



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

APUNTES

de TEATRO :: 136

ISSN 0716-4440



2012 | 02



Nº ISSN 0716-4440
Revista Apuntes de Teatro Nº 136 - Año 2012 - 02
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago-Chile
Fono: (56-2) 2354 50 83 • Fax: (56-2) 2354 52 49

Página web: www.revistaapuntes.uc.cl
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

Directora Escuela de Teatro
Milena Grass

Directora Revista *Apuntes de Teatro*
Coca Duarte

Asistente de Edición
Constanza Alvarado

Comité Editorial
Macarena Baeza - Universidad Católica de Chile
Mauricio Barría - Universidad de Chile
Catherine Boyle - King's College, Inglaterra
Alicia del Campo - Universidad de California, Estados Unidos
Ileana Diéguez - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
Josette Féral- Université du Québec à Montréal, Canadá
Gustavo Geirola - Whittier College, Los Ángeles, California
Patricia Henríquez - Universidad de Concepción, Chile
Cristián Opazo - Universidad Católica de Chile
Patrice Pavis - Korean National University of Arts, Korea
Luis Pradenas - Association Artistique Aleph, Francia
Lola Proaño - Pasadena City College, Estados Unidos
Carlos Vázquez - Universidad de Guadalajara, México

Edición de Textos
Miguel Morales

Traducciones
Catherine Burdick

Secretaría y Ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Victor Jaque - www.enjaque.cl

Portada
La reunión de Trinidad González.
Fotografía: Jorge Becker.

Impresión
LOM

Esta revista recibe apoyo de la Dirección de Artes y Cultura, Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Apuntes de Teatro está indexada en MLA International Bibliography y en Latindex.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:
Revista *Resonancias*, Instituto de Música, teléfono 2354 50 98
Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, teléfono 2354 56 50
Revista *Cátedra de Artes*, Magíster en Artes, teléfono 2354 51 59

© 2012 Pontificia Universidad Católica de Chile.
Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-4 Editorial

INVESTIGACIÓN

5 - 20 JUAN MANUEL URRACO C.

Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea: Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico

Practices of intimacy in contemporary theatre: Dramaturgies of the real as scenic terrorism

21 - 40 PAOLA ACOSTA S.

Teatro de la violencia: *Kilele* y la posibilidad del duelo

Theatre of violence: *Kilele* and the possibility of grief

41 - 53 ANDREA JEFTANOVIC A.

Teatro político, dramaturgia e informe sobre derechos humanos: *SIN TÍTULO-técnica mixta*, de Yuyachkani (Perú) y *Cuerpo*, de Rodrigo Pérez (Chile)

Political theatre, dramaturgy and human rights reports: *Cuerpo* by Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta* by Yuyachkani (Perú)

54 - 69 EZEQUIEL LOZANO

Indagaciones *queer* a Copi a través de *La Torre de la Defensa*

Queer inquiries to Copi through *La tour de La Défense*

70 - 83 MAURICIO QUEVEDO P.

Remediar las acciones: un posible camino hacia un entrenamiento actoral intermedial

Remediating actions: a possible path towards intermedial training for actors

- 84-101 **CONSUELO MOREL M., RODRIGO CANALES C. y HUGO CASTILLO M.**
Teatro y educación: una experiencia interdisciplinaria para un taller de habilidades interactivas para el aula
Theatre and Education: an interdisciplinary experience for a workshop on interactive classroom skills

TEXTO TEATRAL

- 105-134 **TRINIDAD GONZÁLEZ J.**
La reunión

DOCUMENTOS

- 135-140 **TRINIDAD GONZÁLEZ J. :: Texto de creador**
La reunión: el infierno del poder
- 141-144 **PÍA GUTIÉRREZ D. :: Crítica**
Observación crítica de un posible encuentro en *La reunión*
- 145-149 **CONSTANZA ALVARADO O. :: Crítica**
La reunión de la situación teatral y la actuación social

RESEÑAS

- 153-155 **DIANA TAYLOR Y MARCELA FUENTES, EDS.**
Estudios avanzados de performance, por Lorena Salas O.
- 156-159 **ERIKA FISCHER-LICHTE**
Estética de lo performativo, por Roxana Gómez T.
- 160-162 **ELBA ANDRADE**
Iglesias, imágenes y devotos: rito y teatralidad en la fiesta patronal de Chiloé, por Rodrigo Del Río J.
- 165 **Política Editorial**
- 166-171 **Normas Editoriales**
- 173 **Cupón de suscripción**

:: Editorial

En su segundo número del año 2012, *Apuntes de Teatro* ofrece una amplia gama de reflexiones desde y sobre el teatro. Es así como en esta entrega, la disciplina teatral es analizada desde sus relaciones con lo real, la psicología, la política, las construcciones de género y, también, la intermedialidad y la educación.

Nuestra sección *Investigación* comienza con una discusión sobre las transferencias entre arte y realidad, tema que ha suscitado interés creciente durante los últimos años. En este ámbito, Juan Manuel Urraco nos presenta antecedentes sobre este problema y da cuenta de algunas de estas experiencias alrededor del mundo, enfatizando aquellas prácticas que buscan “rozar” lo real mediante la espectacularización de la intimidad. Los siguientes artículos exploran casos latinoamericanos particulares que abordan este problema con ópticas y acentos diversos y diferentes. Paola Acosta analiza de qué manera las obras teatrales pueden entenderse como acciones de reparación a víctimas de acontecimientos traumáticos, como es el caso *Kilele*, una obra de teatro colombiana sobre la tragedia de Bojayá. Posteriormente, Andrea Jeftanovic, examina cómo *Cuerpo*, de Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta*, de Yuyachkani (Perú), reelaboran teatralmente registros de la memoria traumática de su país –como los informes sobre derechos humanos–, provocando una relectura de los mismos y de la historia. En el artículo de Ezequiel Lozano, el archivo se explora desde otro flanco: desde la perspectiva de los estudios *queer*, el autor se aproxima a *La torre de La Defensa* de Copi, indagando en sus modalidades de desmantelamiento del archivo teatral para debilitar la tradición canónica y las construcciones de género. Finalizan esta sección dos propuestas ligadas al teatro y la educación: por un lado, Mauricio Quevedo propone aplicar el concepto de remediación al entrenamiento actoral stanislavskiano para permitir a los actores enfrentarse a una puesta en escena intermedial; mientras que, por otra parte, Consuelo Morel, Rodrigo Canales y Hugo Castillo entregan conceptos que fueron fundamentales al momento de crear un taller para el desarrollo de habilidades interactivas en el aula, además de algunas conclusiones a partir de su implementación y evaluación.

Nuestra sección *Documentos* se inicia con el texto teatral *La reunión* de Trinidad González Jansana, obra que, en opinión del Comité Editorial, se destacó en la reciente temporada teatral Santiaguina por su recuperación de una herramienta fundamental de la dramaturgia –el diálogo– y su capacidad para llevarlo al paroxismo: como debate ideológico, construcción de sentido y como posibilidad de reconfigurar nuestra identidad, al revisitar un encuentro político determinante para nuestra historia. Acompañan este texto las declaraciones de su propia autora sobre los presupuestos, principios y reflexiones que dieron origen a la obra y dos comentarios críticos sobre la misma. Por una parte, Pía Gutiérrez –interpelada por el montaje de *La reunión*– se cuestiona

el lugar del sujeto que recuerda en la configuración de la memoria colectiva confrontada a la centralidad del relato histórico tradicional. Constanza Alvarado, por su parte, desnuda el cruce entre la teatralidad y la situación social que esta obra posibilita, aproximándose a la actuación teatral de la misma desde la teoría de la interacción social de Goffman.

Cierran esta edición las reseñas de *Estudios Avanzados de Performance*, por Lorena Salas; *Estética de lo Performativo*, por Roxana Gómez; e *Iglesias, imágenes y devotos: rito y teatralidad en la fiesta patronal de Chiloé*, por Rodrigo Del Río.

Como es tradición, los invitamos a acompañarnos con su lectura en la difusión de las prácticas y la teoría teatral desde los cruces conceptuales que se instalan en esta *Apuntes de Teatro*.

Coca Duarte
Directora

Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea: Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico

Practices of intimacy in contemporary theatre:
Dramaturgies of the real as scenic terrorism

Juan Manuel Urraco C.

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
juanurraco@hotmail.com

Resumen

Las Dramaturgias de lo real surgen de la crisis con el teatro tradicional, donde prevalecen categorías cerradas en sí mismas y ante la insatisfacción de las nociones de teatro como construcción de ficción. En el siguiente artículo intentamos abordar cómo estas dramaturgias, explotando las posibilidades performativas de la intimidad contemporánea, se apasionan por explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, por (des)bordar la escena hasta dinamitarla, bajo el firme anhelo por devolverle al teatro su carácter de acontecimiento y de experiencia.

Palabras clave:

Intimidad – escena contemporánea – Dramaturgias de lo real.

Abstract

Dramaturgies of the real emerge from the crisis with traditional theatre, in which closed categories prevail, and from dissatisfaction with notions of theatre as fictitious constructs. In the following article we intend to address how these dramaturgies by exploiting the performative possibilities of contemporary intimacy, passionately explore the borders of fiction in the most literal sense, and exceed the scene until it explodes, all carried out with the desire to restore the character of experience and the “eventness” of theatrical performance.

Keywords:

Intimacy – contemporary stage – Dramaturgies of the real.

El asentamiento del simulacro y su consecuente pérdida de lo real, promulgado en gran parte por el uso de las nuevas tecnologías, son algunos de los efectos nocivos que se perciben cuando decidimos detenernos a observar los modos obscenos con los que el sujeto exhibe su intimidad en la actualidad, situación que pareciera arrastrarlo, muy a pesar suyo, a un constante estado de confusión y vacío. Dentro de este estado difuso en el que parece encontrarse el sujeto, lo que nos resulta peculiar es la añoranza y creciente atracción que existe por parte del campo del arte hacia lo real, fenómeno que, aunque abordado ya por diferentes autores¹, pone de relieve nuevos y complejos vínculos entre arte y contexto, a la vez que sugiere desplazamientos y expansiones cuyo análisis y reflexión se vuelve una tarea necesaria vías a querer comprender el estado vigente del arte. Simón Marchán Fiz en este sentido expone cómo

...probablemente, en ningún otro campo como en el artístico se trasluce este sentimiento, aun a sabiendas de que el arte en cuanto actividad desplegada en el orden simbólico nunca podrá aprehender lo real si no es a través de las renovadas veladuras de sus propias estrategias. En la desgastada confrontación entre lo moderno y lo posmoderno el retorno a lo real ha supuesto por tanto el reintroducir sin complejos lo extraestético en las obras; tender nuevos vínculos con el mundo en sus contextos históricos y sociales, dejarse contaminar por la vida y la historia; mezclarse en la prosa y el fango de lo cotidiano o, exonerado ya de toda ilusión metafísica, zambullirse en la inmediatez de la existencia. (34)

En esta dirección, Daniel Innerarity comenta como en paralelo con esa realidad construida por los medios, engañosa y artificial, crece también la exigencia de una realidad que se caracterice por la autenticidad, la naturalidad, la corporalidad o la espontaneidad, que aumenta justo en la medida en que precisamente los medios tratan de simular esas propiedades. El arte, o al menos un importante sector, alistándose a las huestes de este anhelo, se desnuda en busca de aquella realidad que exige como principio fundante recuperar la experiencia de los acontecimientos². Lo peculiar, y a lo que apuntamos en este trabajo, es a señalar cómo dicha búsqueda no solo se realiza en el campo de la intimidad, sino que lo hace además dentro del universo de la ficción; en palabras de Óscar Cornago "el arte se erige en una suerte de quirófano de la realidad" (23). Si echamos un ligero vistazo al ámbito de las artes escénicas contemporáneas, se vuelve fácilmente reconocible la destacada presencia de experiencias que, mediante nuevas estrategias narrativas, atestiguan esa necesidad de introducir efectos de lo real en nuestros relatos vitales, recursos narrativos más adecuados para el nuevo cuadro de saturación mediática en el que estamos inmersos, promoviendo de forma consecuente una intensificación y una creciente valoración de la propia experiencia vivida, siempre con el acento puesto en la espectacularización de la intimidad de quien habla y se muestra.

1 Ver en obras citadas Foster, Hal; Debord, Guy; y, Baudrillard, Jean. También se puede consultar el artículo de Cecilia Hernández Tovar, "El significado del concepto de lo real". En *Acta Universitaria* 13 (2003): 30-34. Universidad de Guanajuato, México.

2 Erica Fischer-Lichte, advirtiendo sobre el desgaste en el concepto de "obra", va a dar lugar a la aparición del concepto de "acontecimiento", que viene a referir, en contra de la interpretación y la comprensión que supone el primero, que los acontecimientos deben ser experimentados. Así Fischer-Lichte erige una "estética de lo performativo" centrada en el concepto de "experiencia estética". Experiencia umbral que refiere a un modo de experiencia que puede conducir a la transformación de quien vive la experiencia. Situación que permite contemplar la posibilidad de cambio.



Bioroom. Cápsula 5. Dirección: Cristina Gamíz Caurín. Performance: José Gamiz Pérez.

Si observamos las actuales y complejas dramaturgias escénicas, se vuelve inminente reconocer el cruce que se cuece entre la escritura y la vida, el arte y la simple experiencia humana, definiendo un espacio performativo en tanto presentacional más que representacional; donde se mezcla la condición humana y lo social, el individuo y su entorno, un espacio íntimo que se proyecta del sujeto hacia los otros a través de su "corporeidad"³, en una constante búsqueda de experiencias que contribuyan a los intentos de (re)ubicar el arte en el terreno de los acontecimientos. Un espacio donde lo real irrumpe en el teatro para dinamitarlo a partir de una intimidad que ahora muestra un sólido carácter performativo.

La intimidad como espectáculo

En los días que corren en un mundo conectado, estamos sometidos a la vigilancia constante de los propios dispositivos que empleamos, a la vez que se crea una cultura de la exposición de lo privado. En la era de la individuación, hay que mostrarse. El profesor Zygmunt Bauman explica las nuevas tendencias de las redes informáticas a exponer la vida privada de los individuos como

³ Coincidimos aquí con el uso que hacen Duch y Melich del término "corporeidad" cuando expresan: "Cuando afirmamos que el cuerpo es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia 'vivacidad', de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación hacia el futuro, de sus anhelos de infinito a pesar de su congénita finitud. [La corporeidad] constituye la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, la cual, constantemente, se ve constreñida al uso y al 'trabajo'". En *Escenarios de la corporeidad*. 2/1. Madrid.Trotta. 2005. 240. Impreso.

una especie de “exposición pública del yo interior” (*Vida* 14). En el terreno de la psicología, esta exposición de lo privado, de proyección de lo “íntimo” hacia lo exterior, puede describirse con el término “extimidad”. El psicoanalista Jacques Lacan introduce el término en 1969, al indicar que en el yo lo más íntimo puede ser externo y ajeno: “lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera” (46). Lacan emplea la figura de *la banda de Moebius*, una superficie con una sola cara y un solo borde, para ilustrar la relación ambigua entre interior y exterior en la construcción del yo. Esta misma figura podría definir actualmente la distinción entre lo público y lo privado en una sociedad en la que, por una parte, empresas y gobiernos buscan tener cada vez más datos acerca de los individuos y, por otra, los propios individuos tratan de reforzar su individualidad compartiendo la mayor cantidad de datos posibles acerca de sí mismos con un público más o menos abstracto.

La decadencia del espacio público y su consecuente nostalgia son una tendencia sobre la que varios sociólogos vienen reflexionando; denuncian la invasión de la vida pública por la expansión de lo privado, situación que es considerada por pensadores como Christopher Lasch y Richard Sennett como “narcisismo público” o “tiranía de la intimidad”.

Siguiendo las reflexiones aportadas desde el campo de la filosofía por Daniel Innerarity, la irrupción de lo privado en la esfera pública, en la actualidad, es un fenómeno que conlleva al vaciamiento del espacio público, incapaz por tanto de ofrecer significaciones comunes con las que puedan identificarse los sujetos y construir su subjetividad. Según el autor, nos encontraríamos ante un fenómeno de privatización de lo público y de politización de lo privado, donde a partir de una –citando a José Miguel Marinas– “extroversión de lo íntimo” (33), se anula la tensión entre lo público y lo privado provocando lo que Innerarity define como “la esfera íntima total [...]...que por ser total, no es íntima en el terreno tradicional, y que por estar tan fuertemente personalizada no configura un espacio propiamente público” (33). El autor, siguiendo las perspectivas de Hannah Arendt, Richard Sennett, Philippe Ariès y Georges Duby, denuncia la muerte del espacio público a causa de una carga emocional de la vida íntima. El espacio íntimo, entonces, ya no estaría rodeado por un mundo público capaz de representar un cierto contrapeso frente a la intimidad. En reacción a estas posturas provenientes del campo de la psicología y la sociología (a la que se le pueden sumar otras posturas del campo jurídico y periodístico), José Luis Pardo advierte cierta ruina del concepto de *intimidad* como consecuencia de la decadencia que caracteriza el pensamiento de la intimidad, situación que se refleja en la confusa relación que sociólogos, psicólogos y periodistas establecen entre esta categoría y la de privacidad. El autor destaca la posibilidad de entender ese actuar como reflejo de la degradación existente del término *intimidad*, es decir, como reflejo de su propia banalización. Pardo destaca dos estrategias de destrucción de la intimidad: la primera consiste en convertirla en publicidad; la segunda, en convertirla en privacidad, es decir, en propiedad privada, transformando las relaciones interpersonales en contratos mercantiles privados. Ambas estrategias llevan a Pardo a reconocer que la intimidad ha sido absorbida por el escenario y convertida en imagen sin espesor, en mercancía, lo que establece un diálogo (más allá de las posibles diferencias) con otros campos de conocimiento que abordan la problemática y refieren a un estado de vaciamiento.

Independiente de si la llaman “extimidad”, “narcisismo público”, “tiranía de la intimidad” o “esfera íntima total”, todos coinciden en destacar que tanto lo privado como lo íntimo desplegado en el espacio público se hizo espectáculo, abriéndose a las cámaras de la cotidianidad banal.

Dichas aportaciones ayudan a describir una sociedad actual que se define sustancialmente tanto por su carácter narcisista como por un vaciamiento de la esfera privada y consecuente pérdida de intimidad, lo que conlleva a una profundización de la ya acentuada extinción de lo real. Mostrarse como sea es la divisa que predomina en nuestra época, y esto lleva a que se trastoque la relación público/ privado/ íntimo. La investigación desarrollada por Paula Sibilia *La intimidad como espectáculo* es un gran aporte para enmarcar el asunto en la actualidad. La autora expone los lineamientos de una crisis de la intimidad, la cual, como perteneciente al ámbito privado, ya no se opone al ámbito público, porque pasa a exhibirse. La actual tiranía de la intimidad promueve cultivarla, pero en cuanto sea visible, porque si no es visible tal vez no exista. La lógica de nuestros días que Sibilia recupera es la de la sociedad del espectáculo, donde solo existe lo que se ve y donde la realidad solo se puede definir a partir de las observaciones y remite constitutivamente a símbolos y ficciones.

Intervenciones de la intimidad performativa

Frente a este escenario de espectacularización e incipiente banalización del espacio íntimo, y tras el intento de vislumbrar las posibles incidencias y relaciones que se formulan actualmente entre lo real, lo íntimo y el arte, apuntamos en primer lugar a desplazar aquellas nociones que están sentenciando el concepto de *intimidad* al definirla como algo inexpresable e incommunicable, sin relación alguna con el lenguaje y el sentido, que solo se experimenta auténticamente (o supremamente) en soledad, cuando toda relación con otro está excluida. Por el contrario, proponemos concebir cómo la intimidad ligada al campo del arte presupone paradójicamente a los otros y conlleva una idea de comunidad implícita. La intimidad desde este ángulo implicaría no solo estar con el otro, sino un vínculo de complicidad con el otro desde donde se lo trasciende, evidenciando un momento de alteridad en el que cada uno se multiplica en otros. Tal como lo estudia José Luis Pardo, la intimidad no supondría “un fondo inefable que solo yo sé y no puedo compartir, sino que por el contrario es comunicable, está cosida al lenguaje” (145). Se erige sobre un sustrato común: “...la trama de nuestra historia común”, que hace que “la vida nos sepa y nos suene porque nos la sabemos de memoria”; “la comunidad y no la soledad es la fuente de la intimidad” (270). Se evidenciaría entonces una dimensión social y colectiva que hace aprehensible para los demás la proyección discursiva de mi intimidad en cuanto acto performativo. Tomando en consideración las reflexiones de Pierre Nora, la intimidad asociada a un posible lugar de la memoria refiere no a una representación del pasado, sino a un fenómeno siempre actual que impone un vínculo vivido con el presente eterno; es decir, refiere a una experiencia performativa. Con esto, la intimidad considerada potencialmente comunicable y ligada a la experiencia de vida que su propia naturaleza implica, se presenta entonces como posibilidad de acceder a lo realmente real, a la experiencia concreta (biográfica y singular) a la que más adelante hará referencia José A. Sánchez y por la cual se hace posible intervenir la realidad y establecer un diálogo con lo real, es decir, un diálogo con el otro⁴.

4 Kenneth Gergen afirma que el yo, como eje que nos sostiene, se esfuma en el entramado de relaciones en el que está inserto, pues este solo puede existir en relación con el otro. Esta perspectiva que propone el autor nos permite dialogar con el concepto de lo real que propone José A. Sánchez.



Bioroom: Cápsula 4. Dirección: Marc Chornet. Performance: Juliette Louste.

A partir de lo anterior y pese a la dominante prostitución y banalización de la intimidad, creemos que existen algunos medios alternativos que, de una manera a menudo tan imaginativa como rebelde, tratan de encontrar resquicios en el aparato rival, usando similares canales y soportes –solo que de otra manera, con otra perspectiva y otros objetivos–, para tratar de establecer a partir del espacio íntimo un diálogo con lo real y, de esta forma, erigir un discurso alternativo capaz de contradecir el discurso dominante, de desmontar sus mentiras y manipulaciones.

Partimos de considerar que cuanto más se ficcionaliza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más se busca en el arte una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una “puesta en escena”, “un simulacro”. Se busca lo realmente real. O por lo menos algo que así lo parezca, como bien expresa José A. Sánchez a la hora de reflexionar sobre la necesidad de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada *realidad* y liberar, al mismo tiempo, a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella (318).

Si consideráramos que el espacio íntimo implica de por sí un vasto conjunto de experiencias biográficas que provienen del campo de lo real, podríamos pensar que son esas mismas experiencias las que, (re)construidas por un yo en un espacio de convivio y en un aquí y ahora, podrían habilitar el acceso e intervención del sujeto a la realidad. Esta situación explicaría el poder que se le confiere al espacio íntimo en las nuevas prácticas dramáticas, como también la creciente atención y el interés que desde diferentes ámbitos se proyectan sobre este a la hora de construir subjetividades. A lo que apuntamos es a considerar cómo el arte, reconociendo el carácter material y performativo propio de la intimidad, accede a lo real en el plano escénico, atendiendo a la intimidad

no como algo que se representa sino como algo que se hace, como una forma de estar en el espacio, asumiendo de esta manera sus propias experiencias ya no en términos de reproducción mimética, sino de producción de lo real, de la vida, de lo social.

El espacio biográfico (Leonor Arfurch) que le corresponde al sujeto, albergado en el espacio íntimo, trasciende al yo al establecer un espacio compartido y de complicidad con el otro, desde donde la narración de la experiencia biográfica, unida al cuerpo y a la voz de la persona a quien pertenece, da lugar a una presencia real y colectiva del sujeto en la escena del pasado (Sarlo 33). Experiencia, intimidad y cuerpo encarnan, pues, horizontes de la identidad que encuentran su bisagra en el carácter social e histórico vivido por los sujetos, y se actualizan en esas estructuras de sentir, emergentes en el arte a través de las nuevas dramaturgias que se apoderan de la escena teatral deseosa de establecer un diálogo con el campo de lo real, y que proponemos llamar *Dramaturgias de lo real*.

Dramaturgias de lo real

Dichas prácticas dramáticas pareciera que intentan recuperar la escena perdida a la cual se refiere Baudrillard⁵; recuperar, por ende, este yo, esta noción de existencia, de realidad tan anhelada, lazos más contundentes para restablecer el diálogo con el campo de lo real, con el otro, con lo otro. Frente a un contexto caracterizado por cierta usurpación de la teatralidad, donde casi todo puede ser catalogado como falso, como apariencia o construcción, sostenemos que el teatro y sus prácticas dramáticas se redefinen volviendo a pensar la singularidad de su lenguaje, en pos de conservar la intimidad frente un contexto que la devora, la banaliza y espectaculariza. Las Dramaturgias de lo real reafirman su carácter viviente, performativo, territorial, físico, de cuerpos presentes, su carácter social de encuentro real, oponiéndose al carácter definitivo de la intermediación técnica. Estas prácticas pregonan alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que en su acto de desnudez se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas: el fin de la representación, del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real. En este sentido, en las nuevas prácticas lo que importa no es tanto la construcción estética, sino el encuentro humano, el convivio que se produce dentro de esa construcción y que vuelve sobre uno como un espejo y reflejo (Baudrillard, *Cultura y Simulacro*), y logra que uno mismo se esté escuchando a través de la reunión con los otros. Dice Dubatti: “No vamos al teatro solamente a ver obras. Vamos también a ver trabajo, a estar con los otros y con nosotros mismos” (en Martyniuk). Ese “estar con los otros y con nosotros” implica entonces establecer un diálogo con lo real, con el otro. Con la intimidad. Estar en intimidad lejos de ser un acto privado y solitario, supone un acto colectivo que juega con los difusos límites de lo público y lo privado.

