pero en lo absoluto para la Antigüedad en su conjunto, con su imaginario “laberíntico”, “amazónico”, “neptúnico”, “cretominotáurico”.

La fuerza de esta representación viene de los actores y muy especialmente de su impecable dicción de los alejandrinos. Esta dicción es la forma necesaria para que la fábula conserve su entidad y los personajes su identidad. No hay ninguna pedantería que intente releer la obra desde Mauron, Barthes o Goldmann, probablemente porque, simplemente, hemos asimilado las conclusiones de ellos y estas son ya un sobreentendido. Renunciando a una

27. Ver, por ejemplo, Dennis Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1993.

28. En el Teatro de la Tempête, septiembre 2006, con Aurélie Dalmat en el papel principal.

29. “Indiferente al color”: se emplea esta expresión en los medios teatrales anglófonos para designar una distribución de los papeles que no toma en cuenta para sus elecciones el origen étnico de los actores.

30. Notas de Philippe Adrien en el Programa, Teatro de la Tempête, septiembre de 2006.

lectura nueva o imponente, y a revelaciones hermenéuticas demoledoras, Philippe Adrien y sus colaboradores encuentran lo esencial: mostrar y hacer sentir la pasión. Da gusto escuchar una historia trágica llevada por cuerpos de hoy, más allá de las diferencias culturales. De repente, a la vuelta de un verso, uno se da cuenta de que el teatro intercultural todavía está por llegar o por volver.

7. Algunas señales de los tiempos

Todos estos cambios, aunque mínimos, terminan por producir un nuevo espíritu de época. Aun a riesgo de hacer encarnar ese sublime espíritu en un banal “retrato hablado” de la actuación clásica de hoy, formularemos algunas rápidas observaciones:

Los casos de *deconstrucción* son bastante raros, por lo menos en Francia, donde el peso del pasado sigue siendo apreciable. ¿Quién, fuera del Teatro del Radeau, deconstruye en París? Algunos grupos que regularmente nos visitan, como la Volksbühne de Castorf o de Pollesch, el Wooster Group de Nueva York, el teatro de Árpád Schilling, y el teatro de Jürgen Gosch.

Además, habría que distinguir entre deconstrucción y provocación: Castorf o Gosch se dedican más a una desmitificación y una desacralización que a una verdadera deconstrucción de inspiración derridiana. Sus espectáculos y las “performance” dentro de ellos tienen vínculo con el accionismo vienés de los años 60 (Otto Mühl, Hermann Nitsch...).

La *desacralización del texto* es frecuente. La de Jürgen Gosch es tan banal como anal. En su puesta en escena de *Macbeth*³¹, Gosch logra escandalizar incluso a la juventud teatral alemana, ¡lo que no dice poco sobre la fuerza de su provocación! La obra se representa en una excelente y fiel traducción alemana de Angela Schanelec, y los actores del Stadttheater de Düsseldorf, siete hombres para todos los papeles, tienen una técnica vocal impecable y un sentido del espacio y del *timing* impresionantes. Saben a la vez gritar y murmurar, investirse en su papel y tomar sus distancias, seguir la partitura gestual e improvisar.

Gracias a ellos, la obra conserva una frescura... húmeda. Llegan vestidos con ropa moderna pero, una vez subidos a las tablas, no tardan en desnudarse y comenzar a revolverse en un pantano de sangre falsa y excrementos, generosamente escanciados sobre el cuerpo y el suelo mediante botellas de plástico. El mal gusto, la crudeza y hasta la crueldad, pero también lo cómico, la ligereza y la teatralidad están en el corazón mismo de este acto de violencia. Dejan al espectador si no pensativo, al menos extrañado por esta alianza inédita entre lo horrible y lo lúdico. Esta desnudez más excremental que artística, parodiada y “enchulada” por medios puramente teatrales, es más bien sana. Conduce a una liberación colectiva tanto de los actores como de los espectadores. Muestra también la diferencia con la verdadera violencia de la fábula y de los personajes de *Macbeth*, con la violencia de los fanáticos del fútbol o de los patriotas que canturrean el himno de los Estados Unidos.

En otros momentos, el gasto físico no es solo parodiado, sino literal, como si fuera un *potlach*³² y una performance que los actores nos dan en ofrenda: es el caso del singular combate final entre Macbeth y Macduff. A diferencia de los *shows* de Castorf, Gosch nos suministra las claves y las referencias para seguir una fábula que él respeta en su continuidad y su complejidad. El hilo –¿o la red– conductor/a, a diferencia de las obras de Castorf, es legible, aunque tenue, repetitivo y líquido. Hay una (b)analización de la obra, pues todo sucede en el mismo estilo *destroy*, en la misma atmósfera violenta y sórdida. Todo es banal, porque todo vale en el horror concebido como un sobreentendido; todo es anal también porque la fábula se reduce a un problema sádicoanal. Según Freud, la analidad es una actividad sexual apoyada sobre la función de la defecación. En la fase sádicoanal el sujeto está sometido a una tendencia destructiva y regresiva, especialmente en lo concerniente al pensamiento. Los actores de este *Macbeth* experimentan un placer visible e infantil en derramarse encima líquido rojo, en defecar en grupo y después revolcarse sobre sus excrementos; en desafiar la mirada reprobadora del público y de la

31. Puesta en escena en el Stadttheater de Düsseldorf, mayo de 2006. Espectáculo invitado a la MC 93 de Bobigny, marzo de 2007.

32. El *potlach* es la donación o la destrucción de una posesión en honor al donatario y que lo obligan a responder por medio de una ofrenda equivalente.

buena sociedad. Al mismo tiempo, esta provocación es puramente lúdica y teatral: se ve a los actores verter la materia líquida y fecal, y todos se divierten como unas guaguas grandes y desobedientes.

Arriesguemos la siguiente hipótesis general: habría dos tradiciones y dos formas de representación: la *mojada* y la *seca*. En el *teatro mojado*, el actor se moja, en sentido literal y figurado, corre riesgos, “se moja la camiseta”, exterior e interiormente, produciendo así un derrame de energía que se traduce en una orgía de líquidos corporales, de residuos, de detritus y de suciedades producidas sobre la escena. Ese estilo es muy frecuente en los escenarios alemanes contemporáneos, lo mismo si se representa un clásico que un moderno. Por contraste, el *teatro seco* (por ejemplo, la tragedia francesa clásica al estilo en que esta es “representada” y no *performed* o *acted out* en la mayor parte de los escenarios de Francia y Navarra), se queda seco, solo ligado a la palabra, al mero lenguaje: lo simbólico reemplaza lo literal; lo cerebral neutraliza lo visceral; se impone la convención seca, que ocupa el lugar de las realidades. Los actores de este *Macbeth* “se mojan” en todos los sentidos del término: ensucian su poca ropa y exhiben toda su piel. Asumen constantemente grandes riesgos físicos, corriendo todo el tiempo el peligro de resbalar y caer en la escena o en lo obsceno, de tropezar con un texto de subtexto poco legible o con la mirada espantada y acusadora del público, desviado de lo esencial. ¿Pero hay aquí sentido, un sentido “esencial”?

Estas dos tradiciones y estas dos prácticas escénicas rara vez se presentan en forma “pura”. Al “secarse”, una representación pierde radicalidad, pero gana en claridad y racionalidad, se vuelve más legible. Así este *Macbeth* “se seca”, en cuanto adquiere una pizca de abstracción, en cuanto se le atribuye la menor interpretación. Se vuelve casi exangüe y deshidratado en cuanto uno comprendió, en cuanto uno trata de aprehender sus mecanismos de poder. Por el contrario, una explicación demasiado seca, demasiado intelectual y cerebral cansa enseguida al espectador; la explicación necesita una figuración concreta, reclama un grano de locura, una dosis de desorden, algún chorrito de agua que humedezca la escena e incite a los actores a tenderse allí a todo lo largo con delicias y

provocación, y a los espectadores a acompañarlos con el pensamiento.

Desacralización (b)anal de los grandes textos: ya nada está a salvo de los estragos del agua, del placer de la regresión anal, de la necesidad imperiosa de frotarse con todo lo que está húmedo y sucio, en suma, de la fase anal, banal pero normal.

El *sincretismo* de las interpretaciones acompaña los mayores logros. Dos ejemplos entre una infinidad: *El juego del amor y del azar*, dirigido por Jack Kraemer y el *Tartufo* de Ariane Mnouchkine.

En *El juego del amor y del azar* Kraemer mantiene la ilusión de un clásico en traje de época, con la elegancia gestual y verbal de sus actrices, produciendo al mismo tiempo un fuerte efecto de contemporaneidad. Pero la primera escena le permite imaginar a Silvia y a su sirvienta durmiendo bajo las mismas sábanas y batiéndose de igual a igual en el lecho mientras discuten las virtudes del matrimonio. Los cuerpos, la gestualidad, la libertad de la palabra son contemporáneos y enseguida nos identificamos con eso, entramos de plano y en cuerpo y alma en este encantador universo imaginario. Después, mientras Lisette termina de vestir a su patrona, el tono cambia, según el bien conocido principio de que el hábito hace al monje: descubrimos las relaciones sociales de la época; ya la obra no necesita actualización y la distancia social e histórica recupera todos sus derechos. A todo lo largo del espectáculo Kraemer despliega todas las posibilidades de la interpretación escénica y multiplica todas las maneras de conmover al espectador.

En su *Tartufo*, Ariane Mnouchkine combina varios métodos de actuación. Recontextualiza la obra situándola en un país musulmán, un país donde el integrista amenaza los hogares y la sociedad. Esto la lleva a hacer un análisis político del islamismo, de la dimensión religiosa y económica del fenómeno. Al contrastar, como hace Molière, a la familia controlada por Tartufo con la sociedad invadida por los falsos devotos, lo íntimo con lo político, suministra una explicación de conjunto, enriquece los niveles de lectura. La actuación cambia constantemente de registro y de género: farsa, obra política, obra histórica, comedia psicológica. Mnouchkine aborda necesariamente la cuestión intercultural a través

de la temática ampliada de la obra y de la confrontación entre actores procedentes de los horizontes más diversos. A lo cual ella añade un método y un toque propiamente “solares”: la interpelación al público y la frontalidad de la actuación, la expresión física de todas las emociones transmitidas por el texto y acarreadas por los actores. De ese modo, la puesta en escena concilia diferentes miradas sobre la obra. Este sincretismo de las perspectivas conduce en realidad a una síntesis natural de los debates que han tenido lugar desde los años 60, no sin riesgo, a veces, de retrotraernos al famoso debate sobre la fidelidad al texto, prueba de que el debate filológico todavía ocupa a los posmodernos e incluso a los posdramáticos.

