

Apuntes críticos desde La cruzada de los niños¹

Patricio Rodríguez-Plaza

Dr. en Artes y Ciencias del Arte, Opción Estética, Universidad de París I, Panthéon-Sorbonne. Profesor Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile. Coordinador Académico del Magíster en Artes y Director de la revista *Cátedra de Artes* de la Facultad de Artes de la misma Universidad.

Resumen

Apuntes críticos que tantean, desde la obra **La cruzada de los niños**, una concatenación de información, escudriñamiento y evaluación analítica, tanto del texto espectacular como de los materiales culturales que una obra de teatro como esta puede hacer mudar en su ambulante caminar creativo.

La cruzada de los niños, de Marco A. de la Parra. Dirección: Macarena Baeza. TEUC, 2006.
En escena: Manuela Martelli mimetizada con el fondo.

Pena remitida

Deshojada quedó Margarita en el revuelo del patio del cité, bajo el abrazo del conviviente de su madre, cuando al cumplir ocho años, entre globos y reggaetón, él le suspiró que la quería: mucho, si guardaba silencio; poquito, si se resistía; nada, si lo denunciaba.

Patricia Middleton Correa,
Primer Lugar Concurso:
Santiago en 100 palabras, 2005



Foto: Carlos Espinoza

1. Se deja constancia de los valiosos comentarios hechos a este escrito por Adriana Ossa, secretaria de docencia de la Escuela de Teatro UC.

Advertencias preliminares

Durante el mes de enero de 2006 se presentó en una de las salas de clase-taller de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la obra **La cruzada de los niños**, basada en el texto del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra.

Puesta en escena a cargo de la manufactura experimental e investigativa de la Compañía La Calderona² que entrecruza esta vez un interesante desarrollo netamente teatral con uno profesoral, debido a que varios de sus miembros son profesores o alumnos de esta misma Unidad Académica y porque convoca a otros académicos para ocuparse de asuntos puntuales con respecto a un proyecto amplio y diversificado.³

El montaje también fue exhibido en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro de la misma Universidad (TEUC) en septiembre y octubre del mismo año, junto a la exposición de una serie de pinturas del artista plástico Carlos Maturana (Bororo), que estuvo en el origen de este trabajo. Origen y trayecto que le debe no poco al empeño, desvelo y capaci-

dad de convencimiento de la artista Georgia Wilson, quien desde mucho antes supo embaucar en esto a unas cuantas entidades y otros cuantos personajes públicos, contribuyendo a todo un andamiaje creativo, del cual esta realización teatral es una de sus últimas, vistosas y sólidas articulaciones.⁴ Todo lo cual nos advierte que los cambios de emplazamiento y temporalidad, en el sentido más literal y material del término, pueden ofrecer perspectivas distintas con respecto a los apuntes que aquí se ofrecen, los que han sido escritos siguiendo el itinerario virtualmente completo de esta elaboración creativa.

En este sentido, nunca es tarde recordar que las materialidades y toda la cimentación que ello fabrica y dispone determinan y arman significación y sentido, siendo por decir lo menos inexacto aquel precepto según el cual la materia –en este caso teatral– es simple disposición de ideas preconcebidas.

Como es sabido, el teatro no es sólo literatura ni puede circunscribirse al quehacer exclusivo de una de sus tantas dimensiones, por muy genial

que alguna de ellas pueda aparecer. Genialidades que resuenan en el campo de los saberes y las prácticas artísticas, autolegitimándose desde las posiciones de privilegio (por cierto no necesariamente económico) de algunos de sus mismos agentes y operadores culturales; entre los que destacan (casi) siempre los dramaturgos, los directores o los actores.

Tampoco el teatro es sólo dato, biografía o historia; aunque se debe reconocer que muchas veces el impacto de sus proposiciones es consecuencia de esos mismos asuntos. Si en el caso de **La cruzada de los niños** no se considera la ya mítica historia medieval (y por extensión, exclusivamente europea), que señala que hacia el año 1212 un grupo compuesto por miles de niños se habría embarcado hacia Jerusalén con la finalidad de lo que se conoció como la liberación de las tierras santas, muriendo o cayendo en la esclavitud en el intento; si no se considera, digo, resultaría quizás difícil comprender la percepción sentimental y afectiva que logra esta teatral cruzada de niños.⁵