5 En *Cultura y simulacro*, Baudrillard anuncia una pérdida de la escena en todos los ámbitos, estético, social, histórico, etc. Lo que quiere decir que no hay una escena, un lugar para la representación, falsa representación (ideología) de un algo, en este caso lo estético, lo social, lo político, lo histórico y otros tantos, ocupan el signo vacío de lo que representaban: 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. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio, el que lo engendre. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real.

Por sus dinámicas, estas prácticas dramatúrgicas parecen presentarse –frente al auge del neoliberalismo, los mercados y la globalización– como una herramienta de formación de subjetividades alternativas, emancipadoras. Nuestra observación intenta destacar cómo esta intervención, esta zambullida en el fango de lo cotidiano por parte del arte, pretende, fundamentalmente, encontrar alternativas a los modos dominantes de configurar subjetividad en la actualidad, los cuales, con el único fin de conseguir un efecto homogeneizador en la sociedad, son transmitidos de manera violenta y disfrazados de aparente realidad por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías que utilizan, lo cual nos aleja cada vez más de lo realmente real, es decir, nos aleja del otro, de nosotros mismos.

Anteriormente, mencionábamos la relevancia que el convivio teatral posee en tanto el mismo se asume como participación productiva de nuevos modos de habitabilidad del mundo, generadora de saberes técnicos, prácticos y autoemancipatorios, surgidos en estos espacios de creación cultural que constituye a estas Dramaturgias de lo real como espacios de subjetivación que delimitan nuevos modos de organizar la realidad y por tanto de transformarla. Las Dramaturgias de lo real se presentan como fenómenos que no son puramente estéticos, en tanto que su estética se encuentra muy ligada a su política, a su ética y por lo tanto a un determinado posicionamiento subjetivo; se presentan entonces como espacios donde hay producción de subjetividad. Con dicho supuesto, es que pensamos la subjetividad como producida socio-históricamente, abierta a múltiples procesos de producción y no como interioridad psíquica o como esencia invariable. Intentamos considerarla en el sentido amplio de las formas de habitabilidad del mundo, las formas, construidas colectivamente, de ser, de pensar, de sentir, en resumen, de vivir, y en la capacidad de instituir sentidos sobre esas formas. En este sentido, las Dramaturgias de lo real se presentan como una alternativa, en tanto posibilidad y oportunidad de organizar y transformar la realidad, capaces de confrontar el proceso de globalización y el estado difuso en el que parece encontrarse el sujeto hoy.

Dinamitas escénicas

Son diversas las experiencias vinculadas a estas prácticas escénicas de lo real que pueden recogerse en diferentes puntos del globo y que atestiguan esta tendencia en auge que aboga por la dinamitación de la escena a partir de lo real y de los usos que brinda la dimensión performativa de la intimidad. Prácticas que constituyen una gama de obras únicas, que ayudan a componer una visión del medio por el cual a partir de escenarios presentacionales nos entendemos (o intentamos entendernos) hoy en día, alguno de los cuales, a modo de muestrario, intentaremos plasmar rápidamente a continuación.

Alemania: Rimini Protokoll

Con la caída del Muro de Berlín en 1989, y la turbulenta reunificación, todo cambió radicalmente. Ante esto, el teatro alemán retomó una dimensión política. Por otro lado, comenzaban a surgir nuevos medios como Internet, aparecía *Gran Hermano*, y la pregunta era cómo reaccionar ante esos fenómenos que aplastaban el teatro, y lo hacían ver como una pintura representativa del

Siglo XVIII. A principios de los noventa, el neo-teatro documental se dividió en distintas vertientes. Repasa Brus:

Hay muchas ramas y formas estéticas: proyectos que enfocan en cuestiones históricas, política, biografía, fenómenos culturales, reflexión sobre espacios públicos y privados, y servicios en un mundo globalizado. Algunos directores trabajan únicamente con documentos auténticos, y otros mezclan lo testimonial y ficcional. Asimismo, hay obras con actores profesionales que dan la voz a los documentos o testimonios; y otras en las que intervienen personas reales, especialistas de un fragmento de la realidad. (“El teatro documental”)

Dentro del abanico de estas nuevas vertientes, Rimini Protokoll es uno de los referentes imposibles de obviar en lo que se refiere al teatro alemán actual. Los integrantes del colectivo de directores teatrales Rimini Protokoll se conocieron en los años noventa, mientras estudiaban en el *Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la Universidad de Gießen (Alemania), una especie de escuela de elite del teatro alemán de vanguardia. Rimini Protokoll está compuesto por Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzl, quienes bajo este sello desarrollan sus proyectos. Nadie que intente definir el trabajo del colectivo teatral puede pasar por alto las nociones de realidad y ficción, pues Rimini Protokoll extrae su material de la vida real. Luego de exhaustivas investigaciones, cada proyecto se desarrolla a partir de la situación concreta y específica de un lugar determinado. El grupo suele elaborar sus producciones de la mano de actores que hacen de sí mismos, a quienes han de llamar “especialistas”. Aquí, es cuando queda en evidencia la dificultad de la separación, precisamente por los desplazamientos, interdependencias y superposiciones entre realidad y ficción: no se sabe a ciencia cierta dónde comienza el teatro y dónde concluye la realidad, no se lo puede saber y tampoco se supone que se lo sepa. El teatro de Rimini Protokoll no enfrenta a la audiencia con el escenario sino que amalgama ambas esferas a través de configuraciones experimentales que una y otra vez se renuevan. Lo que se trata de indagar en estos experimentos es la percepción, el conocimiento del mundo y, sobre todo, los seres humanos. Se trata, en especial, de quebrar el complejo entramado de nuestra realidad y mostrarlo en sus distintas facetas para así poder cuestionarlo.

Reino Unido: El verbatim. Tricycle Theatre

A partir de los años noventa en Gran Bretaña, un teatro más vinculado a lo documental, a lo biográfico ha ido adquiriendo importancia gracias a autores como David Edgar, Michael Frayn, Robin Soans, Esther Wilson y David Hare, quien con su obra *Stuff Happens (Cosas que pasan, 2004)*, se considera el iniciador de un nuevo y pujante movimiento: el *verbatim*. Nicolas Kent, director del Tricycle Theatre de Londres y uno de los grandes impulsores de esta corriente escénica, afirma que el *verbatim* es una nueva forma de dramaturgia, relacionada con el teatro documental, donde las obras consisten en palabras y opiniones reales. La expresión *verbatim* se traduce como “al pie de la letra” o “palabra por palabra”. El *verbatim* introduce una nueva forma de dramaturgia donde las obras se hacen utilizando las palabras y las opiniones reales de las personas, en lugar de basarse en el diálogo entre personajes de ficción. Es una manera de adecuar el teatro a los tiempos, de enfatizar en lo efímero una forma artística viva, compro-

metida, donde el público participa como un testigo de las argumentaciones presentadas sobre una materia. El *verbatim*, heredero del teatro documental de los años sesenta, incluye las obras de tribunales producidas por el Tricycle Theatre tales como *El color de la justicia* (1999), que trata sobre el asesinato de un adolescente negro llamado Stephen Lawrence, o *Hablándole a los terroristas* (2005), de Robin Soans, donde todos los personajes, juegos y las palabras involucradas en la obra proceden de hechos, lugares y personas reales. David Rush describe este tipo de realismo como “un estilo que no intenta representar la vida en el escenario, ya que es en realidad vivida por los miembros de la audiencia” (191).

El *verbatim* es un teatro comprometido que interpela al espectador porque es real. Es un estilo de dramaturgia y puesta en escena que pone en primer plano la situación. Las palabras hacen el trabajo del actor. Busca, en un mundo de reality shows, dar ese sentido de realidad al teatro.

Canadá: Oonagh Duncan, compañía Oyster Productions

Oyster Productions es una compañía canadiense, de Toronto, cuya finalidad es: contar historias para explorar su comunidad y ampliar su mundo. Oonagh Duncan es graduada de la East 15 Acting School en Londres, Inglaterra. Para su proyecto de tesis de maestría, Oonagh ha creado y realizado una obra original de teatro basado en entrevistas con miembros de su pequeña comunidad de Debden, Inglaterra. Su espectáculo *Talk Thirty to Me* (2007), se realizó a partir de entrevistas a personas de veintinueve años que manifiestan cómo se sintieron al estar por cumplir los treinta años de edad. La producción estrenada en el Fringe Festival de Toronto el 4 de julio de 2007, implicaba más de medio centenar de personas de veintinueve años que fueron entrevistadas para este proyecto. En dichas entrevistas hablaron de la celulitis, el sexo en la web, los bebés y las deudas. Cada palabra del espectáculo es literal, demostrando que la verdad, según sus propias palabras, “es más extraña –y más divertida– que la ficción”. Kendra, Vanessa, Damien, Jake, Tim, Ben, Mira y Sam son ocho de ellos, quienes están siendo entrevistados al respecto. En *Talk Thirty to Me*, los personajes sienten su tic-tac del reloj, discuten sobre la búsqueda del amor en Internet, el reloj biológico, la deuda del estudiante y la muerte.

Polonia: Teatr Ósmego Dnia

Teatr Ósmego Dnia es uno de los grupos teatrales más significativos de Polonia, que en treinta años de actividad ha consolidado su posición en la vanguardia del teatro europeo. La compañía ha creado casi cuarenta espectáculos originales que han sido llevados a la mayoría de los países europeos y más allá de sus fronteras. El Teatr Ósmego Dnia es teatro de imágenes visuales, de expresiva actuación de actores basada en el lenguaje del cuerpo y en la música. La compañía ha desarrollado su propio método de trabajo, base de la cual es la improvisación colectiva que, asimismo, inicia la búsqueda de la forma teatral. Los espectáculos resultan siempre de la creación colectiva, es decir guión, dirección y escenografía les pertenecen a todos.

El Teatr Ósmego Dnia es una compañía que, junto a los espectáculos de sala, crea también grandes producciones de calle para un público masivo. El espectáculo *Arka* (2000) recuerda que nos ha tocado vivir una época de fugitivos, vagabundos, errantes y nómadas. El símbolo es un gran barco provisto de alas, otra encarnación del Arca de Noé, que al cerrar los ojos puede transformarse en



Programa de mano del Ciclo Teatral *Bioroom*. Concepto y curaduría: Juan Manuel Urraco.

el barco de Eneas, el Mayflower o una balsa cubana hecha precipitadamente que va a la deriva hacia la costa de Florida. *Arka* empieza con la llegada de unos novios. Se celebra una boda con música y alegría desbordantes, de aire zíngaro, regada con abundante alcohol y en la que los novios son festejados. Una boda que termina súbitamente, con la irrupción de unos bárbaros que lanzan llamaradas por la boca subidos a un vehículo infernal que persigue al público. Es entonces cuando la alegría se transforma en tragedia con una escena de belleza insuperable. Se trata de un teatro donde los artistas utilizan los archivos secretos que el gobierno comunista mantiene entre 1975 y 1983, detallando la información sobre sí mismos, sus contactos y amigos. Esta información está relacionada con algunos mensajes personales que los artistas escribieron en ese momento. Hay momentos de una atmósfera confesional muy dolorosa. Los expedientes, que presentan duros y dolientes testimonios, ponen en escena un complejo universo estético y político en el que se enfrentan a una dura realidad.

España: Roger Bernat

Roger Bernat nació en Barcelona en 1968. Sus primeros espectáculos fueron protagonizados por héroes que, si bien no salían de ninguna escuela, tenían cosas que contar. Con estos primeros espectáculos llegaron premios y reconocimiento a nivel nacional. Más tarde trabajó con personas de la calle. Inmigrantes pakistaníes e indios, taxistas, adolescentes, que quizás no tenían nada que contar pero sí encarnaban a ese "otro" del que siempre queremos saber algo. Fue con

estos trabajos que empezó a realizar giras en el extranjero. Hace un par de años dejó de hacer castings para centrarse en la figura del público. Los únicos actores iban a ser los espectadores que asistieran cada noche a la representación. Algunos de sus espectáculos son *10.000 Kg* (1997), *Confort Domèstic* (1997), *Àlbum* (1998), *Bones Intencions* (2003), *LALALALALA* (2003), *Amnèsia de Fuga* (2004), *Tot és perfecte* (2005) y *Rimuski* (2008).

El mismo Roger Bernat confiesa que hace tiempo perdió la fe en la ficción. Por eso en sus trabajos existe una falta de teatralidad que puede extrañar al espectador, pero en la que posiblemente subyace todo el interés. Para Bernat, "lo que sucede cuando uno deja de fijarse en las grandes ideologías, en las buenas intenciones, y en general, en lo considerado Artístico; es que aparecen los hechos triviales que normalmente pasamos por alto y que no obstante nos describen con mucha más agudeza".

Siempre desde la óptica teatral más dionisiaca, los espectáculos colocan al creador, al actor y al público en crisis, eliminando las máscaras de unos y otros, en una atmósfera de duda y preguntas sin respuesta. Este es el teatro que le interesa a Roger Bernat, un teatro que nos obliga a afrontar debates voluntariamente incómodos y que busca asomar todo lo que no está previsto, que se escapa de nuestra mirada, que sabemos que está y no vemos o que simplemente no queremos ver. Un teatro que desde el primer minuto intenta dialogar descaradamente con la realidad social, sin límites y por cualquiera que sea el camino: "buscar unas teatralidad fresca y vital, hacer teatro en las narices del público", dirá el creador (en Ordoñez).

La última propuesta ha sido *Domini Públic* (2008), en la que los espectadores, vagando por la plaza Margarita Xirgu de Barcelona, reciben instrucciones a través de unos auriculares y se convierten en actores. Se trata de que sean ellos los que, mirándose los unos a los otros desde una nueva perspectiva y confesando intimidades, construyan las escenas y el espectáculo, el público interpretándose a sí mismo en un espacio de dominio público.

Argentina: Biodramas

Fue la creadora argentina Vivi Tellas quien en un momento clave de su carrera se preguntó: ¿qué pasa con lo documental en el teatro?, ¿un campo que solo está ligado al cine, porque el teatro parecería que todo lo ficcionaliza, arma una historia que no es verdadera? Con intenciones de responder el planteo crea y coordina el proyecto *Biodramas*, ciclo de experimentación teatral que iniciara en el año 2002 y culminara en el año 2009 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires. La misma Vivi Tellas declara que la primera motivación generadora de este gran ciclo es su interés por el trabajo de los directores, considerados por ella cabezas de equipo, y generadores de elencos y grupos, responsables de armar mundos, y de promover la evolución dentro del sistema teatral en Argentina. Sobre cómo surge la idea del ciclo, la misma Vivi Tellas comenta:

Propuse el proyecto que se llama "Biodramas, biografías escenificadas" con el intento de investigar lo documental en teatro, un género que pertenece al cine, pero que interesaba hacerlo en un escenario. Diseñé este proyecto con la idea de invitar a un director teatral y pedirle que elija a una persona cualquiera viva, que sea argentina. En eso hay una intención histórica, es decir, que si contamos la historia de una o varias personas de esa singularidad se haga una trama histórica, entre los hechos y lo personal. El destino único de una persona y cómo está ligado al

acontecer histórico. Hay mucho para investigar en eso. A la vez se rescata un valor, ya que en este momento hay una falta de foco sobre las vidas personales. (En Bayer)

Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con este en persona, conocer su historia de primera mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, entre otros ámbitos de su vida, o bien combinar ese universo real con mundos de ficción más “teatrales” (actores, texto dramático, etc.).

En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares, privados, construyen la Historia.

Terrorismo escénico

Desde algunas experiencias escénicas que nos trasladan hacia el Siglo XIX, como pueden ser las dramáticas lecturas y exposiciones del neurólogo Jean Martin Charcot en el anfiteatro del Hospital de Salpêtrière, o más cercano las prácticas de cabaret posmoderno de los años ochenta asociadas al tratamiento del SIDA; hasta experiencias actuales como *She's lost control* (2010) de Rita Marcalo (Portugal), el colectivo She She Pop (Alemania), proyecto *Bioboxes* (Canadá), proyecto *On the Road: A Search for the American Character* de Anna Deavere Smith, (EE.UU), Angélica Liddell (España), colectivo Grupov (Bélgica), Teatr.doc (Russia), Proyecto *Ciudades Paralelas* de Lola Arias y Stefan Kaegi (Argentina - Alemania), Compañía Puctum (Argentina), *Ciclo Teatral de intimidad escénica Bioroom* de Juan Urraco (España - Argentina), entre otras, nos permiten suponer que si bien el fenómeno no se supone como algo meramente novedoso⁶, sí lo son sus propuestas, búsquedas y procedimientos. El teatro contemporáneo de lo real se ha multiplicado (2), dice Carol Martin, al mismo tiempo que, para bien o para mal, hay una gran expansión de las ideas sobre la “realidad”. Tal como se puede observar, con el crecimiento del mundo virtual, lo real ya no es una simple afirmación de la presencia, y la actualidad cultural se muestra más compleja si se la compara con otras épocas, donde no había más que el “verdadero” y el “representado”.

Estas experiencias realizadas en diferentes partes del mundo, reflejan intentos aislados por rescatar en el campo de las artes escénicas los discursos locales sobre lo real y las formas en que estos discursos continúan practicándose en el contexto mundial. Si se observan las prácticas artísticas contemporáneas, la emergencia del documentalismo, la acción política, la atención al

6 El propio José A. Sánchez deja en claro la manera en que muchos de los procedimientos utilizados por estas prácticas actuales de lo real no son nuevos, sino que heredan formas y procedimientos ensayados o madurados durante el periodo posmoderno, aunque con intenciones bien distintas que le otorgan especificidad y singularidad respecto a prácticas documentales de otras épocas.



Bioroom: Cápsula 3. Dirección: Daniela De Vecchi. Performance: Luis Codina.

contexto específico, en definitiva, el alejamiento de la ilusión, podríamos afirmar sin ningún tipo de complejos que nos encontramos en la era de un arte de la realidad que pretende alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que en su acto de desnudez se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas. El fin de la representación, del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real y de escenarios presentacionales.

En esta dirección, la corporeidad como escenario se presenta como el lugar donde confluye y toma conciencia real la experiencia de vida, su presencia, su pasado, su visión de mundo y su relación con este. A través de ella, la intimidad del sujeto toma cuerpo, se materializa y se ofrece como performativa. El arte teatral empieza a detonar sus "dinamitas escénicas", generando una explosión de corporeidades en la escena que obligará a repensar los diferentes elementos involucrados en la creación escénica, tras el firme anhelo de establecer un diálogo con lo real, con el otro, y desde donde poder plantear alternativas al discurso dominante.

En crisis con el teatro tradicional, donde prevalecen categorías cerradas en sí mismas, ante la insatisfacción de nociones de teatro como construcción de ficción y "en contra" del sostenimiento de esa ficción, estas Dramaturgias de lo real se apasionan por explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, por (des)bordar la escena e invadirla con restos de lo real, inmolando la escena con elementos bárbaros y una actitud escénica terrorista. En busca de situaciones que se desarrollan casi a la deriva. En busca de cuerpos produciendo actuación en estado puro. En busca de juegos de intensidades donde lo real irrumpe en ese espacio de ficción y donde el teatro es pensado como un lugar de experiencia y acontecimientos. En este sentido, insistimos

en considerar estas Dramaturgias de lo real principalmente como experiencias. Experiencias de intimidad. Anclaje de la realidad a la experiencia concreta a través de las posibilidades de evocación en un espacio de convivio teatral de los restos y residuos de lo real del sujeto, que, albergados en la memoria, son absorbidos como materia prima por estas prácticas dramaturgias y compartidos con el otro en una experiencia íntima, corporal, presente, transformadora, colectiva y estética. Ofreciendo nuevas coordenadas para mirar al otro, para mirarse a sí mismo y a la comunidad a la cual se pertenece.

Reconocer las posibilidades performativas del espacio íntimo abre de por sí un abanico extenso de cara a posibles y futuras investigaciones. El hecho de entender el espacio íntimo como lugar escénico donde lo real además habita y convive con la ficción supone, entonces, un terreno especialmente contemporáneo y por demás fructífero, propicio para intentar resolver una serie de planteos de naturaleza ambigua, difusa y, por qué no, vital.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. Impreso.
- Ariès, Philippe y Georges Duby. *Histoire de la vie privée V. De la Première Guerre Mondiale à nos jours*. París: Seuil, 1999. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1984. Impreso.
- . "El éxtasis de la comunicación". *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988. 9-23. Impreso.
- . *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Vida de Consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- . *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.
- Bayer, María. "Ya tuvimos bastante violencia". *El interpretador, literatura, arte y pensamiento* 28 (2006). Recurso electrónico. 12 Nov. 2012.
- Bernat, Roger. "Hacer cosas con personas". *Ciberians. Archivo de cultura contemporánea*. Recurso electrónico. 1 Dic. 2012.
- Brus, Roland. "El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades". *Hoy la Universidad digital*. Universidad Nacional de Córdoba. Recurso electrónico. 29 Nov. 2012.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Segunda edición. Valencia: Edición Pre-Textos, 2008. Impreso.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva Teatología*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Duncan, Oonagh. "10 questions: Oonagh Duncan". *Theatre is territory*. Web. 16 Ago. 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Forsyth, Alison y Chris Megson. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.

- Foster, Hal. *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Impreso.
- Gergen, Kenneth. *El yo saturado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Impreso.
- Imbert, Gerard. "Telebasura: de la telerrealidad a la teleficción". *El País*, Sección Sociedad. Web. 10 Ene. 2011.
- Innerarity, Daniel. *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006. Impreso.
- Lacan, Jaques. *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1986. Impreso.
- . *Seminario XVI. De un otro al otro*. Barcelona: Editorial Paidós, 2008. Impreso.
- Lanzac, Carmen. "Tu extimidad contra mi intimidad". *El País*, Sección Sociedad. Web. 24 Mar. 2012.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. Nueva York: Norton, 1978. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual". *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006. 29-60. Impreso.
- Marinas, José Miguel. *Lo íntimo y lo público. Una tensión de la cultura política europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso.
- Martin, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Martyniuk, Claudio. "El teatro argentino se lleva bien con la insatisfacción". *Suplemento Zona, Clarín*. Web. 5 May. 2011.
- Nora, Pierre. "Entre memoria e historia: La problemática de los lugares". *Cholonautas. Sitio web para el desarrollo de las ciencias sociales en Perú*. Web. 14 Ago. 2012.
- Ordóñez, Marcos. "Roger Bernat está en otro lado". *Diario El País*. Web. 15 Nov 2012.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Ediciones Pre-Textos, 1996. Impreso.
- Rush, David. *A Student Guide to Play Analysis*. Carbondale: Southern Illinois Printing Press, 2005. Impreso.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros, 2007. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1983. Impreso.
- . *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990. Impreso.

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 16 de mayo de 2013

Teatro de la violencia: *Kilele* y la posibilidad del duelo

Theater of violence: *Kilele* and the possibility of grief

Paola Acosta S.

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, Colombia
paoladesumerced@gmail.com

Resumen

Este artículo trata sobre los mecanismos por medio de los cuales se pueden entender obras teatrales como acciones de reparación simbólica individual y social ante acontecimientos altamente traumáticos en un contexto de violencia social. En la primera parte se establecen algunos parámetros y conceptos relacionados con la sociología, la psicología y la política sobre víctimas. En la segunda parte se estudia el caso de *Kilele*, una obra de teatro colombiana sobre la tragedia de Bojayá, un pueblo de uno de los departamentos más marginados de Colombia en el que explotó, en el 2002, un cilindro bomba matando a setenta y nueve pobladores durante un combate entre guerrilleros y paramilitares.

Palabras clave:

Reparación simbólica – teatro de la violencia – trauma – memoria – testimonio – *Kilele*.

Abstract

This article treats the mechanisms by which theatrical works can be understood as individual and social symbolic reparations for traumatic events carried out in socially violent contexts. In the first section, we establish parameters and concepts related to the sociology, psychology, and politics of victims. The second part is a case study of *Kilele*, a Colombian theatrical work about the tragedy that occurred in the remote Colombian town of Bojayá. Here, in 2002, an exploding bomb killed seventy-nine inhabitants during combat between guerrillas and paramilitary troops.

Keywords:

Symbolic reparation – theater of violence – trauma – memory – testimony – *Kilele*.

La pregunta general subyacente a este artículo se podría formular de la siguiente manera: ¿de qué forma las obras teatrales pueden entenderse como acciones de reparación a las víctimas? La reparación a las víctimas forma parte de tres campos específicos: el de la política, en la medida en que esta se ocupa de establecer parámetros de convivencia y medidas de acción y reclamación cuando estos parámetros se infringen; el de la psicología, ya que investiga y trata los efectos en los individuos que se derivan de situaciones traumáticas; y el de la sociología, que se interesa por explicar y describir fenómenos sociales. El interés de esta investigación no se refleja solo en los campos anteriormente mencionados (política, psicología y sociología), ya que al fundamentarse la representación escénica como una acción significativa para la reparación a víctimas, se promueve un campo de acción para las artes escénicas en función de un interés social y político general, estableciendo el reconocimiento del papel social que pueden tener las obras teatrales. Esta investigación se centra en el caso colombiano, país en el cual, al igual que en otros de Latinoamérica, se han vivido situaciones de violencia social y política durante muchos años, hecho que, como consecuencia, ha instaurado un tema recurrente en las representaciones artísticas de esos países.

En la primera parte de este artículo se analizarán algunos aspectos que desde la política, la psicología y la sociología se han identificado y estudiado como elementos fundamentales para el estudio sobre las víctimas en las situaciones de violencia social; la segunda parte estudia en particular el caso de una obra de teatro de un autor colombiano que trata sobre una de las tragedias más tenebrosas que han ocurrido en la historia reciente de Colombia, a saber, el caso de Bojayá, cuando en mayo de 2002, en medio de un combate entre las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), estalla un cilindro bomba al interior de la iglesia del pueblo donde estaba refugiada la población civil, dejando setenta y nueve muertos, entre ellos cuarenta y ocho niños.