El *debate sobre la fidelidad* resurge periódicamente, claro está, bajo otros nombres; por ejemplo, con la distinción hecha por Didier Plassard entre “puestas en escena de orientación restitutiva” y “puestas en escena de orientación proyectiva” (250-252). Esta distinción no se confunde con la “fractura entre los directores que asumen el texto como texto y los que lo asumen como material” (Benhamou 57). Esta última distinción, realizada por Braunschweig, parece, en efecto, caracterizar dos tipos de prácticas y corresponder a una real diferencia de objetos espectaculares que merecen un tratamiento teórico específico y diferenciado (Benhamou 57).

Para la puesta en escena de los clásicos, definidos precisamente por un texto dramático considerado intocable y hasta sagrado, la “autor-idad” de la obra, la referencia implícita a un autor y a su texto siguen siendo la posición más frecuente. Solo experiencias extremas (y por otra parte apasionantes) como las de Robert Wilson, Romeo Castellucci, François Tanguy o Frank Castorf considerarán el texto como puro material sonoro y no se darán como misión “ponerlo en escena”. En efecto, no se estará en condiciones de reconocer una totalidad, ni de construir una ficción o una fábula a partir de los materiales dispersos. Sin embargo, se sobreentiende que no hay reglas ni límites claros entre un texto transmitido en escena y un material utilizado musicalmente sin recurrir al sentido. Cualquiera que sea la dificultad real, teórica y práctica, para distinguir entre texto y material, uno sigue estando en condiciones de evaluar si una instancia –director, actor, escenógrafo, etc.– ha prevailecido en el paso del texto a

la escena en la perspectiva de aclarar uno (o una) por medio del otro. El problema está en saber cómo se hace la interpretación de la obra, escrita y después llevada a la escena. Las conquistas hechas por las ciencias humanas a partir de la década de 1960 siguen estando a nuestra disposición, aun cuando ya no creamos en la posibilidad ni en el interés de agotar el texto y ofrecer su solución definitiva. La negativa a toda explicación, el rechazo a toda teoría no es tampoco una marca de madurez, así que la discusión permanece abierta.

En cuanto a la distinción entre *restitución* y *proyección*, no está claro sobre qué criterios se haría: ¿cómo saber qué contiene el texto y qué, por ende, es “restituido” mediante la puesta en escena, y qué está “proyectado” desde el exterior por un artista encargado de montar el texto? ¿Se pueden separar tan fácilmente las cosas? Esto presupondría que pudiéramos saber qué hay que restituir a partir del texto, y, por tanto, constituye parte integrante y esencial de este. ¿Pero quién se atrevería a pronunciarse? Esto presupondría también, inversamente, que no tenemos derecho a mirar el texto que hay que montar, especialmente el texto clásico, desde un punto de vista exterior e “imprevisible”. Pero sea la obra, clásica o contemporánea, montada por un director o simplemente interpretada por un lector, siempre hay necesariamente una mirada exterior que la actualiza, que la hace existir, una mirada en la que se agolpan proyecciones de todo orden. Al parecer habría, pues, que considerar que la *restitución* y la *proyección* se presuponen. Evidentemente, queda por mostrar cómo lo hacen: ¿pero no es ese justamente el arte de la puesta en escena?

Conclusiones generales

La puesta en escena de los clásicos conoció su gran época “clásica” entre 1950 y 1980. Esas prácticas de la interpretación de los textos canónicos deben ser atesoradas en tanto experiencias que siempre pueden servir. Sin cesar son recicladas y a menudo sin las referencias para su uso.

La política cultural que preside esas grandes maniobras es poco legible y varía de un país y de un contexto al otro. Así que ¡cuidado con las generalizaciones! Para

muchos teatros la programación de un clásico sigue siendo una garantía de éxito comercial, que evita correr cualquier riesgo. Ya ni siquiera se necesita invocar los beneficios de la educación popular. Pillada entre una política ilegible y una industria cultural anónima, a menudo el montaje de los clásicos produce obras escénicas medianas carentes de radicalidad e incluso de pertinencia. ¿Qué tiene de raro?

Sin embargo, y contrariamente a los pronósticos alarmistas, ¿no se puede anticipar en el largo plazo una nueva era abierta a una ecología de los clásicos? En lugar de buscar *la* solución del texto, de explotar un filón, la escena asume a los clásicos cada vez más como una energía renovable al interior de un desarrollo sostenible. Gracias a las posibilidades de almacenamiento y conservación, cada nueva puesta en escena se inscribe en una duración, en una explotación en el largo plazo. No extrae de la obra sino aquello que le importa en el momento dado, limitándose a una o dos revelaciones. El trabajo reciente con *El misántropo* de Lassalle, de Braunschweig, de Loyon³³, de Lambert o de Hergenröder³⁴, es un ejemplo de ese trabajo paciente, en el que cada eslabón no anula los precedentes, sino que profundiza nuestra curiosidad por la obra.

Cualquiera que haya podido ver todas estas realizaciones, todas estas concretizaciones de una misma obra, comprenderá que este filón es al mismo tiempo inagotable y renovable. Pero a condición de que no lo explotemos “a muerte”, de que no le hagamos decir cualquier cosa y lo que sea, al punto de que generaciones futuras ya no puedan encontrar allí nada que volver a decir e incluso nada que decir. ¡El *Hamlet* de Árpád Schilling, venido del país de Atila, sería el arquetipo de esta sobreexplotación!

Frente a una provocación abierta no habrá que preguntarse si el caso es exagerado, escandaloso, repugnante o inmoral, sino, en términos más prosaicos, si de ella se desprende alguna energía nueva o bien si la posibilidad de otra lectura, si el gusto de leer allí han

sido irremediabilmente destruidos. Intuitivamente y sin tener todas las pruebas, se dirá que Castorf destruye de manera nihilista nuestro gusto de saber, mientras que los hombres desnudos de Gosch revolcándose con delectación en las inmundicias nos permiten tocar con el dedo la voluntad de dominio y el apetito de poder (lo que no es poca cosa).

En el fondo, seguimos en busca de un análisis y una lectura dramaturgica de la obra que se traduzcan en términos escénicos. ¿No es acaso lo mínimo? Sin embargo, la tendencia actual de la figuración escénica efectivamente está por una limitación del exceso visual y explicativo que predominó de los años 60 a los 80 y, en consecuencia, por una desaparición de la mirada dramaturgica. La representación ya no busca ilustrar el texto por medio de un despliegue visual que supuestamente la afirma en un contexto preciso y figurativo. Se conforma con plantear algunos jalones del texto y ofrecer algunos indicios y convenciones de actuación. En este punto, la representación está sometida a la influencia de la escritura contemporánea y de su *puesta en juego* espartana, “La empresa de escribir no está separada de la de poner en escena, actuar, etc.: la puesta en escena no ilustra el texto, sino que le da su urgencia, lo hace vivir en sí dándole voz y músculos”(Bradby 600).

La desconfianza hacia los grandes medios escénicos ha ido en aumento: ya no hay metáfora o imagen para significar globalmente un lugar o un paisaje mental, ya no hay dispositivo que permita un distanciamiento político de conjunto; se acabó el uso puramente retórico de la escena.

Ahora el desafío es otro, completamente distinto: acceder a un mejor conocimiento de la práctica escénica del pasado. No para descubrir la solución correcta para la representación en el momento actual, sino para comprender mejor cómo esta “flor textual”, la única huella que nos queda, pudo hacer eclosión en los suelos de una práctica teatral desaparecida. Se intenta, pues, leer esta obra en su época y según su estilo, sabiendo muy bien que tendremos, en gran medida, que “inventar”, porque no estábamos allí. Y, paralelamente, se imagina una nueva práctica escénica, a fin de arrojar una nueva luz sobre la obra.

33. Puesta en escena de René Loyon, marzo de 2001, con Serge Lipszyc en el papel de Alceste.

34. Puesta en escena en el Schauspiel de Dortmund en mayo de 2006, con Jürgen Hartmann en el papel protagonista.

Este trabajo histórico obliga a retomar, someter a prueba y desarrollar los métodos de análisis de los textos, teniendo en cuenta todo lo que ha sido conquistado en el transcurso de los últimos treinta años. Por ese mismo camino, nos hace volver sobre las cuestiones metodológicas que lo posmoderno y lo posdramático pretenden haber superado. Lo que equivale a decir que no hay que quemar las etapas ni las naves, sino volver a mirar con paciencia el análisis y el conocimiento de los textos. Esta humilde e ingrata tarea exige esfuerzos a los que muy pocos están dispuestos. La teoría literaria o teatral no debería estar a la defensiva frente a los *performance studies* (estudio de las manifestaciones espectaculares), ni tampoco acomplejada frente a ese dominio imperalista, sino que tendría más bien que estar consciente de su necesidad y de su papel clave.

¿No sería necesario recoger desde ahí el desafío tanto de lo posmoderno como de lo posdramático, haciéndole preguntas a lo que esas etiquetas esconden, pero también revelan? Este desafío consistiría en observar y describir la deconstrucción del texto o del espectáculo. Al ir en busca de lo que, concretamente, viene después de lo posmoderno o después del drama y el teatro, quizá se romperá el hechizo de esta vida en el "post", en este presente eterno, en esta falsa eterna juventud que nos

fascina, pero que nos encarcela. ¡Quizá el presentismo no dure eternamente! Seguramente lo posdramático solo es un mal momento que ha de pasar.

Sean cuales fueren las etiquetas, ¿acaso lo importante no es localizar lo que ellas designan más o menos voluntariamente, y lo que ocultan bajo palabras demasiado apresuradas como *deconstrucción* o *provocación*?