2. Colectivo multidisciplinario de investigación artística fundado en 2003 e integrado, originalmente, por Gina Allende, Macarena Baeza, Verónica Barraza, Sara Pantoja, Alex Tupper y Daniel Gallo, a cuya nómina se sumaron en 2004 Mario Costa y Alberto Vega.
3. La propuesta teatral ha sido financiada por la Escuela de Teatro de la PUC, en tanto proyecto que se ha adjudicado el Concurso para el Laboratorio Teatral 2005, y puesta en cartelera el 2006 dentro de las actividades regulares del TEUC bajo ese mismo marco.
4. Wilson realiza en 1998, junto a Bororo, un libro basado en La Convención Internacional de los Derechos del Niño, del cual se hacen otras dos ediciones; una en 2003 y otra en 2004. Dicho libro (que transcribe e interpreta en un lenguaje cotidiano los distintos artículos de aquella Convención), cuenta además con una exposición en la Galería Tomás Andreu, auspiciada, entre otras entidades, por Mattel Chile y su ícono la muñeca *Barbie*, que cumplía por ese tiempo 40 años de existencia. Igualmente participan en distintos momentos La Unicef, El Fondart, El Ministerio de Educación Chileno y hasta un analgésico como Tapsin.
5. La leyenda se llena de realidad, a la vez que la realidad se llena de leyenda toda vez que la tal cruzada no estaría fehacientemente probada como hecho histórico; al menos no en los términos que nos suele llegar como narración. Lo que sí puede rastrearse y anotarse con cierta veracidad es la presencia que tendría tal acontecimiento en el ámbito de la creación. Así, un escritor como Marcel Schwob, un dramaturgo y poeta como Bertolt Brecht y hasta un cantante de rock como Sting o un cuento infantil y popular como el del **Flautista de Hamelin** pusieron algunas de sus creaciones al servicio de tal relato.

Algo parecido ocurre con la filiación que la obra tiene con la vida diaria de los transeúntes o usuarios de la ciudad, los que a diferencia de lo que suele pensarse, conviven y se fijan en el abandono que afecta a la niñez o simplemente a la vida más desvalida que pulula por entre sus recovecos más sórdidos.⁶ Y se fijan, es de presumir, porque no pocas historias personales del público asistente están de una u otra forma conectadas con la narración, la gestualidad o las iconicidades de esta representación.

Es un hecho probado que la violencia ejercida sobre los niños, por ejemplo, no tiene una estricta correlación con los ingresos económicos familiares; esto, considerando que el público asistente a las representaciones en la Universidad Católica pertenece a sectores medios y medios altos, podría decirnos que varias de

las percepciones presentes en estas representaciones se cargan de densidad simbólica, debido a no pocas experiencias de este tipo.

Ello demostraría que el arte teatral, como quizá ningún otro, sustenta una capacidad de referencialidad constitutiva que excede con creces la dimensión de autorreflexión tan propia de las manifestaciones artísticas modernas, las que suelen perder (no siempre, ni en todo lugar) parte de la absoluta raigambre social para su despliegue más consistente. *No se puede* (nos señala un pensador contemporáneo) *querer a un mismo tiempo que el arte esté al servicio de sí mismo y que dé a los hombres un sentido de sus vidas. Cuando lo hizo estaba siempre al servicio de una mitología y de un poder exterior a él.*⁷ De allí la capacidad y peligrosidad del teatro en cuanto expresión sin mayores mediaciones, o sin las mediaciones de otras artes, las

que al menos desde el ámbito de la producción, mantienen en vilo el transcurso de la vida que se hace en el entretejido de espacio y tiempo del aquí y del ahora.

En fin, Patrice Pavis nos previene acerca de la diferenciación entre *texto dramático, representación y puesta en escena*⁸ para no seguir confundidos con respecto al fenómeno teatral que es fundamentalmente un que-hacer cultural y, por lo tanto, una tarea amplia, diversificada y total; la que muchas veces yuxtapone los conceptos de saber y ver. Lo sabido juega creativamente con lo visto en ese límite siempre fluctuante de lo público y lo privado; de lo juzgado con lo experimentado directa y libremente desde el sujeto moderno.