En la segunda parte se realiza también el análisis actancial de la obra, una metodología de origen estructuralista de aproximación al sentido y al mecanismo de construcción de sentido en las obras literarias. La relevancia del análisis actancial para esta investigación está dada por la necesidad de determinar, en alguno de sus diversos niveles de significación, cómo una obra teatral provee campos de sentido donde se hace posible y se facilitan procesos psicológicos, políticos y éticos para la reparación y el duelo de los individuos y las comunidades frente a acontecimientos traumáticos.

La realidad conmocionada

"Esta noche, un primer movimiento, un pulso,
como si la lluvia se acumulase en el pantano
hasta romper y desbordarse: una presa que estalla,
un tajo abriendo la cama de helechos".

Seamus Heaney, *Acta de unión*.

El arte sobre la violencia, es decir, donde el tema se relaciona con episodios de violencia que una comunidad o sociedad han padecido, implica una reconstrucción de sentido que trasciende desde los límites de la obra de arte hacia las situaciones que efectivamente ocurrieron en la

cotidianidad. Una cotidianidad que ha sido desgarrada, por lo que el modo de habitar rutinario se convierte en realidad inquietante –*Lo siniestro (Das Unheimliche)* de Sigmund Freud–, una realidad que se hace extraña en la medida en que ha sido invadida por la presencia del horror que ocupa los lugares habituales. Anota Freud: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2). Por este motivo, en las obras sobre la violencia, lo cotidiano y lo simbólico establecen un pacto de replanteamiento de mundo, de reflexión sobre lo ocurrido, de testimonio simbólico, en una dinámica en la que lo cotidiano recobra sentido desde lo simbólico, despejando al mundo, en la ritualización que provee la obra, de lo inexpresable del horror, de la pérdida de voz frente a los hechos que han acaecido y de la imposibilidad del lenguaje cotidiano de comunicar lo que ocurrió *realmente*. Es en este punto donde las representaciones escénicas que se vinculan con referencias de acontecimiento traumáticos actúan como mecanismos de duelo y reparación.

Como lo han trabajado, desde contextos diferentes, autoras como Cathy Caruth y Veena Das, una situación traumática, así sea un hecho no violento (como la muerte de un familiar cercano), conlleva un cambio psicológico motivado por la ausencia y el dolor. Sin embargo, en los casos en los que una pérdida o una experiencia traumática ocurren por situaciones que se perciben como arbitrarias, injustas e innecesarias, el sentido de la vida para los individuos se perturba gravemente. La conciencia de saber que esto ocurrió por causa de la intervención de otra persona que aparece para mutilar, violar, desaparecer y torturar, genera una desconfianza en la vida misma y en el mundo que empieza a habitar en el pensamiento cotidiano de los dolientes como un fantasma, como un demonio.

La violencia deja a su paso un impacto psicológico en las víctimas, que usualmente supera sus capacidades emocionales y mentales de asimilación de los hechos, ya que no se cuenta con herramientas para superar la experiencia –espacios lúdicos de catarsis, apoyo psicosocial, espacios de verbalización de la experiencia, entre otros–, lo que se traduce en la prolongación de estados de trauma que instauran en las víctimas un extrañamiento y ensueño en el que la realidad pierde sus contornos.

La permanencia en la memoria

Entre el acontecimiento, el trauma, y la resiliencia individual y colectiva, se produce una mediación por parte de la memoria y la representación del acontecimiento. La memoria entendida, en primer lugar, como una selección de hechos en un proceso en el que, como advierte Tzvetan Todorov, hay omisión de algunos detalles e inclusión de otros, es decir, en la que media una interpretación de los hechos; pero también como la memoria colectiva, entendida como una versión estandarizada de esos acontecimientos y como una vivencia que se expresa cotidianamente en una comunidad frente a estos (11-15). Sin embargo, hay que tener en cuenta, como lo expresa Maurice Halbwachs, que no se trata de una sino de varias memorias colectivas, ya que a diferencia de la memoria histórica, la memoria colectiva se constituye como parte del imaginario de los diferentes grupos y comunidades de una sociedad (8).

Un enfoque novedoso que vincula la memoria con la justicia, y en esta medida con la política de reparación, está enmarcado por la justicia reconstructiva que sustenta la necesidad de rei-

vindicar el estatuto moral de la víctima, como señala María Eugenia Rodríguez (1). Rodríguez plantea la necesidad de un tipo especial de memoria, la “memoria ejemplar”. A diferencia de una memoria cuantitativa, la memoria ejemplar cumple una función reconstructiva en la que el recuerdo “se transforma en un principio de acción para el presente, en una lección acerca de cuya bondad se pueda discutir mediante el diálogo” (4). Según Rodríguez, la memoria debe estar orientada, por lo tanto, a la reconstrucción social de manera autónoma y la búsqueda de la justicia, en una lógica que integra el testimonio y el recuerdo de la víctima con una visión general y pública. Se trata, por cierto, de otorgarle una dimensión y una relevancia pública a la experiencia y testimonio de las víctimas. Al respecto señala Rodríguez: “Evidentemente, no se trata de desdeñar el punto de vista subjetivo de la víctima sino, precisamente, de darle un lugar protagonista en el debate público y de este modo lograr que el pasado tenga sentido; aprender del pasado gracias a la incorporación del relato personal de la víctima al espacio público” (4). Ahora bien, la memoria colectiva es algo que, al igual que la memoria individual, se está actualizando constantemente, es decir, no permanece inmutable, ya que se incrusta en un devenir social e individual que está ligado a procesos de cambio en diferentes dimensiones: sociales, económicas, culturales, entre otros. “Una meta de la comprensión histórica es... desarrollar no solo un registro público válido de los eventos pasados sino también una memoria de los eventos significativos que serán parte de la esfera pública y que sea probada críticamente y empíricamente acertada” (Lacpra 95). Hay una construcción significativa del pasado que no es el simple registro de “unos” hechos; esta construcción –no especialmente reconstrucción–, tiene un sentido actual, es decir, está mediada por una valoración y cumple una función. Como señala Ricoeur, los recuerdos, de hecho la memoria, son una modificación específica de los primeros recuerdos o retenciones que se dan en la mente (49).

La memoria de unos acontecimientos no se limita a los recuerdos. Los recuerdos son una expresión concreta de esa memoria, sin embargo una enunciación y otra pueden narrar el mismo hecho de maneras diferentes. En todo caso, resulta claro que la memoria, tanto individual como colectiva, relacionada con acontecimientos traumáticos –traumas sociales en términos de Dominick Lacpra– se expresa –se representa– por medio de mecanismos elaborados y en todos los casos hay un nivel de representación simbólica y estética de los hechos, independiente de lo objetiva o subjetiva que pueda parecer esta representación. Una de las representaciones más frecuentes de ese tipo de acontecimientos, en una época donde se ha recuperado la voz de las víctimas (Wieviorka v-xiii), es el testimonio.

Representación y testimonio

El asunto de la representación ha sido un tema importante en la reflexión en relación al sufrimiento social y a las experiencias traumáticas, tanto en el plano colectivo como en el plano individual. En efecto, es un tema recurrente en los documentos que tratan sobre acontecimientos catastróficos como el Holocausto o los regímenes totalitarios en todo el mundo. Libros como *Los límites de la representación. Nazismo y la “Solución final”* (Friedlander), donde aproximadamente veinte teóricos de diferentes disciplinas abordan el tema de la representación en relación al Holocausto, demuestran un interés global sobre la representación donde la pregunta general podría plantearse



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

de dos maneras: ¿qué significa “representar” en relación a tales acontecimientos?, o ¿cómo se representan tales acontecimientos?

Las respuestas son muy variadas. Entre estas, destaca la que asume la representación como *re-presentación*, como volver a hacer presente un acontecimiento en toda su realidad, donde recordar se convierte en revivir: “recordar el pasado de un modo que podríamos llamar memoria histórica, especialmente si esto ocurre en contextos conmemorativos en los cuales el duelo tiene lugar, desafía el distanciamiento histórico en la búsqueda de recordar y revivir el pasado” (Attwood 82)¹. Otra respuesta que se reitera es la de considerar la representación como registro “verídico” de la realidad pasada y de sus condicionamientos políticos y morales. Respecto a este último enfoque, Jaume Peris se queja por las elaboraciones ficcionales que supuestamente generan memoria frente a un hecho, pero que dejan de lado completamente las dimensiones políticas y las causas históricas del conflicto, lo que crea una visión falsa de la realidad historia, de hecho, una memoria falsa. “La industria cultural ha impuesto en los últimos años unas lógicas para la representación del pasado reciente que, a pesar de su apariencia de neutralidad, han llevado a cabo un gesto profundamente ideológico que consiste, precisamente, en el borrado de la causalidad histórica y la disolución del conflicto” (54).

1 La traducción es mía. En adelante, serán mías las traducciones de textos que en las obras citadas aparecen en su idioma original.

El tema de la representación en relación a los acontecimientos traumáticos sugiere una reflexión amplia que desborda los límites de la semiótica y la lingüística. Como sugiere LaCapra, el trauma genera un efecto particular en relación a la referencialidad de la misma representación, que limita una perspectiva con pretensiones de objetividad:

El trauma, como ha sido discutido, resiste la organización del tiempo del historicismo en un esquema cronológico lineal de un antes y un después o un pasado y después un presente, porque el trauma se interna en el presente de forma repetida y repetitiva. Dominick LaCapra ha propuesto: “El evento en el trauma histórico es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia [sin embargo] no es puntual y... se refiere a un pasado que no ha sido superado... en el recuerdo traumático el pasado no es simplemente historia terminada y realizada. El trauma continua viviendo experiencialmente y persigue y domina al individuo (*self*) o a la comunidad (en el caso de eventos traumáticos compartidos)”. La aparición de una historia traumática, como ha sido sugerido, ha tenido otra consecuencia para el historicismo. La naturaleza esencial del trauma implica que tal evento o experiencia no puede ser registrada apropiadamente en el momento de su ocurrencia. Esto ocurre solo después, con frecuencia mucho después, por lo que los verdaderos archivos de ese pasado son fuentes retrospectivas y no fuentes contemporáneas al suceso. (Attwood 81)

El trauma, entonces, implica una crisis de representatividad, que en muchos casos, lleva al silenciamiento de los mismos acontecimientos y a la anulación de su representación, aunque regrese constantemente en el inconsciente de los individuos en forma de sueños y neurosis, como sugiere Freud en su estudio sobre el trauma, *Más allá del principio de placer*. Esta crisis de la representación generada por el trauma se vincula posteriormente con una suerte de representación simbólica que dosifica la asimilación del acontecimiento traumático, como sugiere E. Santner al plantear la diferencia que existe entre la narrativa del duelo (*work of mourning*) con las narrativas que él denomina fetichistas –consideradas como narrativas que niegan y borran el dolor del otro.

El uso de narrativas como fetiches puede ser contrastado con diferentes modos de comportamientos simbólicos que Freud ha denominado *Trauerarbeit* o el “trabajo de duelo”. Tanto la narrativa fetichista como el duelo son respuestas a la pérdida, a un pasado que rehúsa “irse” debido a su impacto traumático. El trabajo de duelo es un proceso de elaboración e integración de la realidad de la pérdida o del impacto traumático, mediante el recuerdo y la repetición en dosis mediadas simbólica y dialécticamente. Se trata de un proceso de traducción, transformación y configuración de la pérdida y, como Dominick LaCapra ha anotado, puede articular “una relación entre lenguaje y silencio que en cierto sentido es ritualizado” (en Santner 144).

La crisis de la representación se asocia con lo que Veena Das denomina el ‘conocimiento envenenado’ (en Ortega 30-35) en relación con las experiencias de dolor de las víctimas de conflictos sociales. Das muestra cómo la percepción de las víctimas, que de alguna forma se pueden entender como la voz primaria, se ve mediada y configurada por el dolor, en gran medida por la rabia y la represión –o auto-represión cuando la situación en la que viven lo impele, como en el caso de la masacre de Bojayá, en la que el silencio y la prevención frente a los otros, frente a lo que se dice, e incluso ante lo que se piensa, está fuertemente influida por actores sociales altamente represivos que mantienen el control en la región y, con este, el de sus vidas. Este

“conocimiento envenenado” sugiere la necesidad de establecer un lenguaje que permita la expresión del veneno con toda su fuerza y la catarsis que de alguna forma permita la restauración o la reparación. Pero es claro que este proceso se da tanto en el plano individual como colectivo a través de una dimensión simbólica que permite la creación de sentido, un sentido en el que lo polisémico, lo metafórico y lo connotativo, que son elementos propios del lenguaje artístico, cumplen una función cultural y psíquica que parece fundamental para integrar a los individuos y lograr construir un sentido actuante.

Dos elementos resaltan como fundamentales para la representación del trauma: la simbolización y la dialogización. El primer elemento sugiere la construcción de una narrativa que dote de sentido a los hechos desde la elaboración y recreación de símbolos que los configuran y permiten su asimilación y comprensión. El segundo elemento sugiere una mediación en la que se requiere de la interlocución y mediación de una alteridad, como propone Elizabeth Jelin acerca del testimonio: “Por lo general se trata de textos elaborados a partir de una colaboración entre alguien que va a testimoniar –y que tiende a ser representante de alguna categoría social desposeída (o del “Tercer Mundo”)– y un/a mediador/a privilegiado/a, de otro mundo cultural” (89).

La representación, sin embargo, no es algo que tenga exclusivamente relación con la verdad o la realidad fáctica de los hechos, ya que actúa en un mundo presente y cumple una función no solo individual como terapia o superación del trauma, sino también social en un campo cultural, como bien demuestra Peris al estudiar las expresiones culturales que se han producido en España sobre la Guerra Civil y el régimen de Franco. La representación de los hechos cumple una función, así como ocurre en *Hamlet* con la obra que presentan los actores itinerantes en el castillo del rey, donde el fin es revelar el crimen cometido, apelando a un público que debe, por medio de la interpretación que se posibilita gracias a los símbolos y mecanismos de la representación, reconocer las identidades y experimentar el sentido de los acontecimientos. Por medio de la representación se transmite una verdad, mediante el mecanismo del “mire, esto fue lo que pasó, esto es lo que significa”.

La representación se convierte en testimonio gracias a que escenifica ciertos hechos concretos. Sin embargo, siguiendo a Veena Das, no se trata de un testimonio neutro, o un registro científico donde hay una total correspondencia, sino que se trata igualmente de un testimonio envenenado que produce un efecto (en Ortega 34). Y es precisamente gracias a la generación de ese efecto inquietante que se establece una memoria y se lucha contra el olvido. La representación permite concretar el testimonio, y en esta medida, genera un marco referencial que permite el recuerdo frente al acontecimiento, independiente del sentido concreto que se transmite. Puedo estar o no estar de acuerdo con el testimonio; sin embargo, no puedo negar que este testimonio se refiere a unos hechos y a una percepción frente a los mismos.

El testimonio es un tipo de representación que ha cobrado en las últimas décadas un papel central en la cultura, hasta el punto que algunos autores como Annette Wieviorka han denominado esta época como “la era del testigo”. Al respecto, Attwood muestra la influencia que la perspectiva testimonial sobre los hechos ha tenido en el campo de la historia y la historiografía, generando lo que se podría llamar un giro de paradigma (75-78). El testimonio, aunque parte de una visión particular e individual, implica, como sugiere Wieviorka, una dimensión colectiva que participa en la construcción de una memoria colectiva. La sociedad construye de manera dialéctica una memoria con la mediación de los testimonios individuales.



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

Los testimonios, especialmente cuando se producen como parte de un movimiento cultural amplio, expresan el discurso o discursos valorados por la sociedad en el momento en el que los testigos cuentan sus historias o dan cuenta de sus experiencias personales. En principio, los testimonios demuestran que cada individuo, cada vida, cada experiencia del holocausto es única e irreductible. Pero ellas demuestran su singularidad utilizando el lenguaje del tiempo en el que son transmitidas y en respuesta a cuestiones y expectativas motivadas por preocupaciones políticas e ideológicas. En consecuencia, a pesar de su singularidad, los testimonios participan de la memoria colectiva –o las memorias colectivas– que varían en su forma y función, y en el objetivo que explícita o implícitamente postulan. (Wieviorka xii)

El testimonio, como representación de los acontecimientos traumáticos, se establece como un punto de enlace social y como una medida reparadora individual gracias al encuentro con el otro en el que se busca reconocimiento y sentido:

... una relación con otro que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad a construir una narrativa social con sentido. Prácticamente todos los relatos testimoniales tienen esta cualidad dialógica, de alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide, que “normaliza”. Y esta alteridad se traslada después al vínculo con el lector. No se espera identidad, sino reconocimiento de la alteridad. (Jelin 95)

Como distingue Dori Laub, el testimonio no se da solo a partir del testigo directo de los acontecimientos, ya que, según la autora, existen tres niveles testimoniales: la participación directa y las memorias que de allí se desprenden, la participación en el testimonio de otros (testigo del testimonio), y la participación como testigo (observador/analista) del proceso mismo de testimoniar (66). Los tres niveles de testimonio inciden fuertemente en la representación de los

acontecimientos y tienen validez y legitimidad. Son, sin duda, imprescindibles en una construcción actual y social de los acontecimientos, los que no solo afectan a las víctimas directas, sino a toda una sociedad en sus valores morales y en su identidad política. El testimonio tiene, en sus tres niveles, una incidencia social y política innegable que debe ser reconocida como representación de la realidad y, en esa medida, ser restituído al campo del diálogo y la interpretación social.

Hermenéutica de la reparación simbólica

La reparación simbólica tiene dos sentidos generales: el primero consiste en un tipo de acción reparadora que no es tangible; el segundo, en una reparación cuya materialidad se conforma a través de los símbolos. Al igual que en el caso de muchas palabras, el origen de la palabra "símbolo" deriva del uso metafórico de algo concreto. El término deriva de un verbo griego: *symbollein*, que significa lanzar en conjunto. Este verbo dio nombre a una serie de objetos que permitían la materialización de un pacto o una convención donde usualmente un objeto que se partía en dos representaba una parte de algo. Los símbolos eran usados como contraseñas que señalaban la pertenencia o la posesión de algo. El portador de un símbolo es el portador del significado de ese símbolo. De alguna forma, el símbolo era la materialización y representación de algo no presente, pero cuya fuerza y significado se transfería al símbolo. Es aquí donde se produce el sentido más común de la palabra símbolo: el hecho y fenómeno de hacer presente algo que está ausente. Los símbolos permiten el puente con una realidad que se evoca.

El poder de los símbolos está en la capacidad que tienen de generar un efecto que usualmente es mediado por un intérprete, una facultad que puede reconocer lo que representa el símbolo. Lo que implicaría naturalmente un proceso de codificación y decodificación, es decir, la capacidad de asignarle significados a los significantes. La condición simbólica permite el intercambio en contextos culturales específicos. No se puede intercambiar un acontecimiento, pues no puedo aprehenderlo o reproducirlo para dárselo a alguien más. Solo puede intercambiarse por medio de un símbolo que lo represente: un testimonio, un documento, una representación estética, una fotografía, entre otros. Sin embargo, aunque la simbolización es posible y gracias a esta el intercambio, en los acontecimientos traumáticos ocurre algo singular y es que no son fácilmente comprensibles y, por ende, no son de sencilla comunicación. En su libro sobre el fenómeno del trauma (*Unclaimed Experiences*), Caruth muestra cómo hay un ocultamiento en el inconsciente de los individuos sobre el significado de los hechos traumáticos, los cuales no pueden ser del todo asimilados desde la consciencia de los individuos. El acontecimiento traumático asume una cualidad escurridiza precisamente porque es algo extraño que no puede normalizarse, y a lo que las víctimas no pueden adaptarse desde sus esquemas conceptuales ni desde sus patrones emocionales.

En estos casos, la construcción de los símbolos que permiten la representación de los hechos –el proceso de simbolización–, requiere de una manifestación compleja que permite representar la naturaleza traumática, entre lo consciente y lo inconsciente, de la experiencia subjetiva frente al acontecimiento. La perspectiva histórica –al menos desde un enfoque en el que se entiende la historia como la narración de los hechos fácticos y en gran medida objetivos y comprobables–, deja de lado la dimensión subjetiva que se manifiesta en la narración del trauma que el acontecimiento genera (y que no es un hecho fáctico, pues no necesariamente tiene una referencia-

lidad concreta). Las imágenes de la guerra que persiguen a los excombatientes de un conflicto como fantasmas y pesadillas pueden adoptar formas que no obedecen realmente a las formas originales de los hechos traumáticos, sin embargo, tienen una fuerza expresiva innegable que encarna fácilmente la dimensión emotiva del que las posee.

Kilele o el entierro de los muertos

"Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín
¿Ha germinado? ¿Florecerá este año?
¿O la escarcha ha estropeado su lecho?
¡Mantén alejado el perro, que es amigo del hombre,
O volverá a desenterrarlo con las uñas!"

T.S. Eliot. *La Tierra baldía*.

Kilele trata la historia de un hombre, Viajero, que regresa a su pueblo después de una gran tragedia que ha dejado desolación y muerte. Retorna con la misión secreta, incluso para él mismo, de contar la historia de lo ocurrido y de enterrar los cadáveres insepultos; de realizar los ritos funerarios y simbólicos necesarios para que el mundo de los vivos y el mundo de los muertos vuelvan a un orden natural. En el desarrollo de su épica se encuentra con los fantasmas de sus familiares muertos, con unos autoproclamados diosecillos (pequeños dioses) que enmascaran a los actores de la violencia en Colombia (guerrilla, paramilitares y ejército) y con otros personajes como las ensombreadas del pueblo, en parte matronas y en parte chismosas, con la personificación del río Atrato, con los santos del santoral de la iglesia destruida y con los personajes de la brigada falsamente humanitaria, entre *reality* e inconciencia gubernamental. La obra se desarrolla en dieciséis escenas. Posee un carácter simbólico y onírico que envuelve al espectador en la sensación de irrealidad y dolor que inundan a Viajero. Se ha presentado en Colombia cientos de veces, especialmente en la versión del grupo de teatro Varasanta, uno de los grupos más representativos de los últimos veinte años del teatro en Colombia.

El nacimiento de la tragedia

Cuando ocurrieron los hechos de Bojayá, el autor de *Kilele*, Felipe Vergara, estaba en Bogotá. Como la gran mayoría de personas, se enteró de lo que había ocurrido por los medios informativos. Como menciona Vergara en la entrevista realizada para esta investigación, uno de los aspectos que le llamó más la atención, además del hecho de que en este acto se evidenciaba la confluencia de los tres actores principales del conflicto –incluyendo al ejército colombiano que participó “por omisión”–, era un artículo publicado poco tiempo después de la tragedia. En este, se menciona que los habitantes habían realizado un ritual mágico-religioso relacionado con las prácticas y creencias propias de la cultura chocona afrodescendiente, en el que formulaban una especie de maldición contra los responsables de los actos que causaron la muerte de gran parte de la población de Bellavista cuando una pipeta de gas cargada de explosivos había estallado en la iglesia donde la población civil se había refugiado.

Para Vergara, este fue el punto de inicio de una búsqueda personal que se convertiría paulatinamente en una búsqueda colectiva de grandes dimensiones. En sus inicios se trataría de un llamamiento que afectaría la dimensión emocional, humana, intelectual y artística del autor, y que se iría transformando en una iniciativa con un alto componente social y político relacionado con algunos de los derechos fundamentales que han cimentado la cultura contemporánea: el derecho a la vida, el derecho a una vida digna y el derecho a una muerte digna. Al respecto, señala Manuel Reyes-Mate que “de una u otra manera las éticas modernas se basan en el reconocimiento de la dignidad de todo ser humano y en el respeto del otro. La ley moral se basa pues en la dignidad” (31).

Los hechos ocurridos en Bojayá no solo afectaron la vida de los pobladores sino también su muerte, así como se afecta la muerte en el caso de las personas desaparecidas al impedir la realización de las prácticas sociales y culturales que permiten el duelo y la restitución de los espacios asignados a los vivos y a los muertos. La mayoría de cadáveres fueron dejados atrás sin un entierro adecuado, a causa del terror –por demás lógico– que sintieron los pobladores obligados a huir de su territorio y de sus hogares, dejando atrás los cuerpos desmembrados de sus familiares en una fosa común que se improvisó en el único terreno seco que encontraron: sin nombre, sin identidad, sin reconocimiento.

El mundo de los muertos y el mundo de los vivos colisionaron en Bojayá, al punto que las poblaciones aledañas, tras el retorno de los habitantes tras su éxodo en Quibdó, llamarán a esta población “el pueblo de los vivos muertos” (Bello *et al.* 88). En efecto, “la inquietud de los vivos porque los muertos aún no ocupan su lugar de ancestros, ha hecho que más de la tercera parte de la población originaria no haya retornado a Bellavista, y ha provocado que los que retornaron modifiquen sus prácticas por el temor que les producen los muertos” (88).

El tema del entierro de los muertos se convertiría con el tiempo en el tema central de la obra *Kilele*, pero también en uno de los problemas sociales más trascendentales para la población de Bojayá. De hecho, no parece posible una reparación sin que se realicen las ceremonias funerarias que resulten adecuadas para la cultura de sus pobladores. Al respecto, la negligencia o dificultad del Estado para realizar el posterior reconocimiento de los cuerpos que se encontraban en la fosa común es preocupante: años después de la tragedia, la población se quejaba de que no se hubiera realizado todavía el reconocimiento.