Tales términos participan del debate en torno a las formas de la cultura en el mundo posmoderno. Desde los años 80 la concepción culturalista domina esta discusión. En aquel entonces se trataba de rehabilitar culturas subvaloradas, textos marginales, prácticas ignoradas y estilos poco académicos. El impacto del culturalismo en el teatro ha sido sensible. Condujo a una nivelación de las lecturas, a la intercambiabilidad de las interpretaciones y finalmente a la desaparición de tesis originales o provocadoras. Desde que tuvo lugar esta democratización culturalista, se ha vuelto muy difícil para los jóvenes directores remontar la cuesta, superar el tránsito progresivo, la degradación de lo artístico en cultural y de lo cultural en sociocultural. ¿Pero acaso los reencuentros de la puesta en escena con el arte de los clásicos no obligan a remontar la cuesta? A ver quien es tan astuto como para saber de antemano si la vista desde la cima valía el esfuerzo de la ascensión. ■

Bibliografía

- Benhamou, Anne-Françoise. "Entretien avec Stéphane Braunschweig" (Entrevista con Stéphane Braunschweig). *Outre scène*, revista del TNS de Strasbourg, no. 5, mayo 2005.
- Bradby, David, en colaboración con Poincheval, Annabel. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. París: Honoré Champion, 2007.
- Braunschweig, Stéphane. *Petites portes, grands paysages*. Arles: Actes Sud, 2007.
- Brecht, Bertolt. "Entretien sur les classiques" (Entrevista sobre los clásicos). *Écrits sur le théâtre*. París: Gallimard, 2000.
- Brook, Peter. *Travail théâtral*, no. 18, 1975.
- Calvino, Italo. *Pourquoi lire les classiques*. París: Éd. du Seuil, 1984.
- Debray, Régis. *Sur le pont d'Avignon*. París: Flammarion, 2005.
- Perceval, Luk. "La contradiction, c'est la poésie de la vie" (La contradicción es la poesía de la vida), *Outre scène*, no. 5, mayo 2005.
- Plassard, Didier. "Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques". *Littératures classiques*, no. 48. 2003.
- Sivadier, Jean-François. "L'acteur au rendez-vous de l'instant et du passé" (El actor en el encuentro entre el instante y el pasado). *Outre scène*, revista del TNS de Strasbourg, no. 5, mayo 2005.
- Thalheimer, Michael. "Sans passé nous sommes incapables de vivre l'ici et maintenant" (Sin pasado, somos incapaces de vivir el aquí y el ahora). *Outre scène*, no. 5, mayo 2005.
- Vitez, Antoine. "À propos d'Électre" (A propósito de Electra), *Les Lettres françaises*, no. 1.125, marzo 1966.
- . "À propos de Richard II" (A propósito de Ricardo II). *Écrits sur le théâtre*, vol. 2. París: POL, 1995.
- . "Notes pour Le précepteur de Lenz" (Notas para El preceptor, de Lenz). *Écrits sur le théâtre*, vol. 2. París: POL, 1995.
- . "Britannicus" (1981). *Écrits sur le théâtre*, vol. 3. París: POL, 1996.

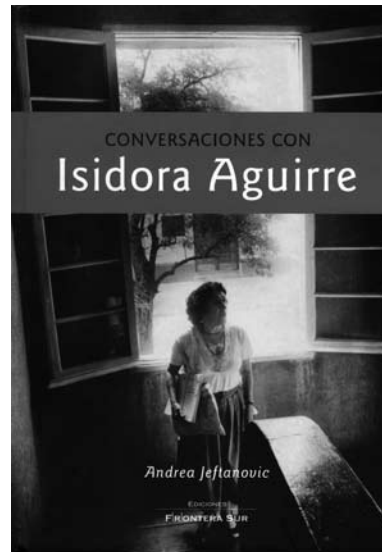
Conversaciones con Isidora Aguirre

Andrea Jeftanovic
Ediciones Frontera Sur, 2009

Los diez capítulos en que se organiza el libro *Conversaciones con Isidora Aguirre* están introducidos por un prólogo de su autora, Andrea Jeftanovic, quien no solo abre el espacio del texto, sino que hace partícipe al lector del modo y el ritmo de su producción. Dos ritos parecen haber estado en el origen de una particular modalidad de trabajo articulada por el viaje como movimiento hacia el encuentro con la dramaturga: “ir a estas sesiones era para mí como un viaje” y la conversación como detención en el tiempo de la intimidad y la reciprocidad de la palabra. Andrea Jeftanovic ha elaborado en este texto el relato –y el retrato– de Isidora Aguirre, y su compromiso con el arte dramático y la literatura en una época de cambios en la vida de las mujeres; la autora emerge como una figura femenina de anticipación en la sociedad chilena

Ejercitando –durante más de dos años– la vieja y casi perdida práctica de la visita y la conversación, este libro es el resultado de la afinidad intelectual y de la unión de voluntades, en que la generosidad de la voz convocada por la conjunción de cuerpo y palabra –gesto, mirada, pregunta curiosa, respuesta cautelosa que vuelve a generar una observación o comentario– produce una escritura dialogante, un texto abierto. Puedo visualizar la escena en que Andrea, narradora joven, pregunta, interpela, apela, provoca, quizás, a Isidora, escritora experimentada y consagrada, para que haga públicos su experiencia y su saber; en que la persuade para que diga, quizás, lo que no quiere decir; para que la grabadora registre sin otras mediaciones que la de la transcripción, la historización del desarrollo de la dramaturgia y el teatro en Chile.

En esa práctica movida por el deseo y la curiosidad por saber de una, y la selección del recuerdo y elaboración de la memoria de la otra, se ha producido este



libro múltiple en su interesante y amplia conjunción de personas, memorias y lenguajes. Quiero detenerme, en primer lugar, en la elección de Andrea de fijar en la conversación la identidad del texto, porque esa práctica, antes que dar cuenta de un producto surgido de la respuesta a una pregunta directa, como sucede en el género de la entrevista, se sitúa en la movilidad de la palabra libre en su vaivén, en el intercambio que desjerarquiza las funciones de quien pregunta y quien responde, para hacer emerger del territorio del encuentro de las subjetividades y sus complejas redes de desplazamientos y traslados de posiciones, un conocimiento que es producto de la experiencia. Como palabra abierta, la conversación fluye, y tanto lo que dice Andrea de Isidora como lo que habla Isidora de sí misma, frente a la observación o el comentario de Andrea, está traspasado por la dinámica del encadenamiento de las voces, por la relación y el conocimiento paulatino que emerge del trabajo entre ambas. Andrea se ha referido a lo que significa convertir en palabra escrita la voz de Isidora, es decir, a lo que requiere el ejercicio de traducción de trasladarse de un registro a otro, de la negociación necesaria para hacer compatible la escritura con lo dicho espontáneamente como producto del pensar. Tanto así, dice, que “muchas veces me sentí como ventrílocua que daba voz a una historia que no había vivido, pero que de pronto me brotaba como propia. Toda conversación supone un

hablante capaz de descifrar a un oyente, pero en nuestro diálogo solían confundirse las hablas y las escuchas: de repente me encontraba capaz de completar sus frases, reconstruir sus anécdotas, o bien escuchar resonancias emotivas de esta genealogía personal” (17). Este flujo propio de la conversación hace de este texto la producción de una narrativa biográfica no programática, la construcción de una existencia fuera de pauta que, por el tono de sorpresa e improvisación, acumula tensión y estimula a leerlo.

Más amplia que las voces de las dos interlocutoras principales, la narración suma otros materiales que le otorgan al texto un tono y una pluralidad que exceden al género de la conversación en cada uno de sus registros. De este modo, sin ser un libro sobre la vida de Isidora Aguirre, la conversación se amplía a la inclusión de otros textos, como las cartas personales, los fragmentos de diarios de vida, diarios de viaje y diarios de montaje, los que contribuyen a producir una narrativa que se expande hacia lo social, lo político, lo cultural; incorporando el testimonio de directores de teatro, escritores, críticos, colegas y otras personas que trabajaron con ella; la crítica teatral también se mezcla con los relatos de la experiencia, y la reflexión sobre su poética se cruza con las experiencias de su creación ficticia, de dirección y de producción de obras teatrales.

Andrea Jeftanovic ha sabido organizar alrededor del dinamismo de la conversación abierta una producción discursiva que en el re-conocimiento de las singularidades de su interlocutora ha hecho posible inscribir su obra dramática y narrativa en el contexto en que esta ha tenido sus condiciones de posibilidad. El texto constituye una narrativa de época que abarca diversas dimensiones de lo social, lo cultural y lo personal. Las referencias privadas, familiares, profesionales y políticas dialogan continuamente con textos culturales –críticos, ensayísticos y periodísticos– funcionando todos ellos como suplemento y correlato de la narración biográfica, pues integran oralidad y escritura en una estructura de cruces que suma texturas y lenguajes variados, que acordes con el mundo femenino de la autora urde lo cotidiano con las funciones públicas, sin jerarquizarlas ni valorarlas de modo distinto.

Libro abierto que excede los límites de un género literario específico, *Conversaciones con Isidora Aguirre* es una textualidad múltiple, rica y diversa en su modo de configurar una perspectiva no solo de la producción dramática y literaria de Isidora Aguirre, sino de la memoria cultural, de la vida privada y pública de la sociedad chilena en una época de desarrollo y profesionalización del teatro chileno; del ingreso de las mujeres al ejercicio de la ciudadanía y al campo cultural; de transformaciones sociales profundas; de anhelo de proyectos y de duelos y de pérdidas que cubren desde la mitad del siglo pasado hasta la actualidad.

Dice el “Testimonio de 1970 del director Eugenio Guzmán”: Isidora Aguirre es “una autora de grandes dimensiones artísticas y humanas”, para agregar que su obra trasciende lo particular de su experiencia; esta reflexión nos permite interrogar la importancia de su producción frente a las carencias del Estado de Chile y sus gobiernos para reconocer institucionalmente los aportes de las mujeres, otorgándoles un lugar señalado en la cultura. Isidora Aguirre, como otras escritoras, ha merecido el Premio Nacional de las Artes de la Representación”, pero no el Premio Nacional de Literatura. La falta merece una mínima reflexión que exige algunas preguntas: ¿Cuál es la dificultad que tiene nuestro país para reconocer y escuchar la palabra de sus escritoras? ¿Por qué Gabriela Mistral hubo de recibir primero el reconocimiento universal del Nobel para que Chile, no pudiendo ya hacerse el sordo, le entregara el Premio Nacional? ¿Por qué otras escritoras, entre ellas María Luisa Bombal, nunca lo recibieron? ¿Cuál es la verdad de esta resistencia de la sociedad chilena para darle un lugar al decir de lo femenino? No intentaré responder esta pregunta, pero este libro nos vuelve a poner frente a una prueba más de esa resistencia. Solo su obra, *La Pérgola de las Flores*, lo sabemos, la habría hecho merecedora de dicho reconocimiento. *La Pérgola de las Flores* ha sido la obra de teatro chilena más difundida, la que ha recibido más premios, más reconocimiento internacional, la que ha tenido más reestrenos y la que más compañías se han interesado en montar; pero eso parece no haber sido suficiente. La propia Isidora Aguirre tiene una respuesta a la pregunta que una vez le hizo la escritora D. Eltit:

¿Qué hubiera pasado si *La Pérgola de las Flores* la hubiera escrito un hombre? Responde I. Aguirre: “Es decir, el que la obra de mayor éxito en la historia del teatro chileno, como dicen los comentaristas, fuera escrita por una mujer, creo que causó molestias en el ámbito teatral”. Andrea Jeftanovic consigna la respuesta con el sentido del humor propio de I. Aguirre, quien dice que hasta ahora solo ha podido celebrar la fiesta del “no premio”.