Igualmente, no está demás advertir que la palabra crítica no señala, en este contexto, simplemente una perspectiva nocional cargada de un carácter axiológico, sino un andamiaje conceptual e histórico que excede tal carácter. Ello, obviamente, dentro de los contornos del universo académico que, no por serlo, es capaz de mayor o mejor penetración crítica, sino porque tal universo debería moverse siempre y obligatoriamente por entremedio de las sinuosidades de tales contornos, aprovechando, de paso, los tiempos lentos y las corrientes fuertes de que es muchas veces consecuencia.⁹

Desde aquí, luego, estos apuntes

La cruzada de los niños

de Marco Antonio de la Parra, fue estrenada en septiembre de 2006 en Santiago, por el Teatro de la Universidad Católica de Chile (TEUC), sala Eugenio Dittborn.

Dirección: Macarena Baeza

Escenografía e iluminación: Luis Alcaide

Creación musical y diseño sonoro: Carlos Espinoza

Guitarra, voz: Amapola Reyes

Guitarra: Martín Muñoz

Actuación: Daniel Gallo (El expósito),
Manuela Martelli (La niña que vendía flores),
José Manuel Aguirre (El niño malherido),
Germán Pinilla (El niño obrero).

Entrenamiento vocal y
asistencia de dirección: Sara Pantoja

Producción: Mario Costa

6. Cf. Grenne, Ricardo, (2006) *Mi Santiasco querido: exploración del imaginario urbano en 100 palabras*, Tesis de Magister en Desarrollo Urbano presentada en el Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la P. Universidad Católica de Chile.

7. Debray, Régis, (1994), *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, p. 217.

8. Pavis, Patrice, (1998), *Del texto a al escena: un parto difícil*, en *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago: Arcis, Lom Ediciones, p. 88.

críticos que, adoptando la ubicación participativa de producción simbólica de un público cautivo¹⁰, señala signos, apunta simbolizaciones y encuadra signaturas, proponiendo una disquisición de un habitante y paseante convertido repentinamente en espectador expectante. La ciudad se recorre, se vive, se percibe y también se ignora, y es desde allí, desde aquella convergencia de necesidades, instrumentalidades y experiencias, que solemos asistir al teatro a encontrar, con suerte, las teatralidades dispersas de unas señas oblicuas que nos evocan creativamente la vida social.

La cruzada de los niños trajina y rememora algunas de esas señas, invocando a muchos de nuestros fantasmas más constantes y llenándonos del miedo al asecho de los imbunches colectivos¹¹; montando y exhibiendo varios de nuestros desniveles y destiempos culturales, destacando entre otros, la versión sincopada entre **modernización**: autopistas, puentes, carreteras, electrificación, informatización mass mediáticas y **modernidad**: libertad, igualdad, fraternidad.

La ciudad y sus excrementos

Fuelmediogolconch' tumadre, dice desafiante el protagonista y personaje



La cruzada de los niños, de Marco A. de la Parra. Dirección: Macarena Baeza. TEUC 2006. En escena: Daniel Gallo, Manuela Martelli (en 1er plano) Germán Pinilla y José Manuel Aguirre.

9. Cf. Ubal, Andrea, Rodríguez-Plaza, Patricio (2005), **Aproximación al teatro y a la crítica desde Beckett y Godot**, en Apuntes N° 126-127, Santiago: Escuela de Teatro, PUC.

10. El autor de estas notas es profesor de asignaturas teóricas de la Escuela de Teatro y en la Facultad de Artes de la PUC y en tal calidad asiste al trabajo propiamente teatral de sus colegas y alumnos con un compromiso no lejos de la admiración callada y crítica. En este caso, la asistencia se produjo por entremedio de los ensayos, las discusiones, improvisaciones y hasta los chistes que acompañaron previamente a las performatividades terminales de la obra para ser presentada en el TEUC en esta segunda temporada.

11. *...ser mítico que teje y clausura el horizonte existencial de la larga y angosta playa que se cae al mar del miedo que es Chile...* Sepúlveda, Fidel (1988), *Lectura estética de la literatura oral chilena*, en Gutiérrez Estévez, Manuel, *Mito y ritual en América*, Madrid:Alambra, p. 344.

niño, expósito, en una frase transcrita a la manera de una dirección electrónica tan propia de la ciudad comunicacional, al enfrentar a su adversario, en una *pichanga*¹² callejera de un barrio ubicado entre el cielo y la tierra. Un gol que no fue tal, en un espacio que aparentemente no existe, ¿el purgatorio?, y en una metrópoli cuyo carácter comunicativo es menos el sistema de redes informáticas que la recorren que los malabares de sus rincones agitados por la ráfaga del caminar sin rumbo fijo, que es la definición que hace de *callejear* el Diccionario de Autoridades.