A este hilo conductor de la obra llegaría Vergara tras una travesía que lo llevó a vivir en las poblaciones del Chocó por varios meses, con el objetivo de realizar el trabajo de campo de una investigación en creación artística. *Kilele* es una obra de largo aliento, cuyo proceso creativo implicó muchos años y esfuerzos. Mientras Bojayá se iba perdiendo en el olvido mediático, se incubaba una obra artística que le daría forma y nombre a los acontecimientos y que, como un símbolo, se emparentaría a Bojayá como si se tratara de una segunda piel, de un retrato, de un cuerpo. El trabajo que implicó la creación de *Kilele*, una obra que partía de un acto de inminente destrucción, fue un trabajo de memoria continua, de volver una y otra vez sobre los hechos desde diferentes enfoques, incluyendo en su base los testimonios de las víctimas y una aproximación a la cultura de la que forman parte. Esto posibilitó lo que Avishai Margalit denomina un recuerdo compartido, que

es más que un mero acumulador de recuerdos individuales: necesita un entendimiento... integra las diferentes perspectivas de los que comparten en una versión única o, por lo menos, en pocas

versiones, las perspectivas de las personas que estaban, [de esta forma] otras personas... pueden ser incorporadas a esa experiencia por las personas que participaron de los acontecimientos. (44)

Kilele se constituye en un acto de no olvido que, como dice el autor, le da un marco visible a los hechos y les concede la relevancia que deben tener para una sociedad: "tratamos de que a estos fenómenos, como lo que pasó en Bojayá, se les dé una importancia, la importancia que tienen, porque de otra manera se olvidan en el afán de los días" (Vergara, Entrevista).

La memoria es algo que se construye y modifica. Esto no implica, sin embargo, que los hechos se modifiquen en su realidad o que cambien los hechos que efectivamente ocurrieron. Es el significado que pueden tener lo que se actualiza en el acto de su representación. La memoria configura una interpretación visible. En este punto cobra gran relevancia la reflexión de Paul Ricoeur sobre la memoria y la imaginación, donde la memoria-imagen, la memoria que se transforma y representa a través de imágenes, consiste "en 'poner ante los ojos', una función que puede ser calificada como ostensible: esta es una imaginación que muestra, que da para ser vista, que hace visible" (54). En *Kilele* se da un proceso de representación que implica construcción de memoria como un "poner ante los ojos" y que implica al mismo tiempo una toma de conciencia sobre una verdad que se muestra.

La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y reestructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la reparación, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el reconocimiento de su sufrimiento. El valor de la verdad tiene que ver también con su impacto en los procesos de reconciliación y en la implementación de medidas de prevención para evitar que se repitan esas violaciones. (Ceballos 87)

La verdad que se muestra en *Kilele* es la verdad de un trauma social en relación con la tragedia vivida por un pueblo que sufrió, a manos de unas fuerzas ajenas y violentas, la muerte de gran parte de su gente, los cuales además quedaron sin enterrar, lo que convirtió tanto a vivos y a muertos en almas en pena.

Para estos afrocolombianos los muertos no están ahora donde deberían estar, en el cementerio, están deambulando por los lugares donde habitan los vivos, invaden los diversos espacios, los de encuentro en la iglesia a través del temor que provocan sus manifestaciones, los de habitación con sus apariciones y los de las calles que se recorren de noche luego de la fiesta. (Bello et. al. 87)

Kilele da forma a un drama concreto y en esta medida produce una memoria de los hechos ocurridos, lo que se convierte, como menciona el autor en la entrevista, en un acto de resistencia. Esta resistencia es la resistencia al olvido y a la falta de sentido de unos acontecimientos altamente traumáticos.

Un elemento muy importante en el papel que juega *Kilele* como mecanismo de reparación a las víctimas es el hecho de convertirse en un acto simbólico de enterramiento o funeral. En efecto, gran parte de los elementos que constituyen la obra –cantos, velas, vestuario y, en gran medida,



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

el lenguaje corporal– hacen referencia a rituales funerarios, lo que responde a una investigación consciente que había realizado en torno al montaje de la obra el grupo Varasanta –grupo dirigido por Fernando Montes, a cargo del montaje escénico de *Kilele* en Chocó. Gran parte la obra se planeó como un ritual funerario simbólico para los muertos de Bojayá. En este sentido, se planteó que la obra tuviera ciento diecinueve funciones, cada una de la cuales estaba dedicada a uno de los muertos de Bojayá. Al aludir al total de muertos en la tragedia, esta cifra (119) se convertiría en un número simbólico.

Debido al caos que se generó y a la falta de presencia de las autoridades competentes que realizaran el levantamiento de los cadáveres, esta cifra se modificaría posteriormente tras las investigaciones del caso. Los ritos funerarios, el *gualí*² por los niños, que es la ceremonia propia de la cultura de los pobladores de Bojayá, rito que está acompañado de cantos y oraciones, y el velorio por los mayores, se representan en la penúltima escena de la obra. Sin embargo, esta escena corresponde a la última de la trama de la obra, ya que la escena final (XVI) equivale a un epílogo que cierra la historia con la muerte simbólica del protagonista de la obra: Viajero. Lo que se plantea con *Kilele* es la recuperación en el campo de lo simbólico de una realidad relacionada con un trauma social derivado de unos acontecimientos que están vinculados a un conflicto nacional de grandes dimensiones, en el cual hay una seria responsabilidad del Estado colombiano. Esta recuperación incide directamente en la elaboración de una memoria colectiva sobre los hechos y en la elaboración del duelo en las víctimas. Lo primero se da por medio de la representación, a través de un proceso estético que implica una dimensión dialógica –fundamental para Jelin (95)–, ya que la obra se construye con base en los testimonios de las víctimas. La dimensión dialógica convierte al autor en un testigo de un segundo nivel, de acuerdo a los

2 El *gualí* es un ceremonial representativo de la costa pacífica colombiana, en especial de las zonas rurales, y consiste en una serie de cantos, recitales y juegos que se celebran con ocasión de la muerte de un niño (gualí).

niveles que señala Laub, como testigo de los testimonios. La obra tiene entonces un carácter testimonial especial que genera una lectura simbólica de los acontecimientos.

Por otro lado, produce un efecto directo en el público al tratarse de una obra performativa, lo que se vuelve relevante desde la perspectiva de la memoria sensible, en la que se genera una apelación directa al espectador –en su dimensión sensorial–, lo que en gran medida hace que haya una re-presentación donde se re-viva el acontecimiento. *Kilele* es una memoria viva, que se hace presente en cada actualización. *Kilele*, como símbolo de un acontecimiento traumático y en gran medida silenciado o simplemente desconocido, actúa en el espectador como una repercusión del acontecimiento, una repetición mediatizada por la realización teatral. En esta medida, produce un efecto sensorial y una realización simbólica que articula las impresiones psíquicas de los espectadores y la interpretación actual y presente del acontecimiento traumático. Esto último otorga sentido a la experiencia que se vivió, en el caso de los espectadores que fueron testigos (víctimas) de los hechos, y produce una experiencia con sentido en los espectadores que presencian la obra y que no fueron testigos de los acontecimientos de Bojayá.

En estrecha relación con la conformación de una memoria colectiva sobre los hechos, lo anterior también cumple una función reparadora como medio simbólico en el proceso de duelo (Santner 144), ya que permite la interpretación del acontecimiento traumático y su reintegración en la esfera consciente de la comunidad y de la sociedad que, de una u otra forma, es partícipe de los hechos y que tiene un lugar de reconocimiento del trauma y de las víctimas directas de este. *Kilele* encarna la memoria del sufrimiento de una población frente a unos hechos concretos que se representan de manera simbólica en la obra, en donde confluyen una gran cantidad de procesos semióticos diferentes que posibilitan tanto la creación de sentido como la existencia de un espacio de interpretación, como veremos a continuación en el análisis actancial de la obra.

La estructura actancial en *Kilele*

La importancia del análisis de la estructura actancial en *Kilele* radica en que esta es un componente fundamental en la construcción del universo de relaciones entre la historia y los personajes. Esto permite la proyección, en el plano de la ficción, de los actores participantes en los hechos que sirven de telón de fondo y de referente de la obra. En el marco del análisis actancial, los actantes no corresponden específicamente a personajes, ya que no se definen por sus atributos o características, sino por la función que cumplen dentro de un conjunto o sistema. La función equivale a un nivel de abstracción mayor que busca determinar la estructura de la obra. Aunque el protagonista o los protagonistas pueden coincidir usualmente con uno de los actantes, normalmente el *sujeto* que persigue algo corresponde, en algunos casos, a diferentes personajes que cumplen la misma función: la búsqueda de un objeto. En el caso de *Kilele*, el personaje protagonista, Viajero, es el representante simbólico de un personaje de mayor alcance social, el pueblo, al ser el sujeto que busca restituir la paz a las almas en pena a través de la realización de las ceremonias fúnebres que restablecen el orden entre el mundo de los muertos y de los vivos. Por otro lado, los actantes generan correspondencia con los actores sociales, en el sentido que tiene el término “actor” en el campo de la sociología y la política, es decir, como una fuerza

social o política en las relaciones que se dan en un sistema o situación específicas. Estas correspondencias obedecen a una lógica en la que los actores en el mundo de la realidad pueden corresponder a actantes en el mundo de la ficción. La estructura del conflicto que enmarca los hechos se proyecta sobre la estructura que enmarca el conflicto en el mundo de la obra. Por lo tanto, se genera un vínculo entre la estructura actancial de la obra y la estructura social y política del conflicto alrededor del cual se produjeron los hechos de Bojayá.

Esta correspondencia estructural no es del todo espontánea en el caso de *Kilele*, ya que *Kilele* fue elaborada sobre la base investigativa que realizó el autor para la creación de la obra. Esto implica que la estructura actancial esté mediada tanto por los diferentes testimonios que recogió Vergara, así como por las diferentes versiones documentales que consultó, todas las cuales, incluyendo el Informe del Alto Comisionado de las Naciones Unidas, tienden a construir una versión bastante congruente en la que se identifican como responsables de los hechos a los tres principales actores del conflicto armado en Colombia: paramilitares (y sus vinculaciones con políticos y fuerzas económicas de derecha), la guerrilla y el ejército (que en muchas ocasiones ha actuado por omisión y negligencia al permitir las acciones de los grupos paramilitares). Estas mismas versiones identifican a los pobladores de Bojayá como víctimas, y en muchos casos como víctimas estructurales del abandono estatal, lo que condujo a que grandes zonas del territorio estuvieran bajo el control y la disputa de actores armados ilegales. Es lógico, por lo tanto, que la estructura del conflicto se proyectara de alguna manera sobre la estructura de la obra, y no se tratara de una estructura actancial aislada sin correspondencia con la realidad, o con una versión de la realidad bastante generalizada, al menos desde la perspectiva de las víctimas.

El análisis actancial se basa en las propuestas de análisis literarios de tendencia estructuralista, los que tuvieron su origen en la lingüística estructural fundada por Ferdinand de Saussure. Sus principales gestores fueron Roland Barthes, A. J. Greimas y Tzvetan Todorov. El análisis actancial tuvo como precedente los trabajos realizados por Vladimir Propp, quien desarrolló un método para el análisis estructural del relato a partir de su estudio sobre los cuentos populares rusos, donde logró identificar que muchos de estos relatos se podían simplificar en estructuras comunes en las que usualmente el héroe pasaba por secuencias y pruebas similares. El análisis que se desarrolla aquí se basa en la propuesta desarrollada por Helena Berinstain en su libro *Análisis estructural del relato literario*.

Los actantes se definen de acuerdo al tipo de relación actancial, esto es, la función que cumplen en el desarrollo de los hechos de un sistema narrativo. Berinstain sintetiza estas relaciones en tres tipos: desear, comunicar, luchar (participar).

Greimas, por su parte, propone identificar a los actantes en relación a estos tres tipos de relaciones según el siguiente esquema, del cual se derivan seis tipos de actantes en una lógica de oposición: sujeto/objeto: relación de deseo; destinador/destinatario: relación de comunicación; ayudante/opponente: relación de participación en la lucha.

A partir de estos elementos se constituye una matriz que permite analizar el papel que juegan los personajes –sean estos individuales o colectivos, pero que cobran una dimensión actancial como función en el sistema narrativo y dramático– en la obra *Kilele*.

En una primera instancia, se puede considerar que en *Kilele* cada uno de los personajes que se enuncian al inicio de la obra –en el texto dramático– corresponde a un actante. Sin embargo, rápidamente se descubre que hay grupos de personajes que cumplen una misma función y que,



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

por ende, representan un mismo actante, como sucede en el caso de los *diosecillos de poca monta*, *las ensombrilladas* y *los dioses exiliados*.

En *Kilele* se conforman básicamente los siguientes actantes:

- Viajero
- Nuevos dioses: Élmer, Noelia, Manisalva y Castaño.
- Dioses exiliados: Tadeo, Helena y Casimira.
- Ánimas: Polidoro, Ercilia, ánimas y espectros.
- Ángel de la muerte.
- Pueblo: Ensombrilladas, gente del pueblo y Tomasa.
- Rocío.
- Las modelos.
- Ritos funerarios.
- Castigo a los perpetradores del crimen.

El cuadro actancial se configura en relación al actante sobre el que gira la historia, en este caso, Viajero es el actante sujeto de la relación de deseo hacia un objeto.

Las acciones que realiza Viajero apuntan a la realización de los rituales funerarios: las novenas, en el caso de los mayores, y los gualí, en el caso de los niños, lo que se convierte estructuralmente al nivel actancial en el objeto de deseo. En las primeras escenas se manifiestan otros dos propósitos del héroe –Viajero–: vengar la muerte, encontrar a Tomasa y salvar a Rocío. Al respecto, es relevante que al final de la obra, estos dos propósitos no se cumplen. Tomasa permanece desaparecida y Rocío es “ensombrada” y llevada por los muertos (la muerte).

Dentro de la temática de la obra, la celebración de las ceremonias funerarias y la venganza están relacionadas con la realización de justicia, en cuanto en los dos casos se trata de devolver

el equilibrio a una situación de desequilibrio: los cuerpos insepultos (sin ritual funerario) y el crimen sin castigo.

Viajero (sujeto) > desea > Justicia (objeto)

Por otro lado, se dan las relaciones de oposición y colaboración (ayuda) frente al deseo de Viajero de hacer justicia. Como oponentes aparecen, en efecto, los diosillos nuevos, que son los actores de las muertes. Como ayudantes aparece Atrato que, en el caso de la justicia como castigo al crimen, es el que provee a Viajero del conocimiento para realizar la maldición contra los autores; y que, en el caso de la realización de los ritos funerarios, es el que impele a Viajero a responder al llamado de las ánimas. Los dioses exiliados, aunque en menor medida –ya que son al mismo tiempo parte del pueblo (los locos) y parte de los dioses antiguos, es decir, los representantes de la cultura de la población–, pueden ubicarse dentro del grupo de ayudantes: Helena (Santa Rita) previene a Viajero, de forma cifrada, sobre la fecha en que ocurrirán los acontecimientos.

Élmer, Noelia, Manisalva y Castaño (opponentes) > Justicia < Atrato, ánimas –Ercilia, Polidoro, otras ánimas– y dioses antiguos (ayudantes)

La estructura actancial de *Kilele* se complejiza, pero al mismo tiempo se completa con la función que cumplen los demás actantes identificados. Las modelos, que representan las ayudas institucionales externas, las ayudas humanitarias y las ayudas estatales –presentadas en la obra de forma irónica–, se oponen a Viajero como falsos héroes, ya que, aunque de alguna forma buscan el mismo fin –justicia (bien, caridad)– el sentido de esa justicia se opone radicalmente al sentido que posee para Viajero, y, por metonimia, el significado de justicia que reclama el pueblo para las víctimas.

Viajero > Justicia (“verdadera”) ≠ Modelos > justicia (“falsa”)

El Ángel de la muerte tiene un papel neutral, aunque, como expresan los diosillos nuevos, ha sido esclavizado por ellos, es decir, que el poder de decidir quién muere y, en concordancia, quién vive, es controlado por estos dioses que representan los distintos grupos armados que ocupan algún rol determinante en el conflicto en torno al cual ocurren los hechos de Bojayá. Sin embargo, los mismos diosillos demuestran cierta prevención frente al Ángel de la muerte, lo que afianza el papel neutral que tiene y, en este caso, el papel que juega como oponente y ayudante tanto para el actante que representa Viajero como para el que representan los nuevos dioses. De hecho, tras la maldición proferida por Viajero, el Ángel de la muerte (la muerte) ayudaría a Viajero y al pueblo a que se haga justicia frente a los hechos.

La función actancial que tiene Rocío, la hija de Viajero, parece mucho más compleja, ya que por un lado es el objeto de deseo de Viajero –este “objeto de deseo” en la teoría actancial se refiere al propósito u objetivo que busca el héroe del relato y que es lo que motiva sus actos–, es decir, el personaje de la obra al que quiere salvar, pero, por otro lado, es la portadora de un mensaje para Viajero, mensaje que se conforma finalmente con su muerte. En efecto, el acto IX de la obra, cuando Rocío sigue a Polidoro al mundo de los muertos, es el acto fulcro –punto

de apoyo y de giro narrativo– y clímax de la trama, y es a partir de ese momento que Viajero abandona su inmovilidad para realizar tanto la maldición como los ritos funerarios por las ánimas de los muertos. Rocío representa a los ensombreados, esto es, los vivos muertos o muertos en vida. Al mismo tiempo, representa la pérdida del deseo de vivir en los sobrevivientes que solo pueden encontrar a los suyos en el mundo de las sombras. La pérdida de Rocío configura un mensaje que tiene varias connotaciones en la obra: la aceptación de la pérdida para volver a la vida, el restablecimiento del equilibrio entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos y el llamamiento a la necesidad de justicia.

Rocío (destinador) > la aceptación de la pérdida / restablecimiento del equilibrio / necesidad de justicia > Viajero (destinatario)

La estructura actancial de *Kilele* posibilita las distintas interpretaciones y actualizaciones del sentido que manifiesta la obra. Como se evidencia, hay un mecanismo generador de significado que se manifiesta en la obra. Este significado puede ser actualizado de diferentes maneras, no obstante, en su conjunto mantiene relaciones actanciales estables, gracias a las cuales los personajes están asociados a la función que cumplen dentro de la historia. Aunque la obra no tenga un sentido unívoco, sí manifiesta un marco de verdad, que en el caso de *Kilele* está asociado, por una parte, a la versión de las víctimas y por otra, a la interpretación del hecho que dieron a conocer los organismos internacionales.

Identificar los mecanismos mediante los cuales se genera el sentido en *Kilele* resulta útil para entender cómo funcionan en un contexto cultural, social y semiótico las acciones que proveen de herramientas para la realización de muchos de los aspectos de la reparación integral. El análisis actancial de *Kilele*, se propone proveer criterios para la evaluación de mecanismos, acciones y medidas estrechamente relacionadas con componentes fundamentales del derecho a la reparación integral (como, por ejemplo, la atención psicosocial o psicológica y el homenaje a las víctimas), y con elementos esenciales de la justicia transicional (derecho a la verdad, reconciliación y construcción de paz, entre otros). De esta forma, se llenan de contenido concreto, desde un enfoque pragmático, las medidas que se promueven desde el derecho, la política y la ley, al determinar los mecanismos por medio de los cuales se efectúa la realización de los diferentes componentes de los derechos relacionados con la reparación a víctimas.

En el caso de las estructuras actanciales que son propias de las artes narrativas, es decir, en las que se cuenta una historia (teatro, cine, danza –en algunos casos– y literatura narrativa) se genera una proyección de la estructura política y social que enmarca una realidad y los acontecimientos que ocurren en esa realidad. Esto último propicia un ámbito o campo ficcional para hablar sobre temas traumáticos, lo que, si se considera lo señalado por varios autores sobre el trauma y, en general, sobre los efectos que tiene en los individuos y las colectividades que experimentan situaciones traumáticas como las ocurridas en Bojayá, permite establecer conexiones y vínculos entre, en términos de Yuri Lotman, el espacio ilusorio y el espacio real. Vínculos que permiten la construcción de sentido gracias a la posibilidad de identificar actores sociales con actantes ficcionales en un conjunto semántico con un sentido pleno y de totalidad, cualidad que aunque es propia de la novela, se puede extrapolar a las demás artes narrativas.

Las relaciones actanciales en *Kilele* reflejan las relaciones sociales que enmarcan la tragedia de

Bojayá. Actúan como una representación y concretan un testimonio vivo que se actualiza por medio de la puesta en escena de la obra. Al estar integradas en una narración, es decir, una serie de acciones, imágenes y secuencias en función de un tema y un desarrollo, permiten comprender un acontecimiento. Por lo tanto, se genera en *Kilele* un marco de interpretación. Al tratarse de una obra con un referente real a un trauma social, la obra tiene una función reparadora para la sociedad en general y para las víctimas en particular, en el sentido que sugieren las obras de Caruth, Jelin y Laub antes mencionadas, a través de procesos semióticos como la estructuración actancial de “una verdad” sobre los acontecimientos. Los espectadores identifican las relaciones de oposición y complementariedad de los diferentes actores sociales (actantes en el mundo ficcional) que gobiernan la lógica que subyace al conflicto. No se trata, sin lugar a dudas, de una verdad histórica objetiva, pero integra un marco referencial concreto de hechos comprobables con una verdad subjetiva de gran relevancia en la construcción de sentido sobre los acontecimientos, operando como reparación simbólica y como mecanismo para la elaboración del duelo.

Obras citadas

- Attwood, Bain. “In the Age of Testimony: The Stolen Generations. Narrative, Distance, and Public History”. *Public Culture* Vol XX, núm 1 (2008): 75-95. Impreso.
- Bello, Martha. *et al. Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. Impreso.
- Beristain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Editorial Limusa, 1998. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Ceballos, Marcela. “El Papel de las Comisiones Extrajudiciales de Investigación y de las Comisiones de Verdad en los Procesos de Paz. –Aspectos teóricos y experiencia internacional–”. *Departamento Nacional de Planeación, Gobierno de Colombia*. Recurso electrónico. 30 Oct. 2012.
- Das, Veena. *Life and Words*. California: University of California Press, 2007. Impreso.
- . Veena. “Language and body: Transactions in the construction of pain”. *Daedalus* Winter (1996): 125, No. 1. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. “Memoria colectiva, memoria histórica”. *Dialnet, Universidad de la Rioja*. Recurso electrónico. 30 Oct. 2012.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI España Editores, 2002. Impreso.
- Lacapa, Dominick. *Writing History Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. Impreso.
- . *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Laub, Dori. “Truth and Testimony: The Process and the Struggle”. *Explorations in memory*. Ed. Caruth, C. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. Impreso.
- Lotman, Yuri. *La semiósfera*. Valencia: Universidad de Valencia, 2000. Impreso.
- Margalit, Avishai. *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder, 2002. Impreso.
- Ortega, Francisco, Ed. *Veena Das: Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso.

- Peris, Jaume. "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* Vol. 4 (2011): 35-55. Recurso electrónico. 2 Nov. 2012.
- Reyes-Mate, Manuel. *Justicia de las Víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona: Anthropos, 2008. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press. 2004. Impreso.
- Rodríguez, María Eugenia. "El estatuto moral de la víctima. La necesidad de una justicia re-constructiva". *Cátedra "Antonio Beristain" de Estudios sobre el Terrorismo y sus Víctimas*. Recurso electrónico. 3 Nov. 2012.
- Santner, Eric. "History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma". *Probing the Limits of Representation*. Friedlander Saul, Ed. Cambridge: Harvard University Press, 1992. 143-54. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008. Impreso.
- Vergara, Felipe. *Kilele, una epopeya artesanal* (versión final Ministerio de Cultura). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. Impreso.
- . Entrevista realizada por Paola Acosta. Bogotá. 24 Nov. 2011.
- Wieviorka, Annette. *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006. Impreso.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2013

Teatro político, dramaturgia e informe sobre derechos humanos: *Cuerpo*, de Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta*, de Yuyachkani (Perú)

Political theater, dramaturgy and human rights reports: *Cuerpo* by Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta* by Yuyachkani (Perú)

Andrea Jeftanovic A.

Universidad de Santiago, Chile
ajefta@yahoo.es

Resumen

Este trabajo examina las estrategias teatrales de dos obras, *SIN TÍTULO-técnica mixta* de la compañía peruana Yuyachkani y *Cuerpo* de los chilenos Teatro La Provincia, para repensar las experiencias de registro de la memoria traumática de algunos eventos de la historia nacional (Guerra del Pacífico, dictadura militar de Pinochet, período de Fujimori, Sendero Luminoso). Ambos montajes coinciden en proponer nuevas formas de escenificación a partir de tres recursos principales: el lenguaje mecánico de la ley, la expresión corporal y la resignificación de algunos objetos. Estas compañías elaboran espectáculos multidisciplinares a partir de una libre exploración en archivos legales de informes de violaciones a los derechos humanos y de audiencias de víctimas en procesos judiciales, adquisición de objetos, bandas sonoras e instalaciones plásticas.

Palabras clave:

Cuerpo – Teatro La Provincia – derechos humanos – *SIN TÍTULO-técnica mixta* – Yuyachkani.

Abstract

This paper examines the theatrical strategies of two works, *SIN TÍTULO-técnica mixta* by the Peruvian theater company Yuyachkani and *Cuerpo* by the Chilean Teatro La Provincia, in order to rethink the experience of recording traumatic memory of national historical events (Pacific War, the military dictatorship of Pinochet, Fujimori period, Sendero Luminoso). Both productions use three resources to propose new forms of staging: mechanical legal language, bodily expression, and the resignification of objects. These companies produce multidisciplinary performances using free-form explorations of archives containing reports on human rights violations hearings, legal proceedings, acquired objects, sound recordings and art installations.

Keywords:

Memory – *Cuerpo* – Teatro La Provincia – human rights – *SIN TÍTULO-técnica mixta* – Yuyachkani.

El teatro acompaña los complejos procesos políticos e históricos de sus comunidades. En esta búsqueda se experimenta con formas de aproximarse a la violencia y la injusticia. Ante esto, vale la pena detenerse en algunos autores y compañías que han reflexionado en torno a los informes sobre violación a los derechos humanos en países que sufrieron dictaduras y graves casos de tortura, desaparición y asesinato de personas dentro de su territorio. Es el caso de dos montajes. Primero, la obra *SIN TÍTULO-técnica mixta*, del grupo Yuyachkani (estrenado en 2004 en Perú, y luego en el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, 2012), que incorpora materiales de la Comisión de Verdad y Reconciliación que investigó los veinte años de movimientos insurgentes de Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario, y los abusos cometidos durante los gobiernos de Fujimori. El segundo caso es la obra *Cuerpo*, de Rodrigo Pérez y Soledad Lagos, que incluye fragmentos del Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura del año 2003, conocido como informe Valech, cuyo objetivo fue esclarecer la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, en manos de agentes del régimen o de terceros a su servicio, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990.