De la lectura de estas conversaciones sabemos que I. Aguirre se declara lectora autodidacta curiosa y de múltiples y variadas actividades: “La variedad de mis estudios es infinita. Te cansaría si los enumero, pero no tengo ni un solo título universitario ni hay carrera que haya terminado” dice. Su dramaturgia y su narrativa hecha de materiales reales y de saberes heterodoxos sobre la historia y la sociedad chilena, es producto de una práctica de escritura que ha recurrido sobre todo a sus intuiciones; que busca a otros, a amigos y escritores para indagar y recopilar información; que investiga en archivos y documentos; que va a terreno, donde recoge testimonios y saber colectivo para ficcionar sus personajes históricos y darles un nuevo lugar en la historia. Su modo de trabajo le posibilita formular su pensamiento social y político, escenificar la representación de sujetos anónimos, de la memoria eludida por el poder, y de elaborar una narrativa del pensamiento dramático, haciendo explícito su compromiso político, al producir una apelación social para hacerse cargo de aquello ocultado o eludido. Si el teatro no cambia el mundo, sirve al menos para denunciar las injusticias, piensa. Su política de escritura ha consistido en producir eslabones de historia que nombra y “rescata episodios” (Jeftanovic 24) de comunidades olvidadas, donde se recupera lo colectivo y lo marginal a través de la escenificación de prácticas de vida desechadas; es uno de los objetivos de *Los papeleros*, obra que apela a reflexionar acerca de fragmentos de experiencias sociales estigmatizadas y desechadas de la historia oficial. Desde esa misma sensibilidad escribe *Los que van quedando en el camino* y la mayoría de sus obras, que nos han posibilitado ampliar la memoria del siglo XX. Su proyecto ha sido producir un teatro que narre la realidad en clave ficcional. Escritora de mezclas de lenguajes, de tonos y registros de hablas plurales, de géneros que cruzan

desde la comedia hasta la épica y la tragedia, reconoce sus afinidades y lecturas con Stanislavsky, A. Miller, Shakespeare y, particularmente, Brecht (Jeftanovic 24). Su escritura multiplica conciencias, voces y experiencias, sin olvidar al espectador.

Pero el arte de la conversación juega también con el silencio, con lo que no se quiere o no se puede decir y que el lector atento recoge como ausencia del relato ya ordenado. Ese algo que no se dice, que se guarda y que como todo relato de memoria y de referencias biográficas ha quedado fuera de la producción –o invención– del personaje referido, permite interrogar la reserva del texto, al funcionar como acicate del deseo del lector curioso –o morboso– que siempre quiere saber más. Deseo de la lectura que no se sacia al llegar al fin del texto. Lo abierto de la conversación nos deja esa pregunta, esa curiosidad. ¿Qué aspectos de la vida de Isidora Aguirre han quedado preservados de este texto?

Isidora Aguirre pertenece a una generación en que las mujeres escritoras comenzaban a interrogar y escribir la subjetividad femenina; ella, sin embargo, eligió el teatro, un género que “exige objetividad”, que refiere al ámbito público, que fue por eso mismo calificado por ella como “un duro oficio de hombres”. Esa elección, que fortaleció su voluntad de apostar una y otra vez a la libertad de posicionarse de sus decisiones y de su forma de vida, le permitió, en lo profesional, articular una obra significativa, crear su propio lenguaje estético y, en lo personal, situarse en los intersticios de una nueva feminidad que cumple con el mandato del orden familiar, pero a la vez le hizo posible experimentar otras dimensiones de la existencia en el ámbito de nuevos deseos privados y públicos. Esa singularidad suya es lo que nos permite hoy reconocerla como gran escritora y dramaturga de la historia y la memoria social de nuestro país.

Quizás la frase que encabeza uno de los capítulos del libro: “No sé vivir sin estar escribiendo o trabajando en el montaje de una obra” (65), sea una de las que más acabadamente transmite el sentido excepcional de un texto que ha logrado plenamente dar cuenta del notable trabajo de diálogo, selección y elaboración textual realizado por Andrea Jeftanovic. ■

Raquel Olea

Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008

de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest
Editorial Cuarto Propio, 2009

El libro que aquí vengo a presentar tiene –en cierta medida– un significado fundacional. En primer lugar, porque representa la opera prima de un par de jóvenes investigadoras que desde el campo profesional de la Sociología han querido focalizar sus intereses en los estudios teatrales. La segunda razón es menos evidente y constituye para mí el síntoma de un paulatino incremento por el interés de desarrollar investigaciones en estas áreas por parte de una nueva generación.

Sin embargo, al aventurar un diagnóstico del actual estado de los estudios teatrales en Chile se podría decir que es hoy un campo herido, pero vivo. Herido porque al poco espacio institucional que se le otorga, se le agrega, por una parte, una dramática disminución de los espacios que los medios de masa dan a la crítica y, por otra, un cierto reduccionismo ideológico, que proviene tanto del ámbito académico como mediático, según el cual la teatralidad es lo mismo que la espectacularidad.

Este poco espacio institucional al que me refiero es posible apreciarlo desde algunos signos:

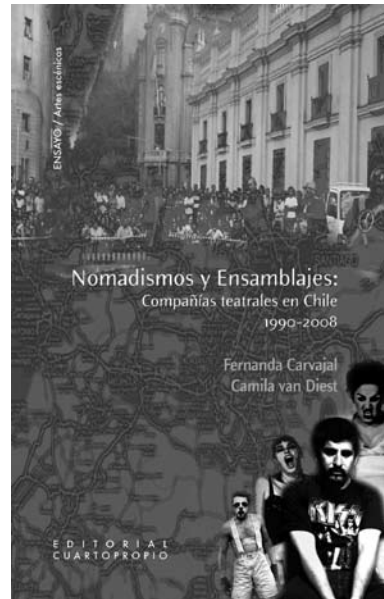
1°. El olvido a que las llamadas disciplinas duras, desde la filosofía hasta las ciencias sociales e incluso hoy la literatura, han sometido a las prácticas escénicas.

2°. La casi inexistencia de grupos de investigación permanentes, que se manifiesta, por ejemplo, en la escasa presencia de la teoría escénica en proyectos Fondecyt.

3°. El vínculo casi exclusivamente docente que mantienen muchos de nuestros investigadores en las universidades o centros de formación actoral.

4°. La reducción de la formación teatral solo al ámbito de los oficios: actor/actriz o diseñador/diseñadora escénico.

5°. La carencia de publicaciones periódicas especializadas en el análisis teatral. Tal como lo recuerdan



nuestras autoras, actualmente en Chile contamos solo con la Revista Apuntes de la Universidad Católica, que se encuentra próxima a cumplir 50 años de existencia, y la Revista Teatrae de la Universidad Finis terrae.

6°. Por último, las limitadas ediciones de estudios teatrales y de dramaturgia, y el poco apoyo, por parte del Fondo del Libro para tales iniciativas.

Un campo herido, decía más arriba, sin embargo vivo, porque esta imagen oscura del panorama contrasta con el trabajo sistemático y silencioso de algunas investigadoras e investigadores, que a través de la docencia universitaria y en otros casos de la creación de espacios no institucionales de formación, han logrado despertar el aprecio y necesidad por esta actividad. A esto cabe agregar la implementación por parte del Fondart de líneas de investigación que incluyen publicación (como es el caso del presente libro), pero no proyectos de fomento a la edición y difusión del libro teatral propiamente tal.

Dadas estas condiciones, una instancia como esta resulta ser promisoría. Primero por el compromiso de una editorial al arriesgarse a publicar teoría teatral, continuando con una línea ya inaugurada la década anterior. Mis votos para que esta labor prosiga manteniendo los estándares hasta ahora mostrados. En segundo lugar, porque es la ocasión de reunir a personas de diversas adscripciones institucionales y no institucionales que

encuentran en esta área de la teoría un espacio de crítica social. Son estas instancias en y fuera de la universidad las que contribuyen a generar un campo disciplinario, a la manera que Bourdieu lo entiende, y que logran traspasar los esfuerzos individuales en acciones colectivas y comunitarias.

Al comienzo me refería a un significado fundacional. A lo ya expresado habría que añadir que la presente investigación insiste en la urgencia de un trabajo de índole académico desde las ciencias sociales, a través del cual consigan visibilizar una vertiente de estudio casi inexistente en las escuelas de sociología chilenas, que ya es hora que reclamen su espacio: la sociología del arte. Pero para comprender su importancia es necesario revisar someramente el panorama de campo con el que este libro entrará en diálogo.

Podemos reconocer dentro de la tradición teórica del teatro en Chile básicamente dos grandes orientaciones: Una proveniente de la literatura, especialmente desarrollada por los investigadores de los 50 y 60 y continuada con algunas variaciones en los 80-90, cuyos instrumentales metodológicos provenían por sobre todo de las teorías literarias de los formalistas rusos y el estructuralismo y sus derivaciones semiológicas, análisis que privilegiaba una visión textocentrista y formalista del teatro en desmedro de la crítica ideológica, que cuando estuvo presente tendió a una cierta sobreideologización tendenciosa. La otra es la que surge a fines de los setenta con el grupo CENECA, quienes desarrollaron una labor durante una década, aproximadamente, empleando metodologías provenientes de las ciencias sociales, especialmente de la sociología y las ciencias de la comunicación. Esta nueva mirada logra instalar la cuestión ideológica como centro, tendiendo, a mi juicio, a una perspectiva social más que política. Más recientemente es posible apreciar derivaciones a prácticas teóricas más interdisciplinarias, cercanas a los estudios culturales. Son comunes a ambos enfoques el alejamiento de la visión textocentrista para abocarse al registro y análisis de las puestas en escena, la relación texto-espectación y, en algunos casos, la relación gravitante con la recepción¹.