Pichanga, purgatorio y calle, extremos que terminan enlazando un relato de música y ruido, imagen y sonido, gesto y vaho de ensoñación, muerte y nacimiento; maderamen repleto de cambios y movimientos que nos mantiene en vilo al borde de unas pocas lágrimas. Una cruzada de niños que nos enfrenta, una vez más, a la demencia de una humanidad que no ha dejado de construirse con la marca indeleble de la sangre y la esperanza, marcándonos con aquella *maldición de la memoria, que hace que nos acordemos de todo*.

Obra compleja, no solo por lo que esconde y trasmuta como simbolización teatral, sino por lo que de-muestra, por lo que pone de manifiesto como evidente imagen de trabajo actoral, interpretación

musical; escenográfico y lumínico; plástico u oficio de dirección, de voz, de producción, y de musicalización y diseño sonoro.

Una puesta en escena vuelta hacia fuera, que en un segundo juega con el drama y al siguiente cañta desde la farándula y la fiesta, logrando desollar, en la doble acepción de



La cruzada de los niños, de Marco A. de la Parra. Dirección: Macarena Baeza. TEUC 2006. En escena: Germán Pinilla, Daniel Gallo, Manuela Martelli y José Manuel Aguirre.

quitar la piel y causar grave daño a alguien en su persona u honra, que en este caso, puede ser el público asistente. Obra que desencarna ciertos recovecos de condiciones sociales, culturales, humanas, colocando en el centro a esa infancia que nunca fue tal. Niños arrastrados a vivir de los rastros y sobras (*desechables* se les llama en Colombia) de una sociedad cuyo sistema paradójicamente necesita de estos materiales

la transformación de una sociedad, de la cual ellos, ¿no tienen mayor conciencia?

Fontanero, Déspota e Ilustrado, todo eso se pudo y se debió ser por las obligaciones y los cumplimientos de haber venido a **la muerte** a través de los conductos de fluidos sanitarios; por haberse demarcado de cualquier sujeción a la ley y finalmente por aspirar a que los súbditos se auparan en las grandes ideas de cambio de los

12. *Pichanga* es el nombre que recibe en Chile un encuentro de fútbol amistoso e informal. Encuentro que puede parecer caótico si se le mira y mide bajo las estructuras de la formalidad futbolística, pudiendo esconder no obstante una fractalidad tan propia de la ciudad latinoamericana, en donde, como resulta evidente, los márgenes son mucho mayores que las instituciones.

13. No estaría de más indicar que Las Cruzadas pueden ser vistas como un fenómeno histórico que permitió, al menos temporalmente, la unificación de Europa e incluso el florecimiento de Occidente debido a la focalización del enemigo exterior, el que hizo posible la absorción de los gastos de la guerra.

pensadores del siglo XVIII, los que muchas veces han terminado hechos literalmente estatuas o monumentales remedos que adornan nuestras abandonadas plazas públicas.

¿Fue-o-no-gol-conch tumadre?

No lo sabemos, y no nos importa mientras resuene el chateo artesanal —entre escritura y oralidad— de la mirada amenazante y dislocada del angelito que fuese lanzado a las aguas oscuras y gruesas del río que hoy se quiere hacer navegable¹⁴. Lo que sí resulta claro es que la vida del escenario se ha dibujado aquí con unas

lidad de un semáforo que nos obliga a mirar a la niña que se nos ofrece (literalmente una pequeña *ramera*, denominación también medieval en que el prostíbulo o la casa particular de la prostituta era señalada por un ramo de coloridas flores), entregarse sexualmente por un pedazo de pizza, drogarse para acceder a un nivel **superior** de realidad o ser parte de una huelga destinada a hacerse añicos, como un florero que se nos resbala de las manos mojadas¹⁵, son hechos contundentes de la ciudad real y no de la ciudad letrada. Contundente,

un espejo trizado, las deformaciones de las que estamos hechos. No para hablar o discutir simplemente del hecho histórico y macabro ocurrido en la Edad Media, sino para otear nuestros propias tufaradas. Porque la puesta en escena que nos presenta La Compañía La Calderona nos da a oler lo que vemos, así como nos da a escuchar lo que percibimos, bamboleando momentáneamente nuestras apoyaturas perceptuales más ordenadas.