Más allá de un punto de partida compartido –el marco legal de un informe sobre temas políticos y de derechos humanos–, lo que destaca en ambos proyectos como factor común es la descomposición del uso tradicional de la palabra en la obra dramática, reemplazada o complementada con la presencia de elementos plásticos, corporales y materiales. En una sociedad de discursos agotados, donde los códigos y el discurso de la nación despiertan una enorme desconfianza y donde la población civil ha usado su propio cuerpo (por voluntad o por sometimiento) como desesperado medio de expresión, es necesario repensar los lenguajes válidos, capaces de dar cuenta del riesgo, la fragilidad y la sobrevivencia que marcan los espacios y contextos en crisis. A su vez, ya no es el diálogo el eje articulador de la interacción entre los personajes: tanto en *Cuerpo* como en *SIN TÍTULO-técnica mixta*, las intervenciones de los personajes no articulan una historia en común, sino que se presentan como partes de una coreografía o instalación de la memoria y el dolor. Sus movimientos y sus deshilvanados textos conforman un conjunto de fragmentos/monólogos, de pastiches de vida, escenas de su propia historia de violencia. En sus relatos hay esbozos, jirones, declaraciones que se contradicen. La palabra, por ende, se ha vuelto insuficiente, limitada, reemplazable, móvil.

Las dos obras que estudio, más allá de ser creadas por dos compañías con distintas trayectorias y experiencias, comparten una inquietud clara: dadas las violentas historias nacionales, es necesario re-teatralizar el teatro, es decir, exacerbar aquellos lenguajes que solo el teatro puede elaborar desde sus posibilidades escénicas. De ahí la recurrencia a la expresividad visual, sonora, lumínica y gestual como instrumento inaprensible por el lenguaje oral. A través de una forma dramática abierta y discontinua, cada una de estas refleja el impacto emocional generado por la violencia social que, en esta ocasión, ha sido involucrado en el acto creativo. Su motor principal es la experiencia de la violencia y el desquiciamiento del sistema de vida conocido. Esto explica la ruptura de la linealidad del relato, la capacidad de otros lenguajes expresivos de conferir significados –que en ocasiones contradicen la palabra–, y la cita y la referencia constante al pasado histórico (aunque inserto en coordenadas descontextualizadas de espacio y tiempo).



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Cuerpo de Soledad Lagos y Rodrigo Pérez. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro La Provincia, 2005. Fotografía: Carolina Sánchez.

Además, ambos trabajos otorgan protagonismo a los objetos, a las fechas, a los ritos concretos, lo que se observa acertadamente en la cita de Carlos Iván Degregori que fungió como texto introductorio de la muestra fotográfica de la Comisión de Verdad y Reconciliación “Yuyana-paq” en Perú:

La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales –un olor, un sonido, una imagen– pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos, en este caso doloroso, que se considera recordar. (En Programa Festival Internacional)

Teatro de crisis y escrituras corporales

En las propuestas de las obras señaladas existe, según el término acuñado por Diana Taylor, un sustrato de “teatro de crisis”. Con este término, Taylor hace referencia a un teatro relacionado con la violencia polivalente que enfatiza el sufrimiento colectivo en situaciones de represión. Para esto, subvierte las líneas de demarcación tradicional, involucrando a los espectadores en la violencia; no mira a un futuro mejor, sino que solo muestra contradicción e indiferencia. Un teatro donde la historia como punto de referencia se descompone. El “teatro de crisis” supone



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Cuerpo de Soledad Lagos y Rodrigo Pérez. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro La Provincia, 2005. Fotografía: Carolina Sánchez.

la disolución o la transformación de la identidad de las instituciones y las estructuras sociales que colapsan (*Theater of crisis*). En cuanto a esta crisis y la ampliación de los campos artísticos y los lenguajes en el propio teatro, Miguel Rubio, de Yuyachkani, constataba ya en 1991 la existencia de “un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables”, de “multidisciplinas y límites con la danza, las artes visuales y sonoras, espaciales, y el lenguaje de impresiones fuertemente visuales que se imponen al espectador” (en Diéguez 9). Es decir, la necesidad de usar lenguajes misceláneos y soportes para abordar un tema a veces inenarrable, como la violencia política y la desintegración ciudadana donde la palabra tradicional se hace insuficiente.

Tanto *SIN TÍTULO-técnica mixta* como *Cuerpo* optan por el lenguaje corporal y el cuerpo como soporte y protagonista: un cuerpo que intenta “verbalizar” la experiencia, ofreciendo expresiones polivalentes, fragmentos de discurso o residuos conceptuales. El verdadero sentido de las vidas/testimonios que se encarnan en estas obras confluyen hacia el cuerpo que cumple el dictamen de ser una zona de exposición del recuerdo no deseado: las torturas, las infertilizaciones forzadas a mujeres indígenas, el robo, las matanzas de pueblos campesinos, la represión, el crimen. El cuerpo se convierte en la frontera de lo decible y de lo indecible, y en el vehículo que puede “nombrar” esa brecha.

Este modo de hacer teatro se inserta en la corriente del *Body Art* y la performance que, tras la Segunda Guerra Mundial, buscaba escenificar todos los horrores de ese período, referirse al quiebre de los modelos imperantes y a la diferencia entre el objeto de arte y el sujeto. La famosa performista Carolee Schneeman afirmó a propósito de su happening *Eye Body*. 36 *Transformative*

Actions, realizado en 1963: “Establezco mi cuerpo como mi territorio visual” (“Eye Body”)¹, es decir, el cuerpo aparece como posibilidad de soporte, escenario y acción del proyecto artístico. El movimiento del *Body Art* desestabiliza la convención de la historia del arte y la crítica, así como destruye las estructuras de interpretación. Se hace necesario diluir la palabra y reemplazar la función del signo comunicativo con texturas no lingüísticas, otros códigos y herramientas expresivas. Se establece una relación dialéctica entre lenguaje, usos y “partes” del cuerpo, como la piel, la voz, el gesto, el movimiento, que asumen la condición de códigos heterogéneos que inscriben y escriben un mensaje, hacen correr un discurso, o imprimen un testimonio.

El cuerpo pasa a ser el lugar de las citas. Además, el cuerpo, como otra posibilidad de lenguaje y discurso, tiene la condición de ser el escenario donde se encuentra lo individual, en tanto biografía e inconsciente, y lo colectivo, la ideología, los roles, las normas de la disciplina social. La práctica de utilizar el cuerpo como soporte expresivo presupone el desmantelamiento del uso ideológico del cuerpo como espacio de los rituales cotidianos, la reproducción social y los modelos de dominación sexual. El cuerpo, en estas propuestas de arte, es más que eso: es la frontera entre la biología y la sociedad, donde opera el discurso entre la categorización de género y la categorización en términos de poder, biografía e historia.

Cuerpo, de Teatro La Provincia

Cuerpo forma parte de la trilogía *La Patria*, proyecto ganador del Fondart² de Excelencia 2005. El montaje corresponde a un trabajo de investigación y creación del director Rodrigo Pérez junto a la investigadora teatral y dramaturgista Soledad Lagos. Lagos y Pérez indagaron el tema de la identidad nacional mediante íconos culturales, tales como el cuerpo individual y el cuerpo social, y figuras como el padre y la madre. El resultado de este trabajo se tradujo en el montaje de tres obras: *Cuerpo, Madre y Padre*. Su puesta en escena está a cargo de la compañía Teatro La Provincia, liderada por Rodrigo Pérez, que con anterioridad a la obra *Cuerpo* ya había montado dos piezas dentro de esta línea: *Provincia señalada* (2003) y *Provincia capital* (2004). El montaje del año 2005 contó con la participación de María Izquierdo, Luis Gnecco, Eduardo Soto, Sebastián de la Cuesta, Álvaro Morales, Claudia Vicuña, Carolina Cifras, José Olavarría y Marcela Millie, así como la coreógrafa y bailarina Elizabeth Rodríguez.

Pérez continúa una investigación del ejercicio teatral con un fuerte compromiso político. Como actor, ha trabajado la pregunta por la violencia y su vínculo con la identidad nacional desde su participación en el Teatro de la Memoria, liderado por Alfredo Castro (*La manzana de Adán, Historia de la sangre, Los días tuertos*). Pero hay diferencias entre este trabajo junto a Castro y las obras anteriores de la misma compañía. La obra *Cuerpo* no está basada en un texto dramático convencional ni en la articulación de testimonios, sino en una serie de relatos que equivalen a solo cinco páginas, donde se compilan voces y cuerpos en tránsito en un espacio anónimo, en el que víctimas y victimarios coexisten y mudan su rol según la situación y la necesidad.

1 “I establish my body as visual territory”.

2 Fondo para el desarrollo de las artes del Consejo Nacional para las Artes y la Cultura de Chile.

Pero el escaso relato se distancia de la narración lineal, emparentándose mucho más con formas no verbales como perturbaciones del fluir del lenguaje, fragmentaciones de palabras y repetición de frases, todo esto como metáfora del desmenuzamiento de los cuerpos. Tal vez se apunta a la impronta del recuerdo de la pérdida y del dolor a través de una serie de sonidos vocales reiterados, movimientos minimalistas y desarticulados del cuerpo de los actores. De esta manera, el testimonio del que declara su tortura, tal como se presenta en el escenario, no busca la reivindicación de la verdad sino desplegar y producir un sentimiento de terror que descansa en discontinuidades que obstaculizan las explicaciones coherentes de los hechos: gritos, movimientos sin sentido, cantos corales. Los testimonios elaborados por los actores juegan el rol de ser una caja de resonancia de datos en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados ni representados. Por otra parte, la adaptación poética/corporal de los testimonios ciudadanos y de los textos teatrales (del quehacer del actor) impide toda causalidad lógica así como cualquier explicación psicológica y racional. En *Cuerpo* casi no hay texto. Sí existe, en cambio, proyección de la voz de los actores, la que transita en una nula escenografía. Más que coreografía, lo que observamos son cuerpos-víctimas en tránsito, moviéndose en un espacio tratado con dolorosa ambivalencia, pues puede ser cualquier lugar o ninguno, ya que ofrece calor y gelidez, recrea y simboliza, acomoda y violenta. En la obra se deconstruye, y vacía, la noción de personaje-actor, siendo reemplazado por el esquema voz-soporte, porque los actores, incapaces de relatar el trauma, acuden a otra narración: la de los gestos, los sonidos, las muecas, las imágenes, el movimiento, las sensaciones. Las oraciones trucas que estos pronuncian desarman las convenciones ideológicas-comunicativas del mensaje teatral. En todos ellos hay un universo de violencia y desconexiones que rompen la secuencialidad de los nombres y las cosas, hasta que, de pronto, se proyectan en un telón números y frases alusivas al informe Valech.

En palabras de Soledad Lagos, la idea del protagonismo del cuerpo se justifica porque

el cuerpo no miente... porque es individual, es decir, signo único e irrepetible, pero también es social, en otras palabras, portador de señas compartidas por muchos, en tanto receptáculo de saberes, dolores y ausencias transmitidos de generación en generación, casi siempre de modo inconsciente. Es la gran casa del ser humano, lo acompaña y habla de él sin que este siquiera lo sospeche.

Además de lo señalado por Soledad Lagos, Rodrigo Pérez afirma, a propósito de su trabajo de dirección, que "Esta primera obra tiene que ver con la identidad del cuerpo, y no solamente en términos individuales, sino que sociales; ahora la historia reciente tiene qué decir respecto a esto, ya que en donde aparece más descarnadamente el maltrato al cuerpo humano y al cuerpo de Chile es en el informe Valech" (en Alvarado).

En *Cuerpo* todas las posibilidades se abren en lugar de cerrarse: los relatos se enriquecen a medida que se van repitiendo, y es este orden uno de los aciertos más significativos de la obra, "tal y como dice uno de los participantes, "en la repetición está el terror", lo que resulta cierto para la sistemática rutina del dolor, la estrategia aplicada en la tortura" (Gancedo), así como también para la construcción de significados a partir de la organización y la coreografía de los cuadros escénicos que el espectador ve. El uso del testimonio en este caso opera como medio para la formulación de un nuevo lenguaje. No repite las estrategias clásicas, sino que reelabora su información y su dispositivo en pos de una nueva semántica y estética. La puesta en escena



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Cuerpo de Soledad Lagos y Rodrigo Pérez. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro La Provincia, 2005. Fotografía: Carolina Sánchez.

de *Cuerpo* no hace una síntesis del lenguaje, sino que, por el contrario, carga estos relatos de signos complejos y yuxtaposición de opuestos. Sienta la base de un habla inconsciente que reproduce los jeroglíficos de la mente, pero no de cualquier mente, sino de una dañada que gira en banda, que confunde lo real y lo ficticio, que se contradice, que frecuenta caprichosamente la misma imagen. Por ende, ofrece enigmas y secretos que cada espectador debe descifrar.

Cuerpo también cuenta con la participación de una perrita llamada Rosita. Como espectadores, es extraordinario contemplar cómo esta reacciona a los cantos corales, a los movimientos bruscos, a las frases, a los gritos, a modo de honesta caja de resonancia de las emociones que se despiertan en la sala. El grupo crea un espectáculo tangible y presente. Gracias al repetido despedazamiento de la escenografía, de los movimientos y los sonidos, el espectador es consciente de la variedad del destino de las víctimas: locura, alienación, silencio, miedo. Los personajes reducidos a voces transmiten los recuerdos en las dimensiones del cuerpo, como posibilidad de elaborar la metáfora de lo privado y lo público. La obra en sí es una máquina de auto-escenificación, un organismo que cobra vida propia y nos deja en el más profundo silencio.

SIN TÍTULO-técnica mixta, de Yuyachkani

Yuyachkani es una palabra quechua que quiere decir "estoy pensando, estoy recordando" (*Yuyachkani*). Este colectivo teatral comienza su quehacer en 1971. Característica fundamental de su trabajo es la confluencia de teatro, danza, música, tradiciones, máscaras, mitos de la cultura peruana, es decir, la tradición, sumada a un fuerte compromiso con la sociedad civil. A lo largo



Gentileza FITAM.

SIN TÍTULO-técnica mixta. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2012. Fotografía: Valentino Saldívar.

de sus más de treinta años, los integrantes de Yuyachkani han recorrido Perú difundiendo sus espectáculos, haciendo pedagogía y conociendo la vida y las costumbres de los pueblos indígenas. La compañía ensaya en el distrito de Magdalena del Mar, en Lima, en una casa-teatro que es un centro cultural abierto a la comunidad y que tiene como objetivo impulsar la experimentación, la difusión y la promoción de expresiones culturales y artísticas multidisciplinarias. A la fecha, han montado más de veinticinco espectáculos, entre los que destacan *Los músicos ambulantes* (1983), *Encuentro de zorros* (1985), *Contrael viento* (1989), *Adiós, Ayacucho* (1990), *No me toquen ese vals* (1990), *Hasta cuándo, corazón* (1994), *Retorno* (1996), *Antígona* (2000), *Santiago* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002), *Hecho en el Perú* (2003), *Sin título, técnica mixta* (2004) y, en los últimos años, *El último ensayo* (2008) y *Con-cierto olvido* (2010).

Yuyachkani ha realizado un trabajo crucial para el teatro peruano contemporáneo. Presenta una trayectoria dinámica inscrita inicialmente en un engranaje de representaciones de su sociedad, tendiente a estructurar un imaginario del país como una nación posible, y que concebía al grupo como expresión de un sujeto social. Así es como salieron de las salas de teatro en busca de un espacio de creación diferente, para encontrarse con la gente, a través del diálogo teatral, en mercados, plazas y calles. Han participado en huelgas de mineros, en asambleas civiles para la reivindicación de derechos de personas reales. En otras ocasiones, han recorrido pueblos y ciudades para presentar *Adiós Ayacucho*, *Antígona* y *Rosa Cuchillo*, lo que les permitió sentir que se borraban las fronteras entre la realidad social y la de sus personajes. Según explica Miguel Rubio Zapata, director y fundador del grupo, Yuyachkani "intenta construir una teatralidad con plena conciencia de nuestra cultura y memoria. Queremos hacer teatro peruano con toda la complejidad que esto implica. Para eso tenemos que acercarnos a través del teatro a lo que

es la diversidad peruana: allí encontraremos los factores de nuestra identidad” (en Zwenger). Incluso, el grupo ha conquistado un nuevo público en la juventud, puesto que ha sido capaz de dialogar con los más jóvenes gracias a su vocación de tomar distancia del pasado así como su capacidad para crear músicas nuevas, fusionando, sin prejuicios, una sinfonía abierta a todos, sin exclusiones, donde se va desde el huayno hasta el rock.

Una instal-acción

Siempre enfocados en temas relacionados con la violencia, los problemas sociales y los abusos políticos, *SIN TÍTULO-técnica mixta*, obtuvo un importante reconocimiento por parte de la crítica y el público cuando se presentó en Chile. El crítico Pedro Labra señaló que esta obra continúa “mostrando su capacidad de reinventarse en esta propuesta artaudiana con su discurso histórico-político de excepcional potencia expresiva” (en Naveda). En el programa del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil 2012, se informaba que la compañía Yuyachkani escribe este texto tras su participación en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), establecida con la misión de contribuir al esclarecimiento de los graves hechos de violencia ocurridos entre los años 1980 y 2000³. Hechos que se tradujeron en las problemáticas exhibidas en el montaje: el conflicto armado interno, la marginalidad, la violencia, la justicia, la corrupción política de los líderes, el autoritarismo, entre otros males que atentan al desarrollo de una vida con derechos para todos. Entrar en este diálogo teatral con la sociedad civil significó reflexionar y valorar la historia a través de un proceso colectivo y creativo. Es así como la compañía Yuyachkani elaboró un espectáculo multidisciplinario que rescata la tradición centenaria andina y popular de la peregrinación. Al respecto, Miguel Rubio señala:

Esta obra se llama *SIN TÍTULO-técnica mixta* porque recoge muchos momentos recorridos por Yuyachkani. Por un lado de la sala están todos los personajes involucrados en la corrupción del Perú: Fujimori, Montesinos. Personajes de triste recordación y con vigencia todavía. Yuyachkani se documenta también en este espacio. (En Moreira)

La intención de la obra era romper la barrera entre el público y el espectáculo mediante la supresión de las graderías y/o butacas, con el objetivo de abrir un espacio en que el espectador creara y completara lo mostrado con su propio recorrido. Esta planta abierta hace que el espectáculo deba observarse de pie; los asistentes deben seguir a estos actores que son al mismo tiempo personajes públicos, máscaras y estatuas en su continuo movimiento o exposición en un amplio galpón. El montaje se puede mirar desde distintos ángulos y distancias, dependiendo dónde se ubique el asistente. Cuando el visitante entra en la sala, ve desplegados documentos y testimonios referidos al pasado reciente del Perú y a los propios actores, que están en distintas esquinas como figuras de cera que representan personajes reconocibles del siglo XIX y XX. El espacio

3 La CVR fue una comisión peruana encargada principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en el Perú entre los años 1980 y 2000. Trabajó en la recuperación de la historia, recorriendo todo el país y recogiendo cerca de diecisiete mil testimonios de personas que padecieron o que fueron testigos de actos de violencia cometidos por las organizaciones subversivas o por el Estado peruano.

se asemeja a un gran collage-museo, donde se mezclan vitrinas con libros sobre la historia del Perú, fragmentos del discurso de Salomón Lerner, fotos y fotocopias con imágenes de sucesos históricos y recientes, cuadernos de notas de las actrices, pedazos de cartas, vestuarios, muñecos, máscaras y otros objetos que serán utilizados por los actores o que configurarán pequeños nichos-instalaciones desde los cuales se articula una memoria colectiva. Algo como una galería donde se suceden tiempos y presencias, haciendo de la memoria un registro vivo que pasa por el cuerpo y el posicionamiento crítico de cada actor, en un diálogo que recupera texturas, materiales y objetos de algunas de sus anteriores creaciones. Como expone la estudiosa Ileana Diéguez:

SIN TÍTULO-técnica mixta anuncia desde su nombre una contaminación con los recursos de las artes visuales. Más allá del teatro y de los cruces o hibridaciones con lo performativo, los *environments*, el collage y el instalacionismo, este trabajo es sobre todo un filoso y arriesgado transitar por territorios y lenguajes que ellos magistralmente articulan y reinventan. Desafiando los prejuicios, las experimentaciones y radicalidades, Yuyachkani incursiona entre la actuación y la no actuación, la representación y la presencia, la teatralidad y la performatividad instalacionista. E incursiona sobre todo en el cruce de los más agudos cuestionamientos a tantos responsables por estos devastadores tiempos. Este cruce de preguntas y desolados testimonios, [-]colocando las más perversas situaciones provocadas por el extremismo senderista, las acciones desesperadas de la subversión, la irresponsable complicidad de un gobierno que sólo mira el relleno de sus arcas y las ejecuciones indiscriminadas de las Fuerzas Armadas, abriendo fuego cruzado sobre una sociedad civil y campesina víctima de la más desmedida violencia[-]; sería el único lugar desde el cual documentar y participar responsablemente en la reconstrucción de tan dolorosa memoria. (9)

Si bien puede parecer a primera vista que lo que se observa es un desván, un espacio lleno de archivos y objetos sin ningún orden cronológico, lo cierto es que el recorrido a través de estos documentos logra remecer al espectador gracias a esta muestra palpable de una historia en la que se repite el sufrimiento, el dolor y la pérdida a través de composiciones en cuadernos escolares, cartas de esposas a sus maridos en la guerra, refranes, fechas, hitos sangrientos, fotos. Sin embargo, Yuyachkani no pretende dar una clase de historia. La idea de esta acción es presentar una "partitura escénica", como lo explica Fidel Melquíades, encargado del trabajo plástico y de la concepción escénica: "Queremos crear una estructura dramática compuesta de imagen -acción- y a veces palabra o sonido" (en Zwenger).

Al inicio de la obra, todo permanece quieto, hasta que, de pronto, cada vitrina empieza a "activarse". El hecho de tener un escenario roto en pedazos obliga a moverse. El espectador está decidiendo qué mira y qué no. Mediante diversos escenarios móviles -concretamente, andamios que llevan a un actor arriba y son arrastrados por jóvenes estudiantes-, se desarrolla una dinámica que expone con sensibilidad y fuerza la desesperación y locura de la guerra y la violencia: desde la guerra con Chile a fines del siglo XIX, hasta el período de Sendero Luminoso, pasando por el gobierno de Fujimori, se reitera en Perú la corrupción, el abuso del poder y el terror. También hay una dosis de humor sarcástico, una caricatura del poder del Estado encarnado en la máscara grotesca de un Fujimori o un Montesinos bailando como Zorba el griego, entre otros. Esta escenificación de plataformas móviles con diversos personajes políticos y anónimos ofrece al espectador la posibilidad de transitar por la historia y ser casi un coautor de la pieza. A su vez, se incluye el



Gentileza FITAM.

SIN TÍTULO-técnica mixta. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2012. Fotografía: Valentino Saldívar.

testimonio y la metodología de los propios actores en este trabajo colectivo. Por ejemplo, están las notas del cuaderno de trabajo de la actriz Ana Correa, que “representa” a la viuda de Grau:

Ayer terminé de instalar la pared de Grau. Está él en una foto en blanco y negro y un extracto de una de sus cartas a su esposa, en donde habla de las penurias y los errores. Adelante he puesto a una novia en un maniquí, vestida de luto, con una foto al costado, en donde se menciona a las mujeres que se casaban de luto por la captura del Huáscar y la pérdida de la batalla de Tarapacá. En el suelo he puesto cartas manuscritas y botes de papel medio quemados... . Abierto sobre su caja, el acordeón y dos lámparas apagadas. (*Programa Festival Internacional*)

Ana se ha encargado de estudiar la campaña naval durante la Guerra del Pacífico. Antes de la función, se concentra frente a su esquina. Sin embargo, en la dinámica de la obra, esta misma actriz será en la escena final una *asháninka*⁴ que cuenta el período en que ese pueblo fue esclavo de Sendero Luminoso.

Augusto Casafranca, también actor del grupo, encarna en uno de los cuadros a Cristo, desnudo, en calzoncillos blancos y con una corona de espinas, aunque después se convierte en el escriba que hila discursos descarnados. Cuando representa simbólicamente a Jesús, aparece en una urna, primero pisoteado por Abimael Guzmán, líder la organización Sendero Luminoso, luego vestido como un campesino más, lo que es apreciado por el grupo de modo peculiar: “La imagen de Cristo es mística, de reclamo y de esperanza; creo que él de por sí es luz. Lo importante es no asumirlo desde religiosidades estrechas, sino desde una espiritualidad grandiosa y atemporal”

4 Etnia amazónica perteneciente a la familia lingüística arawak (“El Pueblo Asháninka”).



Gentileza FITAM

SIN TÍTULO-técnica mixta. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2012. Fotografía: Valentino Saldívar.

(*Programa Festival Internacional*). Por otra parte, Débora Correa es la Virgen: “Cuando me quito el traje y soy una campesina ayacuchana, en realidad estoy encarnando a todas las madres de los desaparecidos, los torturados, los asesinados” (*Programa Festival Internacional*). Luego, esta actriz tiene puesto un vestido blanco con letras bordadas en rojo citando los testimonios de las mujeres que sufrieron esterilizaciones forzadas, al tiempo que marca diversos pasos de danzas andinas. Es necesario acercarse para leer las frases en el vestido, donde se informa de esta medida. Todo lo anterior nos permite concluir que el cruce de preguntas y desolados testimonios abre fuego cruzado sobre una sociedad civil y campesina, víctima de la más desmedida intimidación. Por último, se iza una bandera zurcida, tejida a partir de diversos tipos de ropas –desde uniformes militares a prendas interiores, vestidos comunes–, y que, según su autor –el artista plástico Eduardo Llanos–, fue concebida como “un homenaje a la mujer peruana que lava los trapos sucios del país” (“Instalaciones”). Son fragmentos pegados a la fuerza, evidenciando las fisuras y las cicatrices de una sociedad. Al mismo tiempo, caen panfletos, que el público puede recoger y llevarse, con la leyenda “Los muertos que vos matasteis gozan de buena salud”.