Es en este marco en que la presente investigación se inscribirá asumiendo continuidades y rupturas.

Al abrir el libro, lo primero que destaca es su cuidada edición. Desde los colores e imágenes elegidos para su portada, hasta el formato de cómoda lectura y elegante presentación. El incluir un dossier fotográfico de las compañías analizadas, con una impresión y papel adecuados, es un enorme acierto y creo sinceramente que marca un precedente para libros de esta clase, pues muestra con ello respeto por el trabajo de las compañías.

El libro se presenta como una coautoría, pero tal cual lo indica Soledad Lagos en su prólogo, son autorías que no intentan disolverse, sino mantener su identidad, lo que desde ya determina la política del libro. Lo colectivo en este caso es el diálogo performativo entre ambas autoras, sus propios registros lingüísticos y perspectivas. A pesar de la insistencia permanente en remarcar la autoría de los diferentes capítulos, se evidencia el esfuerzo de las autoras en relación con producir una unidad editorial y no una colección ensayística. La estrategia de repartirse de forma tan tajante los enfoques simplifica esta tarea. De esta forma el texto se divide en tres grandes secciones: dos introductorias que funcionan como marco teórico y una tercera de mayor extensión que es el análisis de cada una de las seis compañías seleccionadas. Es en esta parte donde la tensión se torna más interesante, al comparar las formas de acercamiento y énfasis que tienen una y otra autora. Quisiera, sin embargo, en esta oportunidad, detenerme en otros aspectos de los capítulos que sirven de marco teórico.

La investigación gira en torno a dos grandes conceptos, los que me parecen sus principales aportes: las condiciones de producción como horizonte y la definición de la compañía como dispositivo de producción teatral.

De este modo, la parte contextual distingue dos dimensiones del análisis: en el primero –*Trazado preliminar: la compañía* (de corte sociológico organizacional)– las autoras logran configurar desde una matriz disciplinaria

extensa en el tiempo y en sus alcances, pero fuera de un formato estrictamente académico, aunque sirva de material de estudio. Pienso en autores como Benjamín Morgado, Rafael Frontaura y Yáñez Silva y el inolvidable Mario Cánepa.

1. Tal vez podríamos anotar una tercera: la crónica. Mucho más

las formas de comportamiento de las compañías como estructuras nómades y sus lógicas organizacionales.

Notable es la referencia, con la que parten, a una política del nombre como fundamento performativo de la identidad grupal. Sin embargo, lo que esconde esta observación es todavía más atractivo. El nombrarse no constituye solo una operación de identidad, sino el síntoma de la urgencia de tal. La urgencia de tener que

nombrarse, de producirse a partir del nombre propio sin relación con grandes relatos ni proyectos artísticos de largo alcance manifiesta, a mi modo de ver, un síntoma de nuestra época: la identidad ha sido reemplazada por el gesto material del nombre, la identidad ha devenido alegoría, una imagen de la ruina. Este desvío hacia dicha política del nombre, sin embargo, no se vuelve a enfatizar por las autoras en el análisis de la formación

R E S E Ñ A S

Ramón López Cauly: diseño teatral, 40 años

Montserrat Palmer, Patricio Mardones, eds.
ARQ Ediciones, 2009



Este libro reúne una selección de 27 obras de un total de alrededor de 170 diseños que ha realizado Ramón López durante su vida profesional como hombre de teatro. Por eso me parece que lo más importante es reconocer que este libro es en sí mismo una celebración, tanto de una vida profesional dedicada al ejercicio del oficio, como de la consecuencia y del compromiso personal que tiene un artista con su creación. Esta publicación se constituye en la construcción de un espacio público por visitar, donde queda materializada la evidencia de la perseverancia tenaz, la disciplina y el rigor que han acompañado el talento y la gestión creativa de Ramón López durante estos 40 años de ejercicio profesional.

A lo largo de las páginas de este libro reconocemos al artista que ha logrado desenvolverse en territorios tan diversos como complementarios en cuanto a sus complejidades y que muchas veces se sirven mutuamente.

Los artículos que acompañan los diseños seleccionados aportan visiones y puntos de vista particulares que destacan diferentes aspectos y que resultan

relevantes para la comprensión de la totalidad del recorrido de la obra.

Andrea Torres –motor fundamental y pieza clave de esta publicación– establece los marcos teóricos, los territorios y las periferias por donde se mueven los diseños. Aclara las coordenadas de la selección y da cuenta de los criterios utilizados para ella. Cuestión fundamental, ya que este prolífico creador reúne un universo tan vasto, que esta podría haberse transformado fácilmente en una publicación de 4 tomos si consideramos que el libro recoge solo un selecto 40 por ciento de la obra total del artista.

Matías López, criado entre teatros y planos, observa con agudeza y poesía descriptiva la capacidad camaleónica de su padre. Aporta con su análisis (entre otras muchas ideas valiosas) el concepto de *dualidad* como rasgo distintivo de este creador, que se ha movilizadado desde un territorio del arte a otro con sensibilidad creativa y pericia técnica.

María de la luz Hurtado, con su experta mirada y

organizacional de las compañías, persistiendo más en aquella óptica funcional. A pesar de lo impecable de este examen, se torna cuestionable cuando llega a pensar cómo las lógicas productivas de estas compañías pueden verse como micropolíticas de la resistencia. En primer lugar, habría que clarificar hasta qué punto estas relaciones de producción son prácticas de alguna manera electivas o condiciones simplemente determinantes.

vasta experiencia, distingue y enfoca los aspectos más relevantes de la vinculación entre la obra y la época. Señala las diversas asociaciones creativas que ha sostenido Ramón López con los diferentes directores con quienes ha colaborado a través del tiempo. Destaca el aspecto patrimonial de la obra contenida en el libro y complejiza el valor de las propuestas con sus circunstancias determinantes.

El diálogo entre el oficio madre –*la arquitectura* y la *escenografía* (creadora de ilusiones) – es analizado por la enriquecedora mirada con que Sebastián Grey realiza su contribución. Él hace un recorrido conceptual por la trayectoria profesional de López, urdiendo estéticas y tendencias, además de valorar la vida académica de quien es hoy el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Católica. Allí ha sido maestro de innumerables generaciones de profesionales dedicados al arte teatral.

Mirando este libro, uno se pregunta: ¿cómo alguien puede haber hecho tanto? Incluso en 40 años... ¿Cómo alguien puede haber realizado tantos oficios y todos de forma profesional y experta? La lectura profunda del libro lo aclara: análisis conceptuales, planos, bocetos y croquis, acompañan las fotografías que el mismo Ramón López fue tomando y guardando meticulosamente en cajas y archivadores, hasta convertirlos en un registro patrimonial.

Registro que no solo da cuenta de su propio proceso artístico, sino que, además, del trabajo de toda una generación de teatristas que han tenido la suerte de colaborar con él. Este libro recoge tanto su historia como la nuestra. La de Raúl Osorio, Ramón Nuñez, Rodolfo

Tiende el análisis a una mirada más bien optimista del asunto, lo que lo sesga al momento de pensar las relaciones laborales que las constituyen. La aparente libertad laboral es más bien flexibilidad laboral. La mayor parte de los miembros de estas compañías no viven de hacer teatro. En general, deben trabajar en otras áreas como la docencia, la televisión o participar en proyectos eventuales como artistas invitados. Cabría preguntarse

Bravo, Alberto Vega, Willy Semler y Paulina García, por nombrar solo algunos. Por ello, este libro es también un estudio gráfico que da cuenta de todo un periodo del teatro chileno. Los registros fotográficos son testimonio y obra en sí mismos.

Es imposible no sentir una tremenda admiración por la capacidad creativa, el talento y la humildad con que este creador nos abre su obra y se expone de corazón. Con qué sencillez él mismo nos cuenta cómo se fue desplazando desde la arquitectura a la escenografía y a la iluminación, pasando por la fotografía, para luego ir profundizando, con el tiempo, en sus intereses como director. Fue su inquietud permanente y la búsqueda de perfeccionamiento profesional la que lo llevó a Londres a realizar sus estudios en iluminación. Proceso que tendría una incidencia directa en el desarrollo estético de nuestro teatro. Más adelante, siendo un profesional experimentado, elige volver a las aulas como estudiante de dirección teatral. Este camino lo lleva a consolidarse como director, no solo de teatro, sino que de ópera, donde fusionará sus conocimientos musicales, espaciales y estéticos. Cuando Ramón López, en sus artículos, cuenta cómo pasa de un oficio a otro, de la arquitectura a la fotografía o la ópera, lo hace parecer algo tan fácil como natural. Pero lo cierto es que la educación artística de este creador es rica y compleja.

Involucrado en los procesos sociales y políticos que implica el arte, este libro es testimonio de cómo ser un artista íntegro y un ejemplo por seguir de vitalidad, tenacidad y fuerza de trabajo para las nuevas generaciones. ■

Claudia Echenique

hasta qué punto esta flexibilidad no atenta contra la ejecución de proyectos de largo alcance y más bien los tiende a desactivar, reemplazándolos por acciones de corto plazo de consumo inmediato. Pero lo más grave es que lo que quisiéramos imaginar como micropolíticas de resistencia no esconde más que precarización laboral y proletarización del trabajo artístico. ¿Cuántos actores de verdad viven de su trabajo como actores? ¿Qué implica este nomadismo contra un sistema o condiciones de explotación y maltrato social cuestionables? Esta extrema flexibilidad laboral tiene como consecuencia que los actores, por ejemplo, no impongan permanentemente, lo que va en detrimento de sus jubilaciones. ¿Hay verdaderamente autogestión? ¿Acaso no siguen siendo los fondos estatales gravitantes, incluso para los teatros y escuelas privadas? ¿Cuáles son las otras instancias de financiamiento, cuando claramente nuestro sistema teatral no puede depender del corte de entrada como en otros países? Es posible pensar que estas formas de proletarización del trabajo, finalmente, tienden a generar lo que se podría denominar *discursividades de la necesidad* que se vuelven hegemónicas, quiero decir discursos de lo urgente y lo inmediato, que no aspiran a consolidarse en instancias de más largo alcance o de mayor vuelo hermenéutico, que privilegian el éxito inmediato y la fórmula en detrimento de la experimentación y el valor de la búsqueda y el error. Nuestro actual sistema económico tiene una configuración paradójica, pues al mismo tiempo que se cimenta sobre la libertad y la iniciativa, tiende a unidimensionar las posibilidades productivas: por ello la dicotomía entre modelo estatal y modelo de empresa privada sigue siendo una cuestión pendiente en Chile, donde solo hemos conocido un modelo, pues la fondarización del arte no es otra cosa que la privatización de la creación por un Estado empresarial.