Los sentidos se convierten en prolongaciones instantáneas del

Una puesta en escena vuelta hacia fuera, que en un segundo juega con el drama y al siguiente canta desde la farándula y la fiesta...

materialidades que recuerdan a los detenidos desaparecidos producto del terrorismo de Estado (político y del otro), a los niños abandonados por las mil y una desarmonías de las que somos cómplices y a la desolación más cruda e infinita, pero también están la fe y el aparentemente sinsentido, que termina por darle significación a cuestiones banales, cotidianas, presentes en el panorama de la ciudad.

Vender flores entremedio de los autos detenidos por la irresponsabi-

transparente y perversamente fascinante como debió ser el cristal, a pesar de todo, para los niños cristaleros y trajinantes de la fábrica que quizás supieron de virtualidades mucho antes de que aparecieran las conectividades de transmisión ciudadina que hoy nos seducen.

Esta obra merecería ser vista más allá de las estrictas y blancas paredes de la academia universitaria por tratarse de un retrato pintarrajeado del paisaje urbano. Paisaje que nos devuelve, como en

vértigo y el asco que se entremezcla con el displacer estético, cuyo punto culminante es el ahogo y vómito del *chino*, del *niño alcancía*, del *negro curiche*, del *idiota del pueblo*, del que es tocado en su marca y cicatriz como forma de conjurar la desgracia personal.

Las operaciones materiales de la obra

La obra trabaja con actores jóvenes, con jóvenes actores, con niños jóvenes, con niños actores, todo ello

14. Santiago de Chile posee, como tantas ciudades del mundo, un río milenario cuyo uso urbano lo ha convertido en una cloaca a tajo abierto. Existe la idea (alentada y vociferada por un candidato presidencial en las elecciones presidenciales de 2006), de hacerlo navegable y diáfano como una forma de blanquear nuestro presente y enlucir nuestro futuro; o, como diría la expresión popular de forma más deslenguada: *para que no se note miseria*.

15. Cf. Rojas Flores, Jorge (1996), *Los niños cristaleros: trabajo infantil de la industria. Chile, 1880-1950*, Santiago: Dibam, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

en una amalgama de fuerza y poca inexperiencia, aludiendo, no obstante, a lo más permanente de nuestras vidas corrientes y dotando a la representación de una palpación a la que no se puede ser indiferente.

¿Cómo lo hace? Con simpleza, mínimos y máximos recursos y con una batería de bricolajes seriados que mantiene una tensión constante de fuerzas expansivas de algo que, menos que un concierto barroco, podría denominarse *cocinería barroca*, sabiendo de antemano que

como rastros añejos de marginalidades esencialmente campesinas, y por lo segundo, tecnicidades asociadas a las reproductibilidades mecánicas y las industrias culturales fuertemente ligadas a la cultura estadounidense. Metro Goldwyn Mayer es, en este último sentido, el guiño más obvio al lugar de los personajes-niños a que son estrellas en frente y desde atrás de la cámara que procura atrapar los movimientos impredecibles de aquel instante.

Pero, en definitiva, ¿cómo lo

rar realmente el espacio teatral, lo impregnan de una otra dimensión. Dimensión que arrastra al mismo tiempo los antecedentes infantiles del equipo que trabaja, coopera y visita la producción desde dentro y desde fuera, produciendo un tiempo intermedio entre la llegada del público a la sala y el inicio del primer cuadro del niño abandonado.

—Encendiéndole velas a una animita, cuya estructura gruesa ha sido recuperada de la basura de una Escuela de Arte. La animita,

La obra trabaja con actores jóvenes, con jóvenes actores, con niños jóvenes, con niños actores, todo ello en una amalgama de fuerza y poca inexperiencia...

tal palabra carece entre nosotros de solemnidad académica, pero que en este contexto ilustra bien el trabajo que se apunta.

Cocinería por los hedores que deja en el aire, por los menjunjes de que dispone; en fin, cocinería por la composición, adorno, condimentación y mezcla de ingredientes que nos da de bruces frente a la realidad y lo real de la existencia práctica, efectiva y verdadera. Igualmente con una cuota nada despreciable de sensibilidades y sensiblerías tan propia de una cultura urbana que no disocia entre nosotros los latinoamericanos, lo popular de lo masivo; entendiendo lo primero

hace?, ¿cómo se construye y arma la teatralidad en cuestión, más allá de coordenadas generales?