Dos montajes sobre la historia de la violencia

Ninguna lección de historia, ningún texto verbal, es tan potente y sugerente como estas dos obras de teatro, donde se imbrica la documentación histórica con la experimentación de lenguajes y estéticas. Tanto *Cuerpo* como *SIN TÍTULO-técnica mixta* incursionan en los intersticios entre la actuación y la no actuación, la representación y la presencia, la teatralidad y la performatividad, el movimiento y la instalación, la danza y el movimiento compulsivo. Lo que los directores buscan no es el tradicional espectador pasivo, sino un público que complete, en su mente y memoria, las escenas desplegadas. Ambas obras invitan al asistente a convertirse en un creador, a movilizar su conciencia, e incluso, en el caso peruano, a movilizar el propio cuerpo en desplazamiento. Las

formas se convierten en contenidos. No hay un argumento concreto y racional, mas se despliegan folios que relatan momentos cruciales, simbólicos, reales que nos obligan a una introspección donde la historia individual se estrella y funde con la historia nacional.

Ambas propuestas intentan desaprender la trayectoria de las grandes ideas y teorías de la civilización moderna, para apelar a una épica de la precariedad: movimientos corporales, bordados, íconos populares, frases sueltas, apuntes de cuadernos, recortes, voces, ladridos, danzas precolombinas. Una obra atiborrada de objetos, como la de Yuyachkani, y otra carente de ellos, el caso de *Cuerpo*, no se contentan con la información de una época y sus acontecimientos, sino que van más allá y desean remover conciencias y lenguajes, desestabilizando supuestos y soportes con una impresionante fuerza simbólica que trasciende la experiencia en la habitual sala de teatro.

Obras citadas

- Alvarado, Rodrigo. "La patria torturada de Rodrigo Pérez". *La Nación.cl*. Web. 2 Feb. 2013.
- Diéguez, Ileana. "Evocaciones espectrales. A propósito de *SIN TÍTULO-técnica mixta*". *Programa Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil. SIN TÍTULO-técnica mixta*. Santiago, 2012. 9-12. Impreso.
- "El Pueblo Asháninka". *Vigilante amazónico*. Web. 10 Dic. 2012.
- "Eye Body © Carolee Schneemann. 1963 (action) photo: Erro". *artperformance*. Web. 2 Feb. 2012.
- Gancedo, Emilio. "Alegato contra la tortura en forma de teatro, hoy en el Auditorio". *Diario de León*. Web. 10 Dic. 2012.
- Jeftanovic, Andrea. "Un escenario propio: el papel de las dramaturgas en el teatro nacional". *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Ed. Sonia Montecino, Santiago: Editorial Catalonia- Cátedra UNESCO, 2008. 311-215. Impreso.
- Lagos, Soledad. Comunicación personal con Andrea Jeftanovic. 20 Abr. 2008.
- Lagos, Soledad y Teatro La Provincia. *Cuerpo*. Texto inédito, facilitado por los autores.
- "Instalaciones". *Eduardo Llanos*. Web. 31 Ene. 2013.
- Moreira, Pablo. "Miguel Rubio: 'Esta obra es una provocación al imaginario'". *Santi Teatro & danza*. Recurso electrónico. 2 Feb. 2012.
- Naveda, Socorro. "Éxito de Yuyachkani en prestigioso Festival Internacional Santiago a Mil en Chile". *Lima Norte*. Recurso electrónico. 18 Feb. 2012.
- Programa Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil "SIN TÍTULO-técnica mixta"*. Santiago, 2012. Impreso.
- Programa "SIN TÍTULO-técnica mixta"*. Lima, 2004. Impreso.
- Rubio, Miguel. *Notas sobre Teatro*. Lima: Grupo cultural Yuyachkani, 2001. Impreso.
- Taylor, Diana. *Theater of crisis*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991. Impreso.
- Yuyachkani. "Estoy pensando, estoy recordando". Web. 15 Sep. 2011.
- Zwenger, Anna. "Tablas que significan el mundo. Yuyachkani. Más de treinta años". *Agencia-perú.com*. Web. 2 Ene. 2013.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2013

Fecha de aceptación: 5 de abril de 2013

Indagaciones *queer* a Copi a través de *La torre de La Defensa*

Queer inquiries to Copi through *La tour de La Défense*

Ezequiel Lozano

CONICET- Universidad de Buenos Aires, Argentina

lozanezequiel@gmail.com

Resumen

El artículo indaga las modalidades mediante las cuales Copi, en su texto *La torre de La Defensa*, desmantela el archivo de la historia teatral, con el objeto de deconstruir los ideales integracionistas comunitarios, resquebrajar las narraciones identitarias estables del género y valorar la potencialidad política de las diferencias. Al mismo tiempo, se señalan las críticas del autor al contexto epocal parisino que utiliza, en la obra, como telón de fondo.

Palabras clave:

Copi – *La torre de La Defensa* – identidad de género – *queer* – monstruos.

Abstract

This article questions the methods by which Copi, in his play *La tour de La Défense*, dismantles the archive of theatre history in order to deconstruct the idealistic integrationist community, to shatter stable narrations of gender identity, and to recognize the political potential of difference. Simultaneously, it points out the author's critique of the Parisian epoch, which is used in his work as a backdrop.

Keywords:

Copi – *La tour de La Défense* – gender identity – *queer* – monsters.

En el presente artículo se intentará indagar acerca de las modalidades mediante las cuales Copi, en su texto dramático *La torre de La Defensa*, logra deconstruir los ideales integracionistas comunitarios, resquebrajar las narraciones identitarias estables del género, así como otorgarle valor a la potencialidad política de las diferencias, reivindicando el tópico del *monstruo*. Se argumentará nuestra hipótesis a través de una observación pormenorizada de los recursos textuales y metatextuales que este texto dramático despliega. Entre estos, se hará hincapié en el desmantelamiento del archivo de la historia teatral como herramienta debilitadora de la tradición canónica. Esto, sin dejar de lado las críticas al contexto epocal parisino que Copi utiliza como telón de fondo de su propuesta teatral, así como tampoco se obviará la articulación de *La torre de La Defensa* con la vasta producción artística del autor en diferentes soportes materiales.

La modalidad de abordaje que elegimos, por considerarla sumamente apropiada para el material en cuestión, es la perspectiva que nos brindan los estudios *queer*. Consideramos valiosos sus aportes en tanto constituyen un posicionamiento que produce una legibilidad *otra* y promueve novedosas indagaciones al arte. Coincidimos con Marcelo Soto cuando afirma que “usar lo *queer* como herramienta de lectura o de escritura resulta más fértil que caer en esa trampa por la que todos hemos pasado alguna vez: la de decidir si tal obra literaria ‘es o no es’ un texto *queer*” (242). Amén de la aclaración sobre el hecho que delimitar un texto en tanto *sea o no sea queer* constituye, en sí, una falacia puesto que reduce lo *queer* a un rasgo identitario, cuando no lo es¹. El texto dramático de Copi *La torre de La Defensa* (*La tour de La Défense*) se publicó por primera vez en francés, en el año 1978; su estreno se concretó en el Teatro Fontaine recién tres años después². Enmarcando estas fechas con las demás producciones teatrales de Copi en ese lapso temporal (1978-1981), se puede observar un contraste fuerte con el imaginario criollista de dos propuestas que se distancian, a primera vista, de la que nos ocupa en este artículo. El año en el que *La torre de La Defensa* fue publicada es cuando se realiza la puesta en escena de *La sombra de Wenceslao*. De igual forma, el estreno de 1981 de *La tour...* es cercano temporalmente a la escritura de *Cachafaz*. A primera vista, *La torre de La Defensa* difiere bastante de las otras dos; sin embargo, los tópicos nodales del autor están vivos en cada una de ellas. Tal vez la justificación de esa diferencia pase por una idea que Copi explicitara a propósito de su obra: “Cada pieza de teatro debe ser de naturaleza totalmente distinta a la anterior. Porque yo no tengo estilo, no cultivo un estilo” (Tcherkaski 86). Es una opinión muy similar a la que Alfredo Arias, otro argentino de³ París, que trabajó con Copi en varias ocasiones, ha manifestado en algunas entrevistas televisivas.

En 1979, un año después de publicar *La torre de La Defensa*, Copi concreta su cuarto libro⁴ de narrativa, *La ciudad de las ratas*. Y, si bien el autor se jacta de no cultivar una linealidad estilística, en las producciones enumeradas hasta aquí es notorio observar que aparecen tópicos recurrentes.

1 Asimismo, tampoco concebimos lo *queer* como una estética. Para esto, remito al trabajo que hemos presentado en octubre del 2010 en el *Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce* (Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)) bajo el título: “Problematizando la noción de estética *queer*”.

2 *La Tour de La Défense*. (Diciembre, 1981). Teatro Fontaine. Puesta en escena de Claude Confortes; decorados de Agostino Pace. Con: Bernardette Lafont, Pierre Kalfon, Pierre Cementi, Rémy Germain, Salah Al Handari.

3 Como señala Daniel Link, “Copi, que es un argentino de París (y no un argentino en París, como nunca fue un parisino o un uruguayo en Buenos Aires), rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, *al mismo tiempo* que rechaza todos los demás trascendentales. Propone una estética trans, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real” (Fantasmas 385).

4 Los anteriores son: *El uruguayo* (1973), *El baile de las locas* (1977) y *Una langosta para dos* (1978).

Sobre esto, Eduardo Muslip señala que en el teatro de Copi, así como en sus tiras cómicas y en su narrativa, es posible reconocer una misma galería de personajes: animales parlantes, inmigrantes (árabes, asiáticos o de otras partes del mundo), personas desplazadas de la norma heterosexual, “argentín@s de París” o recreaciones de personajes de la tradición literaria rioplatense (Prólogo 7). En la vastedad de sus textualidades, Copi explicita un interés claro por hacer foco en las y los diferentes, disidentes cuya disimilitud los hace auténticos miembros de la comunidad de los desplazados de toda comunidad normativa. Monstruos que atraviesan y constituyen su universo. El comic, la narración, la actuación, la escritura teatral o la dirección escénica forman parte del mismo despliegue material de una obra sólida que se ensancha, consiguiendo dimensiones nuevas cada vez y en la cual lo monstruoso ocupa un lugar destacado y festivo.

La lectura que intentaremos realizar aquí pretende comprender dos modos en los que Copi construye un discurso crítico con *La torre de La Defensa*: primero, en relación al presente y, segundo, en un profundo diálogo diacrónico con el archivo (en particular el archivo de la historia del teatro universal). Al comprender estos recursos se podrá profundizar en el gesto *queer* al que estos procedimientos dan curso: la desestabilización de las identidades y la reivindicación de lo monstruoso.

Disparen sobre el presente

El margen temporal entre la publicación de *La tour...* y su estreno señala, por lo menos, que Copi tiene urgencia por publicar ese texto pero que hay una demora en su efectiva representación teatral. Según la hipótesis de Daniel Link⁵, dicha urgencia se vincula con la necesidad de intervenir en ese presente de fin de los setenta en relación a ese monumento que significaba –para aquel entonces– el barrio parisino *La Défense*⁶. Como un símbolo del desarrollo del capitalismo en forma de excrecencia tecnocrática, *La Défense* invita a Copi a proponer una crítica y un corrimiento de ese imaginario “moderno” que sus contemporáneos aplaudían embelesados. No lo hace en cualquier momento sino que es muy oportuno: entre 1973 y 1977 fue cuando no se vendió ni un metro cuadrado de oficinas en ese barrio. De modo que imagina la obra dentro de un espacio agónico. De aquí que la temática de la muerte sea clave y atraviese la propuesta teatral del dramaturgo. La demora de la llegada del texto a un escenario se podría explicar por esa misma crítica que está planteando el texto a la idea de progreso de sus contemporáneos parisinos⁷.

Como se puede observar, la intervención sobre el presente es muy clara en la obra. A partir de un contexto dado, Copi elige anclarse en un pequeño detalle para establecer desde allí su mirada saqaz. A nuestro entender, el texto se enfoca en un sector social muy particular: las *locas*

5 Desarrollada en el seminario de doctorado “Copi: Modos de la acción literaria”, dictado por el Prof. Daniel Link, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2011.

6 Sobre el mismo, vale aclarar que la morfología de las torres construidas hasta ese momento en su explanada (o sea las de la llamada *primera generación*) se repite en cada edificio: base de 42 x 24 metros y una altura obligatoriamente menor a cien metros.

7 “La fachada del capitalismo avanzado no es solo el escenario de la pieza de Copi, sino su personaje central... y es por eso que Copi se apresuró a publicar una pieza (un fragmento de pensamiento) que habla de un momento crítico de su arco de desarrollo... El objetivo último de *La torre de La Défense* es la destrucción de esa fachada, el abandono de toda ilusión ascensional y la constatación del fracaso, al mismo tiempo, del humanitarismo occidental y del capitalismo posindustrial, es decir: el fracaso de la era del cordero” (Link, *La última cena: cielo e infierno*).

adaptadas a la vida de consumo (específicamente pone en cuestión la *normalización* que está operando en la comunidad gay de su época, cuyos miembros consideran que la entrada en la vida confortable del consumo significa *integrarse*).

Rata de biblioteca

La intervención en el archivo, por su parte, opera como una voz crítica hacia sus contemporáneos. Copi dialoga con la primera neovanguardia teatral francesa y se diferencia tanto de aquella como del Grupo Pánico (al cual perteneció). No tiene intenciones de hacer teatro de vanguardia pero es claro que tampoco puede producir un teatro *mainstream*. En su prólogo a *Una visita inoportuna*, Osvaldo Pellettieri vincula la dramaturgia de Copi a las corrientes de la *neovanguardia* europea señalando el lugar canónico de *La cantante calva* de Ionesco⁸. Desde la primera producción de Ionesco y Beckett a la llegada del Grupo Pánico y el posterior desarrollo de cada uno de los ex integrantes del mismo, hay variaciones significativas en eso que se entiende como una “corriente”, asimilada bajo la nomenclatura de *neovanguardia francesa*. Creemos que opera un reduccionismo al englobar todas esas propuestas teatrales bajo lineamientos unificadores. Desde la década del cincuenta a la del setenta, esas búsquedas artísticas mutaron y se enfrentaron a institucionalizaciones artísticas de distinto talante. Por ejemplo, consideremos este caso de opiniones diversas al interior de un mismo grupo que señaló Link:

Las acciones teatrales del Grupo Pánico (descritos por la investigadora argentina Carmen Crouzeilles) se denominaban *Efimeros Pánicos* y, si bien fueron comparadas en su momento con los happenings, hay que recordar las palabras de Copi, para quien “el happening es algo que me hace sudar frío. Es como si alguien entrara aquí y meara en la botella. Es odioso y vacío de historia. El happening es lo que no sucede”. (“Cerca de la revolución”)

En todo caso, así como Pasolini en sus *Notas para un nuevo teatro* trata, en la misma época, de crear nuevos lazos al interior del arte escénico (oponiendo el teatro burgués/antiburgués a su *Teatro de la Palabra*), Copi pone en crisis los postulados de un grupo de vanguardia “dominante”. Como dijimos, la tradición teatral no se agota en la llamada *neovanguardia*. Si nos remontamos aún más atrás en el tiempo, podríamos leer *La torre de La Defensa* en relación con tradiciones de largo aliento como la tradición del *vodevil*⁹. Si bien esto podría parecer

8 Según Pellettieri, los nexos de la textualidad de Copi con la dramaturgia francesa de ese período son evidentes, por lo que considera que sería inapropiado ubicar a Copi en el entramado de la dramaturgia argentina (del mismo modo que nunca localizaría a Beckett en la dramaturgia irlandesa). Por nuestra parte, creemos que las fronteras acotan las posibilidades de lectura antes que enriquecerlas, aún más en un artista que “se construyó” caminando siempre por los bordes de toda demarcación. Por eso, en todo caso, preferiríamos los aportes de la comparatística.

9 El vodevil era originariamente (entre los siglos XV y XVIII) un espectáculo de canciones, acrobacias y monólogos compuesto para el teatro de feria que incluían danza y música. Hacia el siglo XIX se transformó en una comedia de intriga, una comedia ligera sin pretensión intelectual (Pavis 510). Lo que luego se consideró teatro de boulevard fue parte de su cambio a lo largo del tiempo. El boulevard del crimen, muy presente en la Francia decimonónica, tuvo su máximo apogeo antes de la Segunda Guerra Mundial con sus dos caras: la cómica vodevilesca y la seria y psicológica. Lo que se entiende en la actualidad por teatro de boulevard “se especializa en las comedias ligeras, escritas por autores de éxito para un público pequeño-burgués de gustos estéticos y políticos absolutamente tradicionales, que jamás resultan molestas ni originales. El boulevard es a la

un poco descabellado para la producción de Copi, no lo es tanto si se profundiza en su gusto por lo desechado y los géneros residuales. En efecto, la escritura de *La torre de La Defensa* es contemporánea a la producción de la trilogía de vodeviles concretada por Fernando Arrabal (fundador del Grupo Pánico¹⁰), quien en esos mismos años los publica y estrena con el fin de discutir con quienes en ese momento criticaban¹¹ su producción *meramente de vanguardia* que oculta una *incapacidad de crear otras cosas* (Torres Monreal 10-11). La respuesta de Arrabal es producir vodeviles canónicos. Del año 1977¹² data la publicación de esas tres obras en un tomo titulado *Teatro Bufo*. Lo hace como gesto contra-crítico, aplicando las reglas canónicas del género (espacio interior burgués con puertas y salidas practicables, gradación de la intriga, *quid pro quo*, encuentros intempestivos, y personajes de la clase burguesa que muestran la ridiculez de las normas morales de su propia clase de pertenencia con humor). La reforma operada por Arrabal se vincula con la fricción de esa estructura al plantearle situaciones que cruzan la ideología política y la moral religiosa –tópicos poco habituales para el vodevil– en tensión con la propia producción previa del autor, en oposición a los dramaturgos contemporáneos de ese tipo de teatro, y en abierto discurso crítico para con el franquismo.

Las reglas del vodevil clásico no son las que operan en la obra de Copi de modo central ni podríamos enmarcar en ese género a *La torre...*; aun así, algunos elementos aparecen como herramientas en la construcción de la dramaturgia pero no conforman el eje del texto dramático. Lo de Arrabal es un procedimiento en torno a una forma canonizada y lo de Copi no. Si en Copi funciona la idea de transmutar tradiciones antes que reformarlas, la reforma estaría del lado de Arrabal¹³ en este caso y no del de Copi, a quien podemos vincular más con convertir una agrupación de elementos en uno nuevo (por eso, en su caso, hablamos de transmutación). En su dramaturgia algunos procedimientos del vodevil se conjugan con golpes de sorpresa, formas de comedia tragicómica, herramientas narrativas provenientes de la historieta, y un humor desestabilizador de las convenciones. De modo que los elementos que a Copi le interesan del vodevil se anexan a los recursos técnicos que de modo constante utiliza en cada textualidad. La utilización reiterada de algunos de ellos, en su vasta y variada producción artística, mantiene una coherencia entre los múltiples soportes que utiliza. Entre estos se encuentran, por ejemplo, además de los que señalamos arriba, la velocidad narrativa, una ruptura de convenciones realistas y un humor constante “que oscila entre lo infantil y lo escatológico” (Muslip, Prólogo 5).

vez el tipo de teatro, el repertorio y el estilo interpretativo que lo caracterizan” (Pavis 442). Fueron autores de éxito en este género Roussin, Poret, Feydeau, entre otros, quienes les dieron letra a actores afamados como Coquelín, Raimu o P. Brasseur. La acción sucede habitualmente en interiores burgueses. Pavis llega a sostener que “El bulevar es el agit-prop discreto de las personas bien situadas” (443).

10 “En 1962 se reunían en el Café de la Paix de París el español Fernando Arrabal (que acababa de abandonar el grupo surrealista hastiado del autoritarismo de André Breton), el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor, para fundar el grupo de acciones teatrales Pánico (en referencia al dios Pan o Baco, el flautista ebrio de las celebraciones colectivas), al que pronto se incorporarían Copi (recién instalado en París, donde moriría el 14 de diciembre de 1987), Víctor García, Jorge Lavelli y el cordobés Jérôme (née Gerónimo) Savary” (Link, *Cerca de la revolución*). Sobre el español, Link agrega: “Arrabal, por su lado, incorpora a la estética del grupo la tradición de los esperpentos de Valle-Inclán y las pesadillas de Goya” (*Cerca de la revolución*).

11 Por ejemplo, Françoise Dorin en su texto *Le tournant* (Chesneau y Berenguer en Torres Monreal 10).

12 Durante el mes de enero de 1977 se estrena en París el vodevil *Róbame un billoncito* (*Vole-moi un petit millard*).

13 Vale agregar que F. Arrabal también tuvo su torre. A principios de 1975 escribió *La Torre de Babel* (que originalmente se titulaba *Oye Patria mi aflicción*). Dos años después dirige este texto en San Pablo (Brasil) con la compañía de Ruth Escobar. Ese mismo año se estrenará en España con su título original bajo dirección de Aurora Bautista. La puesta en escena francesa, a cargo de Jorge Lavelli, se concreta recién en 1979 con producción de la *Comédie Française*. Así como Copi trabaja sobre tópicos bíblicos en varios de sus textos, esta obra de Arrabal indaga sobre la Inquisición.

Corroer la torre/ la rata en *La Défense*

Vamos a sumergirnos en el texto dramático para hacer un punteo de sus acciones. La situación se desarrolla en un departamento con ventanales donde viven Jean y Luc. Se pueden ver la cocina y las puertas del baño, del vestidor y del pasillo. El departamento se ubica en el piso 13 (ascensor impar) de una torre del barrio de *La Defensa* (barrio nuevo para la época, lujoso y muy moderno). La Torre, enfrentada a esta, contiene oficinas –por lo que se supone que está vacía. Toda la obra se desarrolla en ese espacio único.

Es la noche del 31 de diciembre, el momento de pasaje entre el año 1976 y el año 1977, durante los preparativos de la cena de fin de año (que pareciera no estar muy programada pero que se va a concretar igualmente). La idea de *final* atraviesa toda la obra tanto como a sus personajes (concepto que Marcial Di Fonzo Bo rescata en una entrevista¹⁴ con motivo de la puesta en escena catalana del texto de Copi, estrenada en diciembre de 2007). El fin de año junto al fin de la vida se plantean como tópicos ya en el primer momento de la obra, cuando Jean habla de su suicidio no realizado: a los 17 años, cuando tenía un revólver que le diera el padre, debería, dice, haberse suicidado. Es Jean, también, quien en el cierre de la obra conduce el auto que lo lleva hacia el suicidio al mismo tiempo que atenta contra la vida de los otros pasajeros del mismo. Este imaginario suicida que abre y cierra la obra tiene un amplio desarrollo a lo largo del curso de la acción ya que se repite en varios personajes y situaciones¹⁵. Esta construcción de Copi no es ingenua puesto que son evidentes las citas que hace el autor a la tradición teatral sobre el tópico¹⁶.

Jean almorzará “mañana” con su madre. Le ruega a su pareja, Luc, que se quede a la cena (a la vez que le habla de modo grosero y lo insulta). Luc insiste con irse a las Tullerías a buscar sexo *express*. Hace nueve meses que la pareja conformada por estos dos hombres no tiene sexo, si bien son muy liberales y abiertos sobre las prácticas y los encuentros sexuales de cada quien. Como observara Daniel Link en su seminario¹⁷, Jean y Luc conforman un nombre doble (un nombre dividido en dos cuerpos). Dos varones cuya pareja se encuentra en estado de embarazo (hace nueve meses que no hacen el amor). Esto tematiza tanto la idea de *comunidad* como el tópico del *monstruo*, entendiendo este último término desde la idea de Sejo Carrascosa, quien observa lo *queer* en aquellos “monstruos que aparecen por las grietas del urbanismo patriarcal” (175). Jean y Luc concretan la comunidad de los desplazados de toda comunidad, de los que tienen el nombre partido: comunidad de monstruos.

14 Se puede consultar la entrevista aludida a Marcial di Fonzo Bo emitida en el programa televisivo *La Mandrágora* de TVE, disponible en: “Copi, La torre de la Défense”. *Youtube*. Web.

15 En el segundo acto, por ejemplo, Daphnée roba el arma, y mete la cabeza en el horno para matarse. Un ejemplo más del texto dramático, vinculado, a su vez, con otro tópico propio de la producción de Copi –la reflexión sobre el trabajo y la creación artística–: Micheline es escritora, y no encuentra un final para su novela. Jean le sugiere que el personaje se *suicide*, pero Micheline le responde: “Ah, no, ella es más bien del estilo mujer de su casa. Creo que va a volver con el marido” (59). Aquí lo creativo se mezcla con lo cotidiano, no se distancia de ello; el *continuum* arte y vida se mantiene vigente, y, otra vez, se renueva el tópico suicida de *La torre de La Defensa*. Al mismo tiempo podría leerse este texto como intertextual en relación a *Casa de Muñecas* de Ibsen, que transcurre durante la Navidad y termina con el portazo de Nora abandonando la casa conyugal, aunque existen versiones donde la censura forzó a narrar el regreso de Nora, arrepentida, para hacerse cargo de sus hijos y sus deberes como esposa.

16 Volveré sobre este punto más adelante.

17 Seminario de doctorado “Copi: Modos de la acción literaria”, dictado por el Prof. Daniel Link, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2011.