Sin embargo, es en el capítulo siguiente –*Fragmentos contextuales*– en el que las autoras se hacen cargo de rescatar parte de esta variable política. En un penetrante examen de los contextos productivos logran dimensionar críticamente el panorama político-institucional en el cual aparecen las compañías estudiadas. Es sugestiva la referencia a la noción de capitalismo cognitivo propuesto por Sueley Rolnik, pues permite dar cuenta de la ambi-

güedad de este contexto y apreciar problemáticamente las lógicas de inscripción social de estas compañías en el medio. La idea de una subjetividad flexible o de una apropiación blanda de los contenidos de la contracultura son imprescindibles para situar los verdaderos alcances y potencialidades de los discursos contrahegemónicos de nuestro teatro (y cabe decir, también de la teoría teatral) en las dos últimas décadas en Chile. Tal como se lo plantean las autoras: ¿Qué significa ser independiente o alternativo en nuestro actual medio? ¿Es posible distinguir con claridad la brecha entre hegemonía y subalternidad? ¿Son bordes dialécticos de un estado de cosas o más bien nociones liminales y transitivas que pugnan y se trasvierten continuamente? Por lo mismo, considero acertado el giro (o retorno) que proponen hacia la noción de autonomía, como la clave para abrir el problema en su complejidad; en efecto, tal cual como lo enseña Burger², la condición de autonomía que definió al arte burgués y que le significó perder su relación con la praxis vital de una comunidad, al mismo tiempo procuró la condición necesaria para que se transformase en un dispositivo crítico de esta misma praxis social.

Esta paradoja se resolvió en la Vanguardia precisamente con la acentuación de la investigación formal como negatividad. Así es posible entender que la crítica al arte burgués que propugnaran los dadaístas coincidiera con una crítica a la ideología burguesa, a sus modos de vida y formas de convivencia, pero que se realizaba al transgredir las formas de representación de este imaginario. En el caso del teatro, el uso paródico del melodrama, o de las formas caídas del arte total wagneriano en el teatro de Roger Vitrac o Ribemont-Dessaignes, son buenos ejemplos. Sin autonomía, no hay distancia crítica en tanto la obra de arte se conformaría positivamente con una función predisuelta por la sociedad en la que se produce. Lo notable es que la noción de autonomía contiene el germen de su propia posibilidad de autocrítica (Burger: 1997).

Distancia es pues la condición de la reflexión. Pero la distancia también puede entenderse como fisura, como

2. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península: 1997

herida o *differance*, es decir, corrimiento o descalce. Un arte que no produzca este descalce hoy por hoy no logra generar rendimiento crítico. El retorno a la autonomía lo es también a una manera de comprender el lugar del arte en la sociedad, lugar de descalce de los imaginarios, no de reproducción. Hoy Chile sucede en la Televisión. La televisión produce su propia crítica en la figura de la subjetividad flexible. La televisión es la producción de la lucidez blanda. Entonces, ¿hasta qué punto las poéticas de las compañías estudiadas rompen realmente con esta producción de imaginario blando? ¿Hasta qué punto la teoría que las comprende logra hundirse en las comisuras de estas heridas?

A veces, pretender acercar a la audiencia, apelando exclusivamente a sus propios lenguajes o desde sus propias competencias culturales, no hace otra cosa que reproducir la lucidez blanda de lo televisivo. Tal vez, lo que queda por hacer es volver a producir distancia, aura, silencio, desaparecimiento contra la obviedad que es hoy el mundo, y creo que el presente libro, que no renuncia a esa complejidad auténticamente académica, está por esa vía. ■

Mauricio Barría Jara

Director de CENTIDO, Universidad de Chile, Universidad Arcis

R E S E Ñ A S

Antología Teatral da Latinidade constituye una interesante muestra de la dramaturgia contemporánea. La selección reúne traducciones al portugués de las obras *solo los giles mueren de amor*, de César Brie; *Hechos Consumados*, de Juan Radrigán; *Cinema Utopía*, de Ramón Grifféro, y *Croisades*, de Michel Azama. A pesar de que la antología puede parecer antojadiza, los editores del volumen—Marcos Antonio Alexandre, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros y Sara Rojo— explican en el prólogo que este proyecto editorial de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) es un tributo al extinto Departamento de Letras Románicas, cuyo objetivo era la traducción al portugués de textos de la dramaturgia contemporánea concebidos en español, francés o italiano. Sin embargo, más allá de la anécdota que da origen a la publicación, su aparición, aunque no sea en nuestro propio idioma, se agradece. Por varias razones. Además de venir a alimentar la escasa oferta editorial de traducciones de obras dramáticas contemporáneas con cuatro creaciones contundentes—de entre



las cuales dos corresponden a autores chilenos, lo que también se agradece—, el libro contiene breves pero contundentes comentarios críticos sobre los problemas traductológicos que cada pieza planteó. Y esto es un hallazgo en un panorama mundial donde las cuestiones metodológicas propuestas por la traducción de textos teatrales han quedado relegadas al más lejano de los confines teóricos. Así, estamos frente a un producto complejo que sirve al más puro espíritu universitario, no solo por poner a dialogar a grandes

exponentes de la dramaturgia latinoamericana y francesa de nuestros días entre sí, sino también porque tiende puentes entre la creación y la reflexión teórica sobre las posibilidades y los límites de la traducción teatral. Ojalá que este libro inspire la reflexión local y pueda convertirse en un modelo para futuras publicaciones que vendrían a enriquecer notablemente nuestra reducida oferta editorial. ■

Milena Grass K.

Eterna Pina

Sin duda la alemana Philipinne Bausch (1940 -2009), la gran Pina, es una de las coreógrafas más reconocidas e importantes del siglo XX. Nace en Solingen, una ciudad cerca de Wuppertal e inicia sus estudios en el año 1955 junto a Kurt Jooss y en 1962 viaja a Nueva York. En 1968 presenta su primera coreografía *Fragmento* sobre una música de Bela Bartok. En 1973 asume la dirección del Wuppertal Thanztheatre, su teatro.

Pina, mujer de poquísimas palabras prefirió comunicar y transmitir a través del cuerpo y sus movimientos. La observación apasionada del ser humano la llevó a crear obras emblemáticas como *Café Müller* (1978). Su trayectoria recorre un universo musical tan variado y rico que va desde desde Igor Stravinsky a Violeta Parra. De la mano de Rolf Borzik o Peter Pabst su escenografía es un eje sobre el que teje su creación coreográfica;

mares de flores sobre escena, rocas gigantes o litros y litros de agua.

Son muchos –como Pedro Almodóvar, Federico Fellini y Wim Wenders– los que han sucumbido al encanto místico-mágico de la Bausch, generando los más diversos proyectos junto a ella.

Las relaciones femenino-masculinas en lo que éstas pueden tener de lo más sensual a lo más cruel plasman todas y cada una de sus creaciones. Pequeños actos teatrales alternados con solos vertiginosos, toques de gran ironía, dolor y humor vemos en sus obras, su capacidad de observar y procesar la llevó a mostrarnos una radiografía del alma humana.

A partir de los años 90 Pina inicia una nueva aventura cuando decide escoger algunas capitales para realizar allí residencias que culminarían en una obra. Algunas

Montaje *Como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí*, de Pina Bausch, inspirado en Chile.



de las ciudades elegidas fueron Roma, Estambul, Tokio, Lisboa y Chile, su última residencia.

Pina había venido de visita a Chile en los años 80, pero no es hasta el año 2007 cuando regresa con un espectáculo, *Mazurca Fogo*, en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil.

En ese viaje, Pina se encanta con el país y acepta una invitación de Santiago a Mil para realizar la que sería su última residencia y que marcaría la última creación de su vida. Este espectáculo, inspirado en Chile, lo veremos en enero del 2010 y será un gran regalo para celebrar el Bicentenario y los doscientos años del teatro chileno.

Junto a su compañía recorrió el norte y sur del país en febrero de 2009. Fueron intensas jornadas de trabajo, con el rigor que solo los grandes conocen. Sin descanso, viajó, caminó, conversó y se empapó de una parte de Chile. Tanto en San Pedro como en Chiloé, Valparaíso o Santiago escuchó y observó a nuestra gente, descubriendo los símbolos que plasmaría en su futura coreografía. Luego se instaló en el centro de Danza Espiral a crear con su equipo; el escenógrafo Peter Pabst, el bailarín Dominique Mercy, el músico Robert Sturm y todos sus bailarines. Allí fue dando forma a su último

espectáculo que estrenó en Wuppertal días antes de su muerte. Firme y hermosa siguió desde la última fila del teatro cada una de las funciones. Recibió las ovaciones del público alemán hasta la última presentación, el día domingo 30 de junio.

En su nueva creación Pina, una vez más, nos asombra con su elegancia infinita, su simpleza apabullante, su humor fino pero irónico. De Chile captó una tremenda sensualidad, la fuerza silenciosa del matriarcado chileno, la sabiduría popular y un significativo y profundo dolor que nos atraviesa.

Quién iba a soñar que la más grande de las figuras de la danza contemporánea nos iba a regalar su último gesto creativo y que nos dolería tanto su partida. Que no volvería a Chile donde fue feliz y que no volveríamos a recibir su abrazo cariñoso y su humildad de gigante.

Como una manera de encontrar consuelo, hoy más que nunca, presentaremos este, su último trabajo que quedará en nosotros amarrado “como el musguito en la piedra “. ■

Carmen Romero Q.

Directora del Festival Internacional Santiago a Mil



Pina Bausch: el honor de haberla conocido

Esse lejano día de 1980 me dirigía presurosa al Teatro Municipal, recién titulada de Traductora Inglés-Alemán de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con muchos años menos en el cuerpo y, por cierto, con escasa experiencia profesional para servir de intérprete Alemán-Español/Español-Alemán durante el Taller que Pina Bausch tendría con los bailarines chilenos que había querido conocer.