—Colocando unos paneles móviles que funcionan, tanto como signos y muestras de los rayados y pegados murales callejeros (citando las obras de Bororo y también, ¿por qué no?, las de Eugenio Dittborn), tanto como recordatorio de los íconos impresos en las cajas de leche, de los niños extraviados y desaparecidos por entremedio de cuyas imágenes se lee nuevamente ese *NO +* que se hizo famoso en los años de nuestra dictadura militar. Dichos paneles giran como bisagras que, sin alte-

ese recordatorio que es presencia y mausoleo que vibra por fuerza de la cultura popular que no ha disociado nunca lo religioso, en tanto presencia y fe en un ser superior —percibiendo su dependencia del poder determinante del destino en la existencia— con la magia en cuanto creencia en ser la persona misma la portadora del poder o al menos, de la idea de poder controlarlo.¹⁶ Oración, conjuro y teatro, producen aquí un punto clave para la comprensión de la convergencia sofisticada y lúdica de una representación simultáneamente volátil y agreste, a medio camino entre la súplica y

16. Cf. Widengreen, Geo, (1976), *Fenomenología de la religión*, Madrid: Ediciones Cristiandad. Lira, Claudia, (2002), *El rumor de las casitas vacías*, Santiago: Instituto de Estética, PUC.



Foto: Prensa UC

La cruzada de los niños, de Marco A. de la Parra. Dirección: Macarena Baeza. TEUC 2006. En escena: José Manuel Aguirre, Manuela Martelli y Germán Pinilla.

la conmemoración hechizada de la cultura y, por extensión, de cierto teatro latinoamericano.

—Desplazándose (al menos en las presentaciones de la Escuela de Teatro) en un escenario limpio, minimalista, oscuro, con una negritud digna, no del vacío, sino de la plenitud contundente que suele entregarnos este *no color*. Trasladando a los personajes que intentan llenar, con su voz y sus gestos a veces mecánicos, a veces duros debido a problemas motores, ese lugar que más parece la prolongación de lo cotidiano que un espacio/otro, digno de la teatralidad como arte. Sobresaliente es el trabajo de iluminación del primer cuadro presentado en el TEUC, en donde la luz rememora el sonido del agua corriente, mientras el sonido transparente la consistencia plástica del agua, en una confluencia de espanto, sencillez y belleza.

—Incluyendo a un dúo musical en vivo e *in situ*. Grupo que interpreta y toca, llenando de sonido y ruido

incidental la puesta en escena. Incidentalidad construida con **El Luchín** del compositor Víctor Jara, el que susurra un pedazo de historia, insinuando para algunos que la *población* posee sueños de angelito, y para otros, que un comunista quiso embaucarnos en un desplazamiento social y cultural inaceptable al intentar resquebrajar el imaginario que había naturalizado la arbitrariedad. Pero también con fragmentos de sonidos del grupo *Legua York*, con esquirlas de **El pueblo unido jamás será vencido**, en fin, con una melodía ¿sefardí? que nos traslada a la otra orilla de Europa, a la de la extremidad expulsada, a la de los márgenes que no siempre comparten las luces rutilantes del Centro.

—Con la palabra *huacho* que resuena y rima con *quiltro* (*cachorro malparido*), no tanto por una homofonía que es aquí pura artificialidad del autor de estas notas, sino por los ojos que no ven más allá de sí mismos. La mirada de los perros se

asimila a la del drogadicto, en cuanto ensimismamiento solitario, incapaz de construir paisaje, atento a la comida, al amo, al enemigo, pero no al paisaje. Al menos no al paisaje rural, aunque sí atento al paisaje urbano, que es muchas veces inmediato, inmediateista, estrecho.

Con la palabra *guacho* y todas las tonalidades que indican que estamos en el fin del mundo y en donde el uso oral del castellano parece *ensordinado*, tímido, falsamente afónico y hasta asexual.

—Con camorra, con burla y con baile, que en el contexto chileno es casi lo mismo. Este debe ser uno de los pocos países del continente donde popularmente la gente baila para exhibir una burla. Falto de bailes masivos emparejados, el chileno no baila *en serio* sino distanciado, haciendo *como que*, para esconder quizá el omnipresente miedo al ridículo; o, para decirlo de una manera menos violenta: para ostentar una capacidad infinita de sarcasmo.