Daphnée, vecina de la pareja, utiliza la casa y el teléfono de Jean y Luc como si fueran suyos. Está drogada durante toda la obra, por lo menos es lo que ella repite constantemente al decir que tomó ácido. Se “enganchó” a un árabe en el Mercado de las Pulgas y lo invita a la torre. Ahmed –nombre del árabe¹⁸– llega inmediatamente (ya que se encontró en el ascensor con “la travesti”¹⁹ Micheline, que estaba subiendo hasta el piso 13 con las compras del supermercado para preparar la cena). Ahmed será leído como exótico y atractivo por el resto de los personajes, un objeto viril de deseo que pretenden conquistar tanto Daphnée como Micheline (principalmente). Excurso: esta llegada inmediata de Ahmed –que sería inconcebible en otro tipo de poética– en la propuesta de Copi no atenta en lo más mínimo contra el verosímil de la acción que, como trataremos de argumentar más abajo, avanza por golpes de sorpresa.

El lenguaje que utilizan entre sí Jean, Luc, Micheline y Daphnée es constantemente agresivo. Todo el tiempo se echan unos a otros del departamento, pero siempre están ahí. Estos cuatro personajes conforman una comunidad doméstica autodestructiva; son incapaces de gestionar otro tipo de vínculos en el interior de este pequeño núcleo que l@s constituye. A la vez, son solidarios entre ell@s mism@s, pero muy poco solidari@s hacia fuera. Este sería un posible anclaje de lectura para pensar en la crítica social que Copi estaría llevando adelante en esta obra, mediante la inacción que un conflicto macro –es decir, que afecta a muchas personas en la torre de enfrente– les provoca a ell@s, que siguen enfrascados en sus problemáticas internas. Mientras el mundo se desmorona, mientras la torre de enfrente se destruye, nosotr@s nos enamoramos, comemos, contemplamos arte, etc. Lo del *afuera* solo es percibido como *espectáculo*. En este sentido, sería interesante sumarle una capa de lectura más a esta idea con la afirmación de Link cuando sostiene que “la propuesta de Copi es sencilla: se trata de oponer al Estado-Nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad (posnacional y, al mismo tiempo, imposible). Ese dispositivo era para Copi el teatro” (*Fantasmas* 385). Mientras se intenta construir –desde las diferencias– una comunidad nueva, donde tod@s l@s exclud@s tengan un lugar, el mundo sigue ficcionando conflictos para sostener la carrera armamentista y su idea de exterminio de una idea (o nación) para imponer por la fuerza otra.

Luc, tratando de irse de la casa, se golpea la frente con la puerta del ascensor; Daphnée dice que quiso suicidarse aunque Luc lo niega. Este hecho constituye el primer episodio de sangre de los muchos que poblarán la obra. Muy pronto, Jean se corta el dedo abriendo una lata de porotos. Micheline se apena por los porotos llenos de sangre pero Ahmed lo resuelve especificando que los comerán mezclando la sangre en la salsa de tomates. Desde este momento arranca una seguidilla de acciones vinculadas a la preparación de comidas. Ahmed, el extranjero, posee un saber práctico que los demás personajes no tienen. Rosenzvaig, en *Copi: sexo y teatralidad*, marcó un conflicto latente en la obra entre el binomio Naturaleza/Ciudad; Ahmed porta un saber, más vinculado con la naturaleza, que los habitantes de la ciudad no tienen. Ahmed, por ejemplo, soluciona este conflicto con esa mezcla de salsa de tomates y sangre: el color homologa las sustancias diferentes.

18 El *chongo árabe* se llama “Ahmed”, no solo en esta, sino en todas las obras de Copi. Equivalente a este imaginario serían el cine y el teatro de Fassbinder que trabajan sobre el mismo estereotipo de época (sobre el *chongo turco* en Alemania).

19 Las comillas refieren a la mutación que Micheline experimenta en el desarrollo del texto y de la cual hablaremos más abajo.

Mientras asan el cordero, l@s personajes cortan salchichón. Ahmed le da hachazos. El horno siempre está caliente, por lo que el cordero se quema. El asado cae al piso. Quieren comer el salchichón pero está horrible. Micheline dice que se lo robó a las sirvientas. Se dan cuenta que el salchichón no era tal sino una especie de chorizo que requiere hervor. Nada es lo que parece en el mundo de *La torre de La Defensa*.

Tod@s opinan con qué conviene condimentar el cordero que están asando en el horno, a la vez que Luc —que se acaba de duchar después del golpe en la cabeza— busca una *chilaba* que compraron en un viaje a Agadir. Al encontrarla, descubre el revólver del que hablaba Jean al inicio de la obra y que pudo volver a hallar días antes, cuando visitó a su madre en Navidad. Jean dice que no está cargado, pero al guardarlo en el cajón de la cómoda el arma se dispara y tod@s se asustan.

Trayendo a colación la diferencia que delinea alguna vez Hitchcock²⁰ entre sorpresa y *suspense*, podemos señalar que Copi evita construir una intriga de suspenso (aun cuando dispone de los elementos necesarios para realizarla). En su lugar, escoge avanzar en la acción por medio de *golpes de sorpresa*. Por ejemplo, el cadáver de la hija de Daphnée está dentro de una valija que se muestra todo el tiempo, pero de la cual ignoramos el contenido como público. En caso de que lo supiéramos con anterioridad al asombro que genera en los personajes su aparición, estaríamos ante una construcción del orden de lo que el cineasta llama *suspense*. No lo sabemos hasta el final, así, la revelación de la niña muerta funciona como un *shock* que sorprende al mismo tiempo a personajes y público. Como lo inesperado de la conclusión sazona el relato, la sorpresa funciona.

Daphnée sostiene que su hija, Katia, fue secuestrada por John, su marido. El marido se trasladó a New York a visitar familiares y, entonces, según narra Daphnée, raptó a la niña. Ella insiste en hablar con su abogado, a quien no puede ubicar. En un momento cae desmayada. Al recuperarse, pide hacer una llamada telefónica a Estados Unidos para hablar con John; cuando corta declara que va a matarse. Luc le responde: “Suficientes suicidios por esta noche” (69). Estallan fuegos artificiales en el cielo; los personajes se dirigen al exterior para contemplarlos, momento en el cual Daphnée intenta tirarse por el balcón. El resultado: se golpea y se queda dormida. Se sientan a comer la salchicha/morcilla hervida que ya está lista, pero, en ese momento, Micheline se descompone y va al baño donde descubre, en el inodoro y como otro genial golpe de sorpresa del autor, una serpiente. Al decir de Muslip, se trata de “lo trágico que irrumpe en cualquier escena de felicidad convencional” (Prólogo 7). Ahmed le corta la cabeza a la serpiente. Daphnée los acusa de monstruos por matar a la serpiente. Luc ayuda a Jean a limpiarse la sangre de la serpiente que le salpicó, haciéndolo entrar en la bañera.

La limpieza de la sangre bajo el agua transforma la sangre y la higiene en sexo desenfrenado. Mientras tanto, Ahmed y Micheline intentan cocinar la serpiente a la cual rellenarán con cubitos del cordero asado/quemado sumado a la rata que encontraron en el interior de la serpiente.

20 En la detallada entrevista que le hizo Truffaut, Hitchcock definió el *suspense* en oposición a la sorpresa dentro de un relato. “En la forma corriente de *suspense*, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay *suspense*” (Truffaut 59). Por lo cual entiende el director que “se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un *twist*, es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota” (61).

Ya antes, mientras Jean y Luc tuvieron sexo en el baño, Ahmed estuvo espíándolos y Micheline lo invitó a dormir en su casa. Ahmed le respondió (como antes le había dicho a Daphnée) “Ya veremos” (74). En estos pasajes se observa como ese árabe, en el que tod@s proyectaban una virilidad heteronormativa, va dejando repetidas veces su identidad en suspenso²¹. Esto es así hasta el momento en que comen la serpiente²².

AHMED: Prueben eso, prueben eso, es el ano de la serpiente... . ¡Mirá qué elástico es el culo de la serpiente!...

MICHELINE: Ay, pero qué maniático. ¿Te gustan los culos hasta ese punto?

AHMED: A mí es lo único que me gusta. ¡No me gustan las mujeres, me gustan los chicos! (85)

En esta lectura diacrónica del recorrido que Ahmed efectúa a lo largo de la obra sobre su propia persona, se evidencia una clara deconstrucción identitaria. Luego vendrá la de Micheline (así también como un nuevo desmontaje de la identidad fijada por el propio Ahmed en este último texto).

Rata de biblioteca teatral

Hacia el fin del primer acto comienza a nevar. Cuando suenan las campanas se saludan por el año nuevo que se inicia. En el comienzo del segundo acto la situación es la misma –nada más godotiano que esto (la relación con Beckett, en cambio, se torna forzosa). Copi cita el teatro entero, pero para aniquilar su historia; al mismo tiempo, sus citas tienen muchas capas (no sólo es un archivo canónico, sino que las citas pasan desde la cultura popular porteña (Niní Marshall, etc.) hasta la dramaturgia de la más refinada vanguardia europea). El director y actor Marcial di Fonzo Bo sostiene que todos los personajes están al final de algo en sus vidas²³; lectura que se desprende de modo evidente a través del tópico del suicidio que se hace recurrente en *La torre de La Defensa*. Esa temática opera intertextualmente interviniendo el archivo de la historia del teatro del siglo XX con dos textos absolutamente canónicos: *La Gaviota*, de Anton Chéjov, y *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Ahora veremos de qué manera.

21 Otro de estos pasajes sería el momento en el cual Daphnée dice que se va a New York. Le declara su amor a Luc, que la deja en el pasillo y cierra la puerta del departamento con llave. Se sientan a comer la serpiente que se quemó en el horno.

AHMED: ¿Sabés qué le pasa, Luc? Está enamorada de vos. Una vez que esté satisfecha, se va a ir. Eso te lo aseguro, si no te la cogés, no se va más.

LUC: No tenés más que cogértela vos mismo. ¡A vos te encantan las tipas!

AHMED: Ah, no, eso no va. Se puede hacer coger por la humanidad entera, pero sólo te quiere a vos. Es como un antojo de chicos, ella es como mi sobrinita. Cuando quiere un juguete, si se lo compran, lo tira a la basura. Pero si no se lo compran se vuelve loca. (Copi 83-84)

22 Adentro encuentran huevos que también comen. Y el corazón que es “el corazón de la serpiente”, según Ahmed.

23 Ver nota al pie número 12.

El Acto II comienza con el avistamiento del pájaro. Es una gaviota que entra por la ventana y se estrella contra un mueble. Aquí la cita es explícita al texto dramático de Chéjov –obra en la cual hay un intento fallido de Treplev por quitarse la vida, que termina con la concreción de ese suicidio hacia el final del texto dramático. Si el jeroglífico de la imagen de la gaviota en el texto chejoviano se transmutaba en variaciones sobre el mismo significante –a saber, el pedido de embalsamar una gaviota a la que alguien por jugar le disparó en pleno vuelo, o el reiterado comentario de Nina diciendo “Soy una gaviota” cuando carece de palabras para autodefinirse–, en la textualidad de Copi opera como un significante más, que redundante en la zoología desplegada de *La torre de La Defensa* para contrastar el desarrollo de las ciudades con el mundo natural. Los personajes de Copi llevan la gaviota hasta la bañera. El animal grita. Buscan algo para darle de comer. Piensan darle caviar. Pero la gaviota se come el jabón del baño y se atraganta. Muere.

La segunda intervención en el archivo teatral es explícita aunque vedada para alguien que desconoce el hipotexto: *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. En el final del texto de Copi, una larga escena entre Micheline y Ahmed concluye la obra. Al comienzo y al cierre de la misma se cita el texto de Williams. Micheline se autodefine como mitómana, y la charla concluye:

MICHELINE: ¡Ay, Dios mío, Ahmed, protégeme!

AHMED: Acá estoy, Micheline, ¡no tengas miedo!

MICHELINE: A veces, Dios llega tan de repente. (127-128)

Esta frase es, casi de manera literal, la línea final del segundo acto de la obra de Williams. Blanche, esa entrañable mitómana que construyó Williams, también le dice a Mitch “A veces... hay Dios... ¡tan rápidamente!” (112)²⁴.

Si bien es cierto que Micheline y Blanche asumen que son mitómanas, ¿por qué esta tendencia tendría que ver con el suicidio? Porque ese texto es posterior a una confesión que acaba de efectuarle Blanche a Mitch, en el marco de una escena romántica entrambos, sobre la tragedia que para ella significó el suicidio de su jovencísimo marido Alan, al que ella había descubierto en la cama con un hombre mayor y a quien bailando *La Varsoviána* ella le expresó su asco (lo que motivó que inmediatamente éste se escapara de sus brazos y se disparase).

Al mismo tiempo, la construcción que hace Copi de Micheline porta los caracteres de los dos personajes (Blanche y Mitch). En la obra de Williams, es Mitch quien está preocupado por su madre, cercana a la muerte e intranquila por la soledad en que quedaría su hijo si no consigue pareja. En *La torre...* es Micheline quien construye el mito de su madre.

24 Así lo certifica Link cuando afirma “Tennessee Williams (a quien Copi ha leído hasta la memorización) se mezcla, en ese final memorable, con Nini Marshall (‘tan redemente’), como la sangre de cordero se mezcla con la carne de rata y de serpiente, para terminar con esa larga agonía de la ética sometida a un mandato exterior al de la vida misma: una posibilidad de vida” (“La última cena: cielo e infierno”).

Año nuevo, muerte nueva

Copi agrega un elemento de alto impacto: un helicóptero se estrella contra la torre de enfrente –con toda las consecuencias que esto implica y el posterior incendio que el hecho va a provocar. Esta catástrofe funcionará, a partir de este momento, como un plano paralelo y contiguo al de la acción principal.

John se comunica por teléfono desde Fontainebleau buscando a Katia (lo que pone en crisis el supuesto secuestro de la niña por su padre). Daphnée no puede atender, de modo que Jean deduce por la conversación que la hija de ambos está muerta y que es Daphnée quien la mató. En la valija, que estaba a la vista, aparece, finalmente, el cadáver de la niña²⁵. Esta llamada de John permite que dudemos de todo lo dicho por Daphnée sobre su hija. Ahora Daphnée esgrime la versión de que su hija se encerró sola en la heladera; su relato, sin embargo, se desmorona cuando se descubre una herida de bala en la nuca de Katia.

John, que había dicho que estaba a media hora del lugar, llega casi de inmediato. Así es como suceden todas las acciones en la obra, sin que se ponga en crisis el verosímil que Copi construye (como dijimos, avanza por golpes de sorpresa, basta recordar la gaviota ingresando al departamento o el helicóptero estrellándose en una torre de oficinas). Tod@s se preparan para ir a la comisaría con el cadáver. Daphnée los amenaza con el arma y sale. Por el ruido de un disparo se da cuenta de un nuevo intento de suicidio, que solo le lastima la garganta. La gaviota revive. Se echa a volar alrededor de la torre de enfrente que se incendia. Como Ícaro, se dirige hacia aquello que quema (lo mismo que harán ell@s muy pronto). Daphnée, Luc y John salen con Katia en el vehículo que conduce Jean. De igual modo, entonces, como la gaviota vuela hacia el fuego, o como el helicóptero al insertarse en la torre provocando la catástrofe, Jean desvía el auto y se dirige a toda velocidad hacia la torre en llamas. El suicidio se transforma en asesinato, así como un “pase” transformó a Daphnée en filicida inconsciente. La obra se abre y concluye con la idea del suicidio expresada como un deseo nostálgico de Jean, y culmina con una acción de este personaje que involucra a tres personas más: John, Daphnée, Luc.

AHMED: Mirá el auto, allá. ¡Pusieron a la chiquita Katia en el portaequipajes! ¡Subieron todos! El que maneja es Jean.

MICHELINE: Mejor, es el único que mantiene la cabeza fría... . ¡Ay, Ahmed, Ahmed, el auto enfila para la torre a toda velocidad!

AHMED: ¡Se mete adentro, puta que lo parió! ¡Se queman! ¡Se queman! ¡Están todos muertos! ¡Están todos muertos!

MICHELINE: ¡Ay, Dios mío, Ahmed, protégame! (Copi 128)

Juego de cajas que se contienen unas a otras, puesta en abismo de los propios tópicos de su obra, procedimiento que si aquí es una suma de detalles, se convertirá en el eje central de la dramaturgia de *La noche de Mme. Lucienne* (1985).

25 Según marca Daniel Link en el seminario antes citado, en *Eva Perón* (1970) el autor se da el lujo de olvidarse que la protagonista está muerta; y en el olvido de la muerte todo puede suceder. El olvido de la muerte también se reitera en *Una visita inoportuna* (1988).

La rata en la serpiente, gestos *queer* sobre la simbología cristiana

Si bien se trata de una fiesta occidental y cristiana donde se comienza comiendo un cordero que luego será embutido en otra figura bíblica –la serpiente–, en Copi lo cotidiano se vuelve extravagante y lo extravagante, cotidiano. Su teatro parte de una idea de profanación: toma símbolos considerados sagrados para desmantelarlos.

La referencia a la imagen de la Biblia no se agota ahí, sino que remite, además, a algo anterior: la serpiente es un monstruo de las profundidades previo al nacimiento de los dioses (monstruos ctónicos, según lo señalado por Link en su seminario “Copi: Modos de la acción literaria”). Lo monstruoso más primitivo ingresa por los caños. Lo más primitivo se mezcla en el capitalismo más avanzado, en *La torre de La Defensa*, que es la podredumbre del capitalismo. Es Grecia desmoronándose. Rellenada con el cordero de Dios. Es una imagen decisiva: lo infernal y lo celestial (el cordero, imagen que representa la divinidad). A todo eso se le adiciona la rata: donde vemos que el motivo no solo tiene un valor semántico interior al texto, sino una suerte de garantía de que esos textos nunca serán parte de lo más exquisito de la cultura. La rata vuelve a este texto irrecuperable. Y por si la rata fuera poco, la niña muerta.

La serpiente se describe en el texto como algo salvaje con dos orificios: una boca y un ano. Eso se relaciona de modo directo con el tubo digestivo y su posibilidad de embutir y transformar la comida en alimento y detritus. No es casual que en la obra también aparezca un embutido (salchichón) que, al no estar cocido, no es comestible. De igual forma, la serpiente tiene una capacidad ilimitada para recibir relleno (la embuten con cordero, con una rata, con un huevo). En este sentido es interesante pensar la serpiente como jeroglífico que remite al ano y su capacidad de embutir y dar placer. Al mismo tiempo que enlazar la idea del placer de la comida con el placer sexual –idea que se desprende del propio texto de *La torre de La Defensa*.

Desde una perspectiva *queer*, la filósofa Beatriz Preciado piensa que “en el hombre heterosexual, el ano... es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (136-137). Tanto la serpiente como el ano constituyen significantes plagados de sentidos abyectos de diferente orden. Vinculados con lo pecaminoso para la sociedad cristiana, generan fobias y asco. El ano abierto, siguiendo a Preciado, le hace batalla a la heteronormatividad tanto como la boca abierta de la serpiente incitando a Eva a pecar en el bíblico Jardín del Edén.

Por lo anterior, vamos a insistir con lo sagrado: todos los personajes pasan por el baño o por la ducha. La serpiente aparece dentro del inodoro en el baño, exactamente en ese espacio que funciona en *La torre de La Defensa* como lugar iniciático, que opera como lugar donde se transforman las personas y presenta carácter bautismal. Por esto, no solo es un ritual de pasaje de un año a otro, sino una especie de bautismo colectivo. De modo paralelo, el horno, aquel lugar donde la comida se transforma, en la obra de Copi es un lugar de incineración, un infierno. El horno siempre está muy caliente y todo lo que allí entra sale quemado. El carácter que se imprime en el paso por el agua o por el fuego (baño/horno) se repite sucesivas veces en el texto, mostrando que la transformación más sagrada se torna, aquí, profana. Copi bendice a sus monstruos y, a través de ellos, a *todos* los monstruos.

La última cena de las *locas* burguesas o la desestabilización *queer* de las identidades sexuales

Volvamos a un pasaje ya citado, puesto que nos permite avizorar otras capas de lectura y, con ello, escudriñar en potenciales sentidos del texto de Copi. Cuando Micheline le confiesa a Ahmed que es mitómana, le revela:

MICHELINE: ...vivo en un cuartucho en la calle Monsieur-le-Prince. Me visto de mujer solo para salir a la noche.

AHMED: ¿Cómo, vos también vivís en Monsieur-le-Prince?

MICHELINE: ¿Por qué, vos también?

AHMED: Sí, me mudé ayer, mi cuñado me encontró una pieza.

MICHELINE: ¿En qué número?

AHMED: Treinta y uno.

MICHELINE: ¿Entonces sos vos el árabe que se instaló ayer?

AHMED: ¿Vos sos el chico de anteojos que me ayudó a subir el colchón?

Micheline corre a buscar sus anteojos

MICHELINE: ¡Soy yo!

AHMED: ¿Y me habías reconocido?

MICHELINE: ¡Ah, no, soy totalmente miope!

AHMED: ¡Es el destino entonces!

MICHELINE: ¿Me preferís como hombre o como mujer?

AHMED: Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer.

MICHELINE: ¡Ay, querido, te adoro! (127-128)

El gesto *queer* queda condensado de modo certero en este fragmento. Copi critica la cristalización de las identidades con esta obra, las toma en solfa para hacerle una crítica a su carácter fijo, estable y normativizado.

María Moreno sostiene que la réplica de Ahmed muestra jocosamente un procedimiento cuyo objeto es desilusionar la pregunta con la respuesta sobre un detalle.

La pregunta genera la inquietud sobre que haya alguien que pueda ser hombre y mujer al mismo tiempo... la respuesta pasa por alto esa posibilidad y responde desde la convención: anteojos para el hombre, peluca para la mujer, por otra parte atributos artificiales. El género es una cuestión de accesorios, dice Copi –leído por Daniel Link. (1)

Esta deconstrucción “con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer”, también se observa en el nombre Micheline/Michelin, donde una sola letra cambia el género. Este sería un posible lugar de lectura para ver el motivo por el cual Copi “salva” de esta muerte a Micheline y Ahmed. Ambos juegan a las apariencias conscientemente. Ambos muestran una imagen de sí conscientemente construida durante todo el devenir escénico. Pero fundamentalmente lo hacen no para ocultar nada de sí mismos, sino porque se corren de una identidad fijada y cristalizada, y antes bien pueden adaptarse a jugar el rol que elijan más allá de lo que los demás proyecten

sobre ell@s. A esto se debe la insistencia, al inicio del presente trabajo, con la imagen que los demás ven proyectada en Ahmed al comienzo de la obra.

Lo que Micheline y Ahmed saben es que preguntas “tan importantes” no deben contestarse apelando a categorías trascendentales, sino desde una ética *trans*: hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles (“seremos monstruos monstruosos”, proclama *Cachafaz*, el sainete de Copi). Es solo una cuestión de accesorios. Masculino/Femenino es un sistema de oposiciones que ya ha pasado de moda, “y aquí yo me río de las modas”, se lee en *El Uruguayo*. (Link, *Fantasmas* 383)

Estamos en el campo de la pura inmanencia: ¿qué es ser hombre, qué es ser mujer? Tener el accesorio correspondiente, eso es lo que define el género para Copi. Una cuestión accesorial (y de accesorios). Así se enuncia una determinada política del disfraz. Lo monstruoso que tiene la obra coloca esas identidades en el lugar de lo imposible. Carece de toda posibilidad para ser comprendido como un trascendental y queda en un plano de inmanencia pura.

Este posicionamiento que hacen los textos de Copi va a la vanguardia para su época en lo que respecta a la reflexión sobre el sistema sexo-genérico hegemónico. Ya Pellettieri señaló el contraste entre el tratamiento de “la homosexualidad” en las obras de Copi, frente al modo conflictivo y oculto que presentan las sexualidades disidentes en la dramaturgia argentina del período. Pone como ejemplo *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile. Eduardo Muslip, con un vocabulario más preciso, lo secunda en esta idea cuando afirma:

En cuanto a la relación entre sexo y género, las correspondencias supuestas por la heteronormatividad están directamente disueltas en los textos de Copi. . . la naturalización en sus textos del deseo homoerótico muestra un paisaje en el que cuerpos sexuados y género como construcción cultural tienen una fluidez que contrasta con la tradición del tratamiento del tema en la tradición teatral argentina, y reconoce antecedentes más claros en la escena intelectual francesa, con la figura de Jean Genet. (*El teatro de Copi* 115)

Aunque, como se sabe, el léxico crítico por momentos se torna insuficiente para dar cuenta de una producción tan amplia en su imaginación o bien el uso de cierto vocabulario da cuenta de las limitaciones y/o el posicionamiento ideológico de su autor/a. Frases del tipo “La homosexualidad siempre está presente en las historietas de Copi, como pregunta o como respuesta” (Hopenhayn 14), dan cuenta inapropiadamente de la complejidad de la revuelta que Copi opera a través de su textualidad. Más atinada nos parece la afirmación de Muslip, al señalar que el interés de Copi tiene que ver con “todo lo vinculado con el deseo que ‘no aparece en ninguna parte’, esto es, lo excluido en las categorías cristalizadas de las identidades sexuales, ya sea desde la heteronormatividad o clasificaciones rígidas de lo gay o lésbico” (*El teatro de Copi* 116).

Sabemos que, en el universo de Copi, Dios es (o puede ser) un transexual. Esa transexualidad originaria y básica es seguramente monstruosa (y ya sabemos que Copi aprendió a valorar los monstruos en el seno de los Efímeros Pánicos) y desafía todos los sistemas de categorización. La imagen de

Dios como imagen del hombre, en Copi, es la imagen de un travesti o de un transexual y ese es el "teatro del mundo" a partir del cual Copi puede pensar su arte. (Link, *Cerca de la revolución*)

Beatriz Preciado, en "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual", epílogo al texto *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem, da cuenta de los movimientos de militancia en Francia en los años previos a que se escribiera esta obra de Copi. El *Frente de Liberación Homosexual* (FLH), devenido el más famoso de estos movimientos, era parte de las activas discusiones que sucedieron en el ambiente cultural francés al cual se dirigía la propuesta teatral de Copi. De algún modo, la obra está más allá de esas discusiones porque ya las transitó. Sus personajes ya las transitaron. Copi está más allá de las *locas burguesas*. Para él, son juguetes para armar su teatro, escenas que se despliegan para desarmar aquello mismo que identitariamente recién se estaba reivindicando. Estocada *queer*.