En esos años, Santiago de Chile limitaba al Norte, al Sur, al Este y al Oeste con la Nada y los artistas que se atrevían a visitar el país eran escasos: el movimiento cultural internacional había decidido dejar aislada a toda una nación que, por cierto, no compartía de manera monolítica el ideario de la Junta Militar. Eran años duros para todos aquellos que creíamos que era importante hacer bien las cosas, para soñar con un futuro distinto al que era posible imaginar en medio de la pasmosa mediocridad y la más terrible arbitrariedad imperantes.

Creo que debo haber tenido 19 años, cuando un inolvidable profesor de la Universidad Católica, que trabajaba de intérprete free-lance, Juan Calvet, me invitó a acompañarlo a uno de los congresos internacionales en los que solía trabajar y me inició en el arte de la interpretación simultánea, simulando un violento ataque de tos, mientras, con gestos inequívocos, me instaba a reemplazarlo en la cabina de la gran sala habilitada para el evento en el Hotel Sheraton. Nunca supe cómo fui capaz de ir hablando en castellano a la misma velocidad que el médico que en ese momento explicaba el tratamiento para una patología muy específica, aunque debo confesar que he olvidado si ese médico hablaba en inglés o en alemán. Lo que sí recuerdo con enorme claridad es que, luego de ese ataque de tos, que, por cierto, me había afligido, por creer que había sido real, Juan Calvet y yo nos turnábamos cada cierta cantidad de minutos para traducir lo que iban diciendo los expositores. También

retuve en mi memoria la imagen de los enormes y pesados audífonos y la indescriptible sensación de estar pensando y hablando en dos lenguas a enorme velocidad. Después del congreso, don Juan me comunicó con gran solemnidad que jamás debía abandonar la interpretación simultánea, porque el talento que se requería para esa actividad era más bien escaso y yo tenía ese don, de modo que tenía la obligación de desarrollarlo.

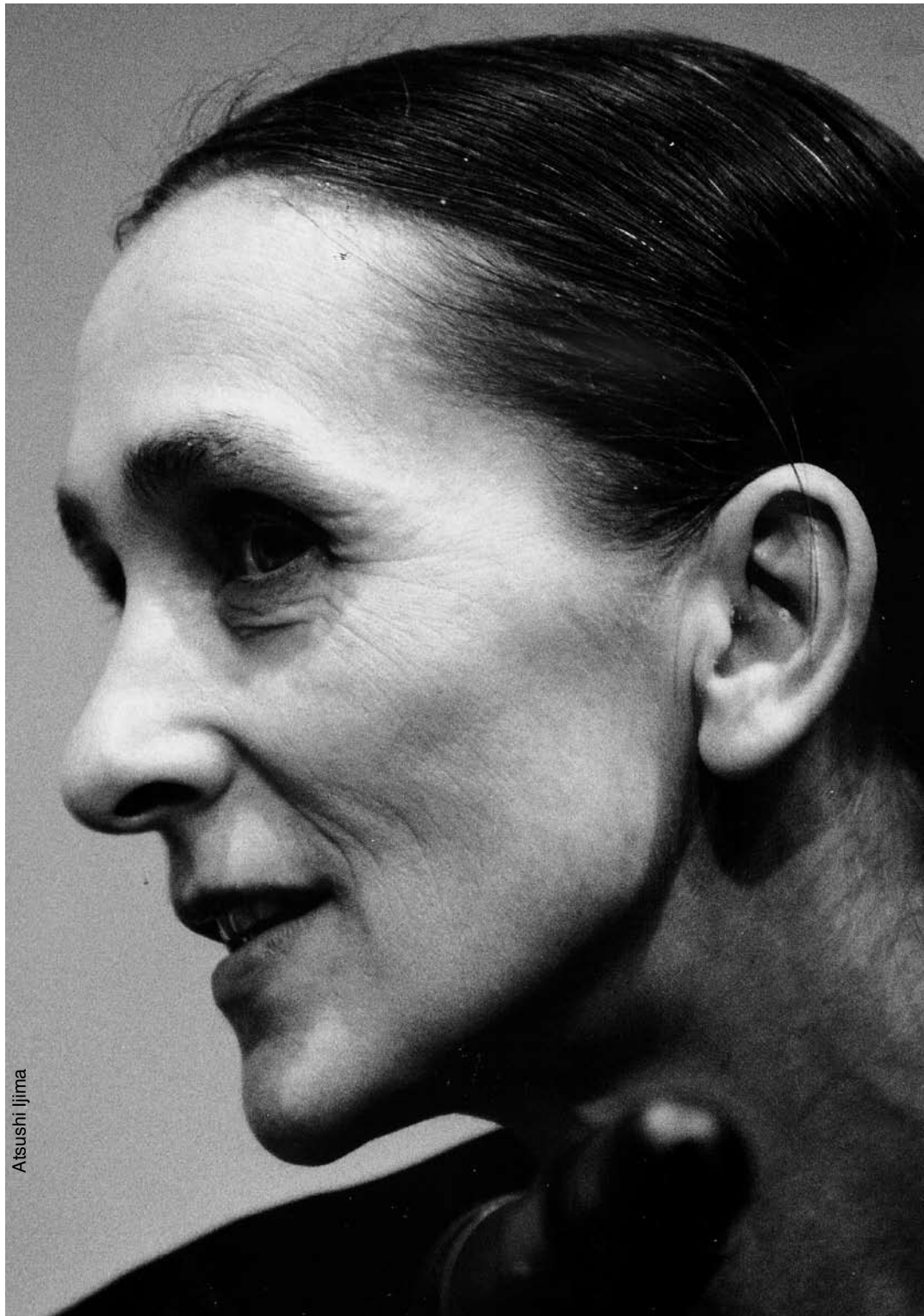
Mi entrañable maestra de Literatura Alemana del Instituto de Letras de la Universidad Católica, la Dra. Hildgard Thomas, se encargó de darme el empujón inicial para comenzar a poner en práctica ese mandato de don Juan, antes del inicio de una charla que vino a dar el escritor alemán Kay Hoff al Goethe-Institut el año 79 o el 80, no lo recuerdo con exactitud, cuando, sentada yo entre el público que esperaba presenciar la charla, la vi acercarse hacia mí. Con gran naturalidad, me pidió que ayudara con la interpretación. Ella misma me guió hacia la testera y me presentó a tan ilustre visitante, diciéndole que yo lo iba a traducir.

Todo esto que hoy parece tan sencillo, es preciso imaginárselo en el contexto del que hablo: pertenezco a la generación que el año 73 tenía 15 años y cuya pubertad y juventud se vio fracturada para siempre con el cambio brutal que significó el golpe militar. Si pensamos que entré a los 17 años a la universidad y terminé mi primera carrera a los 21, entonces es posible formarse una idea de lo que este tipo de experiencias pudieron significar en ese entonces para una persona como yo, que se debatía entre una confianza básica indestructible en que el ser humano es alguien intrínsecamente lleno de potencialidades que debe desarrollar y más cercano a la bondad que a la maldad, y la evidencia de sus más deleznable características, presentadas además como virtudes, por parte del terrorismo que ejercía el Estado de aquellos años contra ciudadanos indefensos. En un

entorno que había subvertido todos los valores en los que yo creía, era muy difícil mantenerse optimista. Creo que mis maestros en la universidad se encargaron de cuidarme y, en la retrospectiva, agradezco todo lo que en forma muy anónima hicieron muchos, como Agustín Letelier, Barbara Trosko, Franz Ecker, Ursula Mager, Hans Grof y Moyra Varela, además de la maravillosa Frau Thomas, para que pudiera gozar del privilegio de salir a perfeccionarme más adelante a Alemania, el país que, con el correr del tiempo, se volvió mi segunda casa. Si no hubiera sido por ellos, yo no estaría hoy haciendo lo que hago ni habría llegado a convertirme en lo que soy.

Asimismo, pienso que la labor contraria a la actitud de aislar a los ciudadanos de un país sumido en la catástrofe, que practicaron ciertos intelectuales y creadores alemanes como Pina Bausch, que, en los primeros años del gobierno de Pinochet, visitaron un lugar que se había vuelto innombrable en el mapamundi, contraviniendo la tendencia generalizada de la escena artística internacional, crítica acérrima del gobierno militar, constituyó una señal de esperanza para las nuevas generaciones y una verdadera luz en medio de la más absoluta oscuridad. En el marco de su gira internacional, Chile podría haber quedado excluido. Con esto quiero decir que la sabiduría de ciertos artistas como ella radicó en separar el Estado de la nación, distinción que requiere sensibilidad y se basa en la empatía hacia la gente que padece el poder y una actitud de sana distancia hacia quienes lo detentan.

Fue, entonces, a raíz de ese inesperado primer trabajo en el Goethe-Institut, interpretando a Kay Hoff, que me pidieron que oficiara de intérprete durante el Taller que Pina Bausch les daría a los bailarines del Teatro Municipal. Mi impresión inicial fue la de una mujer llena de energía, lo cual, paradójicamente, se traducía en una enorme paz interior. Menuda, elástica y ágil, parecía un junco desplazándose entre los bailarines que la miraban



Atsushi Iijima

con admiración. Era luminosa. Hablaba seleccionando con enorme cuidado las palabras y en una voz apenas audible. En ningún momento de lo que duró ese encuentro con los bailarines chilenos me hizo sentir incómoda, aunque mi juventud, ¿qué duda cabe?, podría haberla llevado a mostrarse escéptica o a transmitirme cierta inseguridad a mí, la principiante mediadora entre dos culturas. Confianza hacia los demás, eso era lo que irradiaba Pina Bausch, quien, por extraño o contradictorio que parezca, parecía ser muy tímida en esos años en que aún no había alcanzado la enorme fama que logró con el correr del tiempo en nuestro país, aunque en Europa y el resto del mundo ya brillaba con luz propia.