¿Cómo, entonces? Con *reggaeton*, con índices paródicos de *break dance* y cultura *hip-hop*, que puede visualmente asimilarse a prolongaciones tridimensionales, dinámicas y dancísticas de la escritura de los *graffiti*. Escritura que clausura, en el contexto de la globalización y los sentires juveniles, las comprensiones habituales de la gráfica convencional. Pero también con una hebra de cueca, del baile nacional chileno asumido por decreto.

—Con tiras, con poleras, con camisetas; con la bandera chilena citada una y otra vez en su objetualidad y su simbología¹⁷, y la marca Pan-Am o Puma sobre el pecho del malherido. Con el distintivo de aquellas compañías empresariales que regresan para rememorar la iluminación de la ciudad, que muchas veces nos hace aparecer los titileos de las luces domiciliarias y públicas, como un gigantesco árbol navideño.

Pero todo eso está aquí condensado, oscuro y opaco, reducido a la tipografía estampada por entre las rugosidades de un cuerpo contorsionado mecánica y dificultosamente. Mecanicidad bien lograda gracias a la atenta observación que se ha hecho de los habitantes de debajo del puente.¹⁸ ¿Melodrama? Sí, y del mejor, de aquel de las reiteraciones

y la redundancia; del que se escucha y se ve en la televisión instalada en medio de la *toma* poblacional, transmutado nuevamente en y por los ejes y las interjecciones de la laboriosa y artesanal acción del teatro.

En fin, la obra se hace con las lágrimas, vómitos y transpiración de un grupo pequeño, que sin abandonar la tragedia, hace reír entremedio del llanto contenido. ¿Algún riesgo? Uno y quizás el más trascendente: que el teatro, en su afán moderno de especificidad, gratuidad y configuración formal, repleto de densidad creativa, nos haga igualmente travestir la realidad.

Muchas veces se ha acusado a los *massmedia* y su farandulización, su televisión o su espectacularidad destellante, de contribuir a la alienación de sus fragmentados públicos y se ha olvidado que muchas otras expresiones artísticas o culturales también pueden producirla.

Las lágrimas, la conmoción humana debido a la gesticulación, la contorsión o la expresión actoral, o las evocaciones sentimentales de la música presente en las representaciones escénicas, no tienen por qué tener un correlato en nuestra actuación ciudadana o nuestras posiciones u opciones políticas.

El teatro activa la imaginación, evoca, insinúa creativamente y hasta puede profundizar en nuestras percepciones habituales con respecto a la cotidianeidad más elemental; mas también puede facilitar la aceptación de lo insoportable, acomodándonos en nuestras personales conveniencias vitales y humanas.

Así, la repugnancia generada por ciertos aspectos de la realidad puede mitigarse (en ocasiones) por la limosna en que eventualmente puede convertirse la teatralidad, tal cual las monedas que se entregan al miserable a la salida de la iglesia para tranquilidad de nuestras conciencias.

¿Recurro con esto a un lugar común? Sí, pero como diría el escritor colombiano Gabriel García Márquez, a un lugar común irremplazable, muy parecido a aquel otro que suele hacernos dudar, una y otra vez, acerca de la existencia de Dios. Duda reafirmada por la aparición, por entremedio de las rendijas de la ciudad, de los niños abandonados, mutilados y abusados, y que es aquí refrendada por la declamación tipográfica aparecida en las pantallas situadas en el fondo del escenario, cada vez que termina **La cruzada de los niños.** ●

17. Asunto profusamente presente en el arte contemporáneo chileno. Cf. Bahamonde, Claudia, Roberto Farriol y Patricio Rodríguez-Plaza, (2005), *La bandera chilena: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo*, en Cátedra de Artes N° 1, Santiago: Magíster en Artes, Facultad de Artes Universidad Católica de Chile, pp. 9-17.

18. La obra ha sido dedicada a los niños de la Caleta Bulnes, Víctor, Abraham, Silvia, Luis Alberto y Feña. *Caleta* es el nombre que reciben los lugares ubicados debajo de los puentes, en donde se apiñan grupos humanos (especialmente niños) con el objetivo paradójico de guarecerse y protegerse en medio de las marginalidades de la ciudad.