El escritor español Javier Marías afirma que los traductores y los intérpretes olvidan todo lo que traducen, como terapia inconsciente para vaciarse de tantas cosas que leen o escuchan, pero yo recuerdo con toda nitidez las expresiones de incredulidad en los rostros de los bailarines del Teatro Municipal, cuando Pina Bausch les preguntó su opinión acerca de temas específicos relativos a su desempeño profesional, después de haber trabajado con ellos en un estado de alerta continua y con innegable intensidad en los ejercicios que traía para compartir en ese Taller. Ella quería saber en detalle lo que los individuos, los ciudadanos de un país, que, aparte de ser seres pensantes y con sentimientos, eran bailarines, opinaban y sentían y cómo traducían eso en el escenario. Mostraba interés en las pequeñas historias de cada quien, en las biografías. Las propias vivencias, las historias personales, afirmaba, eran lo único que uno podía transformar en expresión a través del cuerpo y, a la vez, eran el tejido que conformaba la gran Historia colectiva. Muchos de los bailarines no podían creer lo que oían: habituados a recibir órdenes y a ejecutarlas, pocos artistas en el Chile de entonces habían demostrado interés por su parecer,

menos aún por sus historias mínimas, decían algunos, visiblemente emocionados.

Pina Bausch tenía ese extraño don de hacer aflorar lo mejor de las personas con las que trabajaba y también tenía una calidez que se le escapaba a torrentes por sus ojos, acaso a pesar de ella misma. El Taller terminó con aplausos, lágrimas de emoción, infinidad de preguntas y muchos abrazos de unos bailarines que supieron reconocer en ella a la imprescindible maestra que fue.

Es curioso pensar que las grandes obras de Pina Bausch estuvieron atravesadas por la muerte: ella jamás se repuso de la pérdida de Rolf Borzik, el diseñador que marcó la estética de sus espectáculos y que murió de cáncer a los 35 años en 1980, el mismo año de su gira internacional que la trajo por primera vez a Chile. Su manera de lidiar con el dolor fue crear: en la pieza "1980", se amortaja a un bailarín, como forma de evidenciar la ritualidad de los actos trascendentales en la vida de los seres humanos, de homenajear a Borzik y de intentar purgar el dolor de su pérdida.

Por mi parte, el privilegio de ver bailar ese año a los integrantes del Tanztheater de Wuppertal, sentada en la platea del Municipal, me hizo agradecer en un silencio emocionado y lleno de resonancias interiores el ser espectadora de una obra de arte que yo sabía que iba a marcar mi propia vida, la de ese momento y la que intuía que podía venir después y, a la vez, me transmitió la conciencia de ser testigo presencial de una Historia colectiva que, de pronto y gracias al arte, había logrado traspasar las asfixiantes fronteras del Chile de entonces.

En el camino de regreso a casa, la sangre que pulsaba en mis manos, aún rojas de tanto haber aplaudido, me señalaba el rumbo: Santiago se veía algo menos gris. ■

María Soledad Lagos

VII Encuentro Internacional del Instituto Hemisférico de Performance y Política

*¡No más Falsos Positivos!*¹ Este es uno de los cientos de rayados que se pueden leer en los interiores de la Universidad Nacional de Colombia, que denuncia uno más de los cientos de abusos que existen actualmente en ese país. Pero esta práctica escandalosa, evidentemente macabra y censurable por sí misma, adquiere una especial connotación cuando de forma paralela en la Ciudad de Bogotá, entre el 21 y 30 de agosto de este año 2009, se realizó el VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, titulado *Ciudadanías en escena: Entradas y salidas de los derechos culturales*.

Con sede en Nueva York y dirigido por Diana Taylor, el Instituto Hemisférico (www.hemisphericinstitute.org) es un consorcio multidisciplinario que agrupa a distintas instituciones artistas, académicos y activistas, quienes desde sus respectivas áreas buscan reflexionar en torno a la performance, no solo como una disciplina artística, sino también como un medio político a través del cual individuos y grupos plasman identidades, memoria, denuncias y reivindicaciones en el continente americano. A partir de lo anterior, la definición de performance se amplía desde obras de teatro, danza y el *performing art*, a otros comportamientos culturales que poseen características predeterminadas de representación, como, por ejemplo, un matrimonio, una protesta o un juicio. Cada dos años, el Hemisférico organiza un encuentro en torno a un tema para reflexionar; el anterior fue el 2007 en Buenos Aires y se llamó *Corpolíticas en las Américas*. En este contexto, si describimos el caso de los “Falsos Positivos” como “La última Gran Performance” de las F.F.A. colombianas, la elección de Bogotá como sede del encuentro de este año posee un carácter urgente y necesario.

El encuentro de este año se dividió a su vez en tres ejes temáticos: *Memorias políticas y legados de las ciudadanías*;



Piedra Viva, Compañía Aerodanza, Colombia.

Luchas por las ciudadanías; y Multiculturalidad e Interculturalidad y migración. Estos temas funcionaron como punto de partida para que más de 500 artistas, académicos y activistas, acogidos por la Universidad Nacional de Colombia, exploraran, expresaran y discutieran las diferentes y complejas formas en que las ciudadanías performan (actúan). La programación del encuentro, al comienzo, parecía abrumadora: diez días con actividades desde las 9 de la mañana hasta la medianoche; pero poco a poco se le podía tomar el ritmo e, incluso, descubrir su lógica, que al intercalar las presentaciones de las performance con las conferencias y mesas redondas, hacía posible que los participantes estuviesen en constante alternancia entre la reflexión práctica y la teórica.

A partir de la gran variedad de orígenes, puntos de vista y formatos de las obras, se pudo percibir dos claras posturas sobre la relación entre lo político y el arte. La primera reúne a las obras que recurren a temas e imágenes políticas para hacer arte, acompañándose la mayoría de las veces con una intención de denuncia y, por lo tanto, de un juicio. Dentro de este grupo se encontraban la mayoría de las obras, destacándose la presentación de

1. Montajes ficticios realizados por los militares colombianos, donde asesinan a gente inocente para luego disfrazarlos y hacerlos pasar como guerrilleros muertos, con el objetivo de mostrar al gobierno y a la sociedad colombiana resultados positivos en la lucha contra el narcotráfico y la guerrilla.

Vicky Holt Takamine de Hawái, cuya performance de poesía y danza *Hula como resistencia*, busca la protección, reivindicación y trascendencia del patrimonio cultural y natural del pueblo hawaiano a través de la práctica del Hula². Otro ejemplo fue el performance-cabaret *Solo en el Tango* del colectivo ecuatoriano Tr@nstango, que resultó ser una emotiva reivindicación de los derechos de los transgéneros. Pero, independiente de lo loable o razonable de las luchas sociales que encierran estas obras, la mayoría resaltaba más el tema o el conflicto político que denunciaban que la investigación o reflexión escénica. Esto se reflejaba principalmente en discursos unidireccionales, que no llevaban la discusión a un plano formal, por lo que el punto de vista carecía de complejidad, acercándose peligrosamente al panfleto.

La segunda postura es la que congregó los trabajos que buscaron generar una situación política desde y en la obra. Lo político aquí no está presente solo en lo temático, sino también en el modo en que este tema se articula y ocurre. Sitúa al espectador de manera activa dentro de una experiencia, muchas veces incómoda, pero por lo mismo conflictiva, dramática y de discusión. Es en este grupo, donde se encuentra la performance realizada por la artista cubana Tania Bruguera, que desde el punto de vista de la ejecución y recepción de la obra fue lejos la más interesante que pudimos presenciar.

Titulada *Sin título* (Bogotá 2009), la obra consistió en la organización, en el hall del edificio de artes plásticas de la Universidad Nacional, de una mesa redonda conformada por un familiar de un secuestrado, una ex guerrillera y un desplazado³, a quienes la artista cubana reunió para hablar en torno al tema *La construcción política del héroe*, mientras una mujer se paseaba entre el público llevando una bandeja con líneas de cocaína, las que ofrecía a quien libremente quisiese consumir. La

performance fue interrumpida por un académico de la universidad quien, en nombre de esta, repudió la acción artística por considerarla una ofensa al pueblo colombiano. Las reacciones de los asistentes fueron bastante polarizadas. Algunos la consideraron irresponsable, básica y superficial, mientras que a otros les pareció brillante, perturbadora y absolutamente consecuente con el trabajo que ha venido realizando la artista en el último tiempo⁴. Dos días después, Bruguera declaró en una mesa redonda que a ella no le interesa realizar un arte de denuncia política (como fue la tendencia de la mayoría de las performance del encuentro), sino que generar instancias políticas antes, durante y después de realizada la performance, donde exista una autoría delegada desde el artista hacia el público, quién pasa a ser productor y receptor de la obra.

Desde este punto de vista, la performance no trató sobre ciudadanía y sus múltiples significados o expresiones, sino que constituyó un acto ciudadano en sí mismo al convertirse en un espacio y tiempo de confrontación entre cada uno de los asistentes y sus responsabilidades para con el conflicto colombiano a partir de una experiencia que conjugó la compleja relación entre ética y deseo. Bruguera no utiliza la polémica como un fin, sino como un medio, una manera o escenario en donde la obra se diseña, acontece y repercute.

¿Qué define al arte político: sus temas, objetivos o modos de producción? Estas son preguntas que, sin lugar a dudas, continuarán siendo reflexionadas en el próximo encuentro del Instituto Hemisférico, el cual se realizará el 2011 en la ciudad canadiense de Winnipeg. Esperemos que la curatoría en esa oportunidad sea un poco más rigurosa a la hora de balancear tanto el valor social del trabajo como también el artístico, al seleccionar obras que conciben el arte político no solo desde el contenido, sino también desde el proceder. ■

Camila Ymay González Ortiz

Actriz y Directora, Pontificia Universidad Católica de Chile

-
2. Danza acompañada por cantos desarrollada por aborígenes polinesícos que se asentaron en Hawái. Los temas de los poemas se relacionan con aspectos de la naturaleza y los dioses de la cultura de Hawái.
 3. Los desplazados son personas internamente cambiadas de sitio o grupos de personas que han sido forzadas o se han visto obligadas a huir o dejar sus casas o lugares de residencia habitual, como resultado de o para evitar los efectos de conflicto armado o situaciones de violencia generalizada. A diferencia de los refugiados, los desplazados permanecen dentro de las fronteras de su lugar de origen. En Colombia el número de desplazados asciende a los 3 millones.

-
4. En la última Bienal de Venecia presentó la acción *Autosabotaje*, en la que dictaba una conferencia sobre la consecuencia en el arte político y al mismo tiempo jugó tres veces a la ruleta rusa con una pistola y una bala de verdad. A este tipo de performance Bruguera las ha denominado *Arte de conducta*.