Conclusión: seremos monstruos monstruosos

Este recorrido permitió observar en un texto dramático el desmantelamiento del archivo de la historia del teatro. *La Gaviota* de Anton Chéjov, *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, y toda una red de diálogos intertextuales que pasan desde la neovanguardia francesa y el Grupo Pánico hasta las citas bíblicas y los monstruos ctónicos, se agrupan y transforman para conjugarse en *La tour de La Défense*, en donde Copi deconstruye los ideales integracionistas comunitarios y resquebraja las narraciones identitarias estables del género.

En abierto cuestionamiento a sus contemporáneos y amig@s parisin@s, Copi critica las manifestaciones de la disidencia sexual normativizada en su época. En *La torre de La Defensa*, las *locas burguesas* tienen su última cena; una de ellas l@s traiciona (Jean). Cuando este apocalipsis se consuma, solo quedarán Ahmed y Micheline, esos monstruos reivindicados por Copi, abrazados en una comunidad nueva, otra. Una comunidad de monstruos renovada y desplazada de los caracteres identitarios. Estocada *queer*: no solo por habilitar un "punto de ternura ajeno a la economía heterosexual" (Carrascosa 175), que cuestiona ácidamente la heteronormatividad, sino porque, al mismo tiempo, deja ver la homonormatividad que va emergiendo por "las grietas del urbanismo patriarcal" (175). Mientras el mundo burgués se incinera con el poder transformador del fuego, Copi le otorga valor a la potencialidad política de las diferencias y sus monstruos desestabilizadores.

Obras citadas

- Carrascosa, Sejo. "¿Qué es queer?". En *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestiza*. Córdoba, David, Javier Sáez y Paco Vidarte (Comps.) Barcelona: Egales, 2005. 179-180. Impreso.
- Copi. *La torre de La Defensa. Teatro I*. Trad. Guadalupe Marando. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011. 51-128. Impreso.
- Hopenhayn, Silvia. "¿Quién no le teme a Copi?". *Teatro* 4.7 (1998, junio):12-15. Impreso.
- Link, Daniel. "Cerca de la revolución". *Página/12*. Recurso electrónico. 28 Ene. 2012.

- . *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. Impreso.
- . "La última cena: cielo e infierno". *Revista Ñ*. Recurso electrónico. 6 Feb. 2012.
- . "Copi: modos de la acción literaria". Seminario de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011
- Moreno, María. "¿Anteojos o peluca?" *Página/12, suplemento Verano 12*. (2010, 11 Ene): 1. Impreso.
- Muslip, Eduardo. "El teatro de Copi: identidades *queer*". *Gestos* 43. (2007, abril): 105-121. Impreso.
- . Prólogo. En *La ciudad de las ratas*. De Copi. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2009. 5-13. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. "Copi: un argentino y sus 'comedias de muerte' europeas". En *Una visita inoportuna*. De Copi. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín, 1993. 7-12. Impreso.
- Preciado, Beatriz. "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual". En *El deseo homosexual*. De Hocquenghem, Guy. Barcelona: Melusina, 2009. Impreso.
- Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003. Impreso.
- Soto, Marcelo. "Literatura *Queer*: esa lección olvidada de Barrio Sésamo". En *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas*. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (Comps.). Barcelona: Egales, 2005. 239- 257. Impreso.
- Tcherkaski, José. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998. Impreso.
- Torres Monreal, Francisco. Introducción. *Teatro Bufo*. De Arrabal, Fernando. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe, 1987. 9-37. Impreso.
- Truffaut, Francois. *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza, 1997. Impreso.
- Williams, Tennessee. *Un tranvía llamado deseo*. En *Un tranvía llamado deseo. Lo que no se dice. Súbitamente el último verano*. Buenos Aires: Losada, 2007. 21-160. Impreso.

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2013

Remediar las acciones: un posible camino hacia un entrenamiento actoral intermedial

Remediating actions: a possible path towards intermedial training for actors

Mauricio Quevedo P.

University of Essex, Inglaterra

queveo@gmail.com

Resumen

Muchos actores formados en la academia enfrentan diversos problemas para desempeñarse adecuadamente en cierto tipo de estéticas contemporáneas, sobre todo en el teatro intermedial. En el presente artículo propongo aplicar el concepto de remediación de Bolter y Grusin al entrenamiento actoral en pos de una puesta en escena intermedial. Específicamente, me referiré a cómo aplicarlo a las técnicas impartidas en el curso de Actuación II, informalmente conocido como el curso de Realismo, de la malla de Actuación de la Universidad Católica de Chile.

Palabras clave:

Entrenamiento actoral – intermedialidad – remediación – acciones físicas.

Abstract

Many actors trained in our academies encounter problems when performing particular contemporary aesthetics, particularly in intermedial theatre. In the present article I propose to apply Bolter and Grusin's concept of remediation to actor training, towards an intermedial performance. Specifically, I will discuss ways to apply remediation to the imparted techniques of the course Actuación II, informally known as the Realism Course of the Drama Program at the Universidad Católica de Chile.

Keywords:

Actor training – intermediality – remediation – physical actions.

El problema del actual entrenamiento

El presente artículo busca dar cuenta y a la vez proponer una posible solución, a un problema que identifiqué cuando dirigí a actores entrenados en escuelas de teatro universitarias de Chile, en montajes que siguen la estética de cierta rama del teatro contemporáneo. Me refiero, por ejemplo, a montajes en los que no hay texto (o es solo otro elemento más), en donde, entre otros, no se cuenta una historia o no hay roles ni situaciones que interpretar, y que desean establecerse como eventos estéticos que no buscan representar situaciones cotidianas. Un teatro que desplaza al logos del centro de atención y en cambio sitúa ahí a la percepción. Es que:

...la práctica teatral contemporánea pareciera estar menos preocupada de entregar sentido que de ofrecer goce y experiencias, el escalofrío del quiebre efímero de normativas y la apertura a nuevos modos de percepción expandiendo el rango de la experiencia humana y quizás proyectándonos hacia lo posthumano¹. (Nelson 20)

En este tipo de trabajos me encontré con que los actores eran incapaces de entender qué se esperaba de ellos y qué otras funciones podían cumplir en un evento teatral más allá de construir personajes verosímiles, transmitir las ideas del texto o ejecutar acciones acorde a circunstancias dadas.

Los posibles factores causantes de este problema parecieran ser múltiples. Entre estos, destacan, la influencia del cine norteamericano, la televisión, la tradición teatral chilena, factores socio-políticos, y tantos otros más que resulta demasiado complejo aislarlos, analizarlos y corregirlos. Frente a esta problemática, resulta clave, entonces, el entrenamiento formal de nuestros actores, ya que es ahí donde el estudiante puede ampliar su concepción de la actuación. Sin embargo, ya que muchos de nuestros actores formados en la academia no son capaces de ajustar su trabajo a estéticas contemporáneas, pareciera ser que las escuelas son también, de una forma u otra, parte del problema, pues aún no ofrecen una metodología clara que solucione el actual panorama. Entonces debemos preguntarnos: ¿qué entrenamiento podemos dar a nuestros actores para que alcancen una formación técnica que les permita enfrentarse a estéticas contemporáneas? Muchos profesores en diversas escuelas han intentado dar respuesta a esta pregunta en sus salas de clases, algunos llegando a resultados escénicos exitosos. Lamentablemente, pocos publican sus resultados o se preocupan de convertirlos en políticas de escuela. Además, cada escuela, con cada generación de alumnos, presenta sus propios problemas, intereses, burocracias y jerarquías, por lo que resulta difícil que posibles cambios al programa académico de una escuela se apliquen de la misma forma en otra. Por esto, se torna complejo buscar reformar el entrenamiento del actor en general, siendo necesario enfocarse en los programas de cada escuela.

Por lo anterior, en el presente artículo me referiré al programa de Actuación de la Universidad Católica de Chile (en específico a la línea de actuación), por dos motivos: primero, porque me formé en este, y, segundo, porque en mi posterior desarrollo profesional he trabajado princi-

1 Traducción mía. En adelante, todas las traducciones de textos que aparecen en su idioma original en las Obras citadas, serán mías.

palmente con estudiantes y profesionales de esta casa de estudios. Dejaré entonces de lado los avances hechos en otras escuelas del país, aunque confío que el ejercicio que realizaré a continuación puede ser adaptado y aplicado en otras instituciones chilenas.

Renovar el actual programa de Actuación

La búsqueda por encontrar una mejor forma para preparar a los futuros actores para la práctica escénica actual es de carácter global. De hecho, existen escuelas que han realizado cambios significativos a sus currículos, como por ejemplo la Academia de Teatro de Maastricht, Holanda. Por un lado, esta academia incorporó cursos de televisión y cine, además de ejercicios multimediales en que los alumnos trabajan actuando y operando los equipos. Los estudiantes no solo aprenden de teatro sino que de otras artes también, y se les fomenta que superen la barrera de las convenciones tradicionales. Así, los alumnos no son solo actores, sino que bailarines, *performers*, cantantes, camarógrafos, sonidistas, editores, entre otros. Tanto es el énfasis en explorar diversos medios y artes, que los alumnos pueden aspirar al título profesional de "theatrical performer"².

Todos estos cambios se suceden gradualmente, puesto que implican reformar la academia desde la base de su tradición y una institucionalidad dispuesta a hacerlos. En el año 2005 fui parte del comité curricular (en representación del alumnado) de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, instancia pensada con el objetivo de realizar cambios significativos a la malla. Ocho años han pasado ya, y aunque el trabajo ha sido arduo y se han realizado cambios, las modificaciones más radicales como la inclusión de distintas líneas de especialización no han podido efectuarse. Los motivos han sido varios y no me detendré a analizarlos, aunque me parece importante destacar que, bajo estas condiciones, un cambio como el realizado en Maastricht resulta imposible, y que por ahora solo se puede aspirar a desarrollar una técnica actoral a partir del estado actual del programa. Me basaré en la idea de remediación propuesta por Bolter y Grusin para afirmar que cualquier posible nueva técnica actoral a desarrollar para el teatro contemporáneo debe originarse de una técnica ya existente. Esto implicaría un análisis de los contenidos técnicos entregados en cada curso de actuación y descubrir los elementos útiles de cada uno para esta nueva técnica. Un paso lógico sería, primero, detenerse en el programa de Taller de Actuación II, informalmente conocido como el curso de Teatro Contemporáneo. Este, sin embargo, en sus contenidos solo menciona "[f]ormas de actuación no realista" ("Programa de Taller"), sin explicar qué formas ni qué técnicas actorales aprenderá el alumno. Esto provoca que no haya un criterio común de los contenidos impartidos por los profesores de ambas secciones del curso en un año determinado, ni tampoco una consistencia a lo largo de los años. Esta ambigüedad lleva a que una sección, por ejemplo, estudie cómo aplicar teorías de la semiótica a un texto de Antonin Artaud, mientras la otra adapta a Alfred Jarry como teatro callejero. Resulta por tanto, difícil identificar la técnica impartida en el curso y por ende casi imposible buscar qué elementos podrían renovarse. Es por esto que en este artículo me detendré en el curso "Actuación

2 Para más información sobre el programa de la Academia de Teatro de Maastricht, ver Havens.

II" (de aquí en adelante curso de Realismo, como es conocido informalmente), perteneciente al segundo año de la carrera de Actuación, pues es el único que especifica con claridad la técnica actoral que aprenderá el alumno en relación a una estética particular: la técnica stanislavskiana (creación del personaje, sí mágico, acciones físicas, entre otros). Además sus contenidos técnicos son enseñados en ambas secciones y empleados posteriormente en el curso que le sigue, siendo el resultado directo de lo aprendido en el primer año.

Según el programa del curso de Realismo, los alumnos usarán el método de Stanislavsky para "[m]ontar escenas de teatro realista chileno o universal según el método stanislavskiano" ("Programa de Actuación II"). En esta línea es posible apreciar los dos elementos que deben ser replanteados para renovar la técnica impartida en el curso: el texto y el realismo. (Más adelante me referiré al texto dramático; por ahora me detendré en el realismo.) Para estos efectos, me parece poco práctico hacer un análisis de qué se ha entendido por realismo en teatro y cómo podemos entenderlo hoy en día. Más bien, lo que importa es ver qué se entiende por realismo en el programa del curso. Basado en lo que los alumnos trabajan desde el primer año en el curso "Percepción Actoral"; "[r]ecreación de objetos observados... [,] de lugares observados... [,] de personas observadas... [,] de animales observados", y en el contenido del programa de Realismo; "[r]epresentación de un personaje que evidencie la transmisión de un estado interior", "[r]econocimiento de objetivos de conducta en la vida cotidiana", pienso que es más preciso hablar de "efecto de realidad". Esta expresión, como explica Pavis:

[S]e aplica a la literatura, al cine o al teatro: en efecto, hay sensación de realidad cuando el espectador cree que asiste al acontecimiento presentado, cree que ha sido transportado a la realidad simbolizada y que no está confrontado a una *ficción* artística o una representación estética, sino a un acontecimiento real.

La escenificación naturalista, basada en la *ilusión* y la *identificación*, produce *efectos de realidad* al borrar totalmente el trabajo de elaboración del sentido mediante un uso de los distintos materiales escénicos acorde con la exigencia hegeliana según la cual una obra jamás debe mostrar los andamios que permitieron su construcción. Cuando es así, los significantes son tomados como referentes de los signos. Dejamos de percibir la obra como un *discurso* sobre lo real para verla como un reflejo directo de lo real. (Pavis 156)

Muchos de los actores con los que he trabajado, han buscado aplicar el método stanislavskiano a estéticas contemporáneas, aspirando crear este efecto de realidad. Sin embargo, como afirma Fuchs, "[d]ramaturgos y directores trabajando en los márgenes del teatro, parecen percibir que están en un nuevo tipo de mundo, en el que ya no hay nada 'allá afuera' o nadie 'acá dentro' que imitar (en términos aristotélicos) o representar. Ya no se puede re-presentar, parecen decir estos artistas" (170). Para este tipo de teatro es necesario entregarles nuevas herramientas técnicas tan concretas como, por ejemplo las acciones físicas o la construcción de personaje. Un nuevo entrenamiento de ninguna forma implica renegar de nuestra tradición sino que, muy por el contrario, encauzarla hacia nuevos rumbos, por lo que, como un posible camino, propongo *remediar* las acciones físicas. Esto implica re-entender las ideas de Stanislavsky, ya no desde la idea de un efecto de realidad sino que bajo otro paradigma. Para ello debo entonces enmarcar la visión y el funcionamiento del teatro contemporáneo al que hago referencia, para

posteriormente poder encontrar las similitudes con el estilo de representación usado en el curso de Realismo y discernir qué contenidos técnicos podrían ser reutilizados.

El teatro contemporáneo: un arte intermedial

Durante las últimas décadas ha habido varias posturas para aprehender a cierta rama del teatro actual, ya sea definiéndolo como postdramático (cfr. Lehmann) o entendiéndolo desde los *performance studies* (solo por nombrar algunas). Todos estos enfoques dan cuenta, de una forma u otra, de un teatro que desplaza al texto dramático del centro de atención y que torna su mirada hacia el evento teatral, hacia el encuentro entre actor y espectador. Sin embargo, pareciera existir una característica aún más distintiva del nuevo teatro en su estado actual: la experimentación sobre su forma, su materialidad, con la inclusión de nuevos elementos, especialmente tecnológicos. En este sentido, son los estudios intermediales los que parecieran dar herramientas más apropiadas para aprehender este tipo de teatro. Para poder definir lo intermedial, primero resulta necesario definir qué es un medio. La Real Academia Española describe treinta y siete acepciones, de las cuales tres son útiles en este contexto. "2. Que está entre dos extremos, en el centro de algo o entre dos cosas... 11. Cosa que puede servir para un determinado fin... 15. Espacio físico en el que se desarrolla un fenómeno determinado" (Tomo II, 1477). Un medio es entonces a la vez cosa, acción (o al menos la facilita) y espacio. Mariniello da un excelente ejemplo usando la imagen heideggeriana del puente. Un puente está entre dos riberas, sirve para poder cruzar y a la vez crea un lugar, ya que solo gracias a este las costas se oponen entre sí y conforman un lugar en torno a la corriente. Tal como afirma Mariniello, apoyándose en Heidegger, un medio nace de la *techné* que ofrece una forma de conocimiento que devela:

[Una] cabeza esculpida, por ejemplo, nace de eso que la técnica puede conocer de una persona en el barro y el rostro se percibe siempre por el escultor a través de su *téchnê*: su mirada sobre la gente que encuentra (en el metro, en la calle, en el mercado), sabe que la arcilla podrá captar y acoger el acontecimiento de sus cuerpos. (78)

La escultura se ubica, así, entre el artista (o el espectador) y la cabeza de un hombre, y permite develar algo sobre esta última. Por un lado, devela nuestra existencia como materia que puede ser captada por los sentidos (por ejemplo, revelando nuestra existencia en cuanto imágenes tridimensionales). Por otro lado, el medio devela también a la sociedad al mostrar cómo el autor ve a la gente o cómo la gente se ve a sí misma. La obra además crea un espacio que antes no existía: fotografías de la escultura, estudios, películas, entre otros. Un buen ejemplo es lo que pasa con el cine y todo lo que surgió a partir de este: la farándula de Hollywood, carreras universitarias, libros, críticos. De esta forma, un medio no solo devela la realidad, sino que se constituye como parte de esta, originando a su vez más medios. Evidentemente esta es una explicación somera de un concepto con muchas aristas; sin embargo, es suficiente para poder profundizar en cómo el teatro puede ser comprendido como un fenómeno intermedial.

Como toda noción relacionada a las artes, la intermedialidad es un concepto esencialmente discutido o, por citar a Mariniello, un "concepto polimorfo": es decir, no existe una definición

consensuada sobre este, o mejor dicho, su significado cambia, muta, según el enfoque con el que se le mire. Para estos efectos, usaré la definición de Kattenbelt de que lo intermedial aplica a “esas co-relaciones entre distintos medios que resulta en la redefinición de los medios que se influyen mutuamente, lo que conlleva a una percepción renovada [de estos]” (25). El evento intermedial se encuentra en un espacio entre-espacio, entre-medios, lo que lleva al espectador a percibirlo así como un nuevo arte o un nuevo medio. Hoy en día, debido al aumento de medios digitales³ es imposible pensar lo intermedial sin lo digital. Gracias a este cruce, es posible deducir que la obra intermedial es, ante todo, un espectáculo de transformación:

[L]o intermedial es un espacio en donde los límites se diluyen –y estamos entre y dentro de una mezcla de espacios, medios y realidades. De este modo, lo intermedial se convierte en un procedimiento de transformación de pensamientos y procesos, en el que algo diferente se forma mediante el espectáculo. En nuestra noción de intermedialidad, nos inspiramos en la historia de las ideas para ubicarla como una re-percepción del todo, que es re-construido mediante el espectáculo. (Chapple y Kattenbelt 12)

Este “todo” que es re-percibido, no hace referencia solo a los medios o a la obra sino incluso a la realidad misma (ya que los medios develan y a la vez forman parte de lo real), por lo que la intermedialidad también tiene fuertes implicancias sociales y políticas.

El teatro ha sido siempre, de una forma u otra, intermedial. Texto, actor, escenografía, iluminación, música, se fusionan en un solo evento. Sin embargo, en la tradición occidental, el *logos* ha prevalecido como el medio principal. A partir del realismo, la propia materialidad del teatro –es decir, su construcción a partir de diversos medios– ha sido escondida para poder crear una ilusión, un efecto de realidad. No obstante, desde al menos mediados del siglo pasado, han surgido algunos creadores que han comprendido que el evento teatral es una fusión de medios que develan la vida en cuanto imagen, sonido, etc., más que solo la representación de una historia. Actualmente, gracias a la inclusión de medios digitales, la intermedialidad en teatro se ha potenciado y nos obliga a replantearnos el rol del actor en este nuevo escenario.

[e]n teatro, análogamente al desplazamiento del centro del escenario del ‘Hombre como medida de todas las cosas’, los usos y la centralidad del actor han sido disminuidos al verse desplazado de la cima de la jerarquía de signos escénicos. En el teatro intermedial, el ‘hombre encarnado’ representado por el actor en el espacio vacío de Brook, ha sido desplazado por micrófonos, televisores, laptops, pantallas de proyecciones, sensores de movimiento y otras tecnologías. (Nelson 23)

Cuando hablo de intermedialidad en el teatro contemporáneo, anclo a este concepto el uso de tecnología digital, aplicándolo entonces de forma específica a este teatro al que Nelson hace referencia. Este giro hacia el cruce medial responde no solo a una nueva búsqueda artística, sino que es también reflejo de un cambio social que se ha producido poco a poco. Una sociedad

3 Uso el término de forma un tanto promiscua incluyendo, sin hacer distinción, a los medios análogos también.

sustentada más en torno a la imagen que al *logos* y que se rebela contra el modelo capitalista de la división: división de clases (y la consecuente superioridad de un estrato por sobre los otros), de mano de obra, del conocimiento⁴. La intermedialidad representa un modelo totalmente opuesto, basado en la globalidad y no la especialización, en la fusión y no la división.

La metáfora de *fusión* que Higgins evoca una y otra vez... también connota la re-unificación del individuo, alienado de sí mismo y su trabajo por la especialización y el trabajo pago, con sus (hasta ahora) poco desarrolladas posibilidades. El "maravillosamente natural... entrelace entre el ser humano y el ambiente" (Yalkut 1973, 94), puede así ser definido como el *telos* de los artistas (grupos de artistas) intermediales. Por consiguiente, esto le permite a Higgins acusar a los medios 'puros', en particular la pintura, de ser 'objetos hechos para decorar los muros de los ricos'. (Schröter 115)

El entrenamiento que reciben nuestros actores sigue respondiendo al modelo de primacía del *logos* y a la división y especialización del conocimiento. Un ejemplo claro de esto es cómo en muchas instituciones los cursos de voz, movimiento y actuación se imparten por separado. Una escuela de teatro intermedial implicaría un entrenamiento global del actor sin división de cursos y con aportes de distintas áreas ajenas al teatro.

Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y el empleo de otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología... como ciencias auxiliares para así confrontarse con manifestaciones culturales de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría. (De Toro 297)

Sin embargo, esto resulta imposible bajo el actual modelo del programa de Actuación. Aunque incluso si esto pudiese ser remediado, el problema seguiría existiendo si los contenidos técnicos no son renovados. Es por ello que el camino que propongo por ahora, va más de la mano con replantear la técnica actoral a partir de la investigación intermedial, que con reformar todo el paradigma escuela de teatro/universidad⁵. Dicho camino se basa en la investigación de Bolter y Grusin.

-
- 4 El mejor ejemplo del grado que alcanza la división capitalista es la vida de una trabajadora de Foxconn, empresa ubicada en China, que trabajaba haciendo partes de iPads y que nunca había visto uno antes. Además, vive y come en la fábrica y no puede hablar mientras trabaja. Está literalmente fraccionada del mundo. Estamos en un punto en que la mano de obra ha alcanzado tal nivel de especialización, que los trabajadores no tienen conciencia del objeto que producen como un todo, y viven más bien como máquinas que como personas. No por nada son ya varios los casos de trabajadores que han saltado por las ventanas para quitarse la vida, a tal punto que las empresas han puesto redes fuera de los edificios para no seguir perdiendo obreros. La alienación de esta trabajadora llega a la paradoja de que cuando ve un iPad por primera vez, desea tener uno, a pesar de confesar que odia trabajar haciéndolos (de hecho, su sueldo no le alcanza para poder comprar uno). Para ver la entrevista en su totalidad consultar: Zhang, Chi-Chi. "Apple manufacturing plant workers complain of long hours, militant cultura". *Edition CNN. Web*.
 - 5 Aunque investigadores como James Cisneros ya hablan de cómo lo intermedial marcaría el fin de la universidad. Esto, entre otras cosas, debido a que la universidad también sigue el modelo capitalista de división del conocimiento.

Inmediatez, hipermediatez y remediación

Los investigadores Bolter y Grusin, en su libro *Remediation: understanding new media*, logran aislar tres características de los nuevos medios que, sumados, parecieran rescatar la esencia de nuestros tiempos: inmediatez, hipermediatez y remediación. Bolter y Grusin definen la inmediatez como “un estilo de representación visual cuyo objetivo es hacer al espectador olvidar la presencia del medio (tela, película fotográfica, cine, etc.) y hacerle creer que está en presencia de los objetos representados” (272). A mi parecer, ya que un medio devela un objeto en cuanto imagen, sonido, sabor, textura, la inmediatez no es únicamente del orden de la representación visual. No, al menos, en teatro. Las obras que aspiran crear un efecto de realidad claramente obedecen a este estilo de representación. El texto dramático busca no ser reconocido como ficción y, por ello, usan la estructura dialógica para que los personajes puedan emular la forma en que las personas hablan en la vida cotidiana. Además, sitúan la acción en espacios reconocibles y la escenografía recrea de la forma más verosímil posible dicho lugar. Numerosas veces en *Mi vida en el arte*, Stanislavsky menciona viajes a distintas ciudades para poder abastecerse de objetos, telas u otros elementos que le sirvieran en la recreación de las vestimentas, decoraciones, utensilios, y demás peculiaridades de cierta época. Esta negación del medio es llevada también a la actuación, en donde el actor busca desaparecer detrás del personaje, con el objeto de que el espectador reconozca a este último como una persona real. Para ello, los actores emulan, entre otros, gestos y acentos, así como justifican psicológicamente las acciones de sus personajes para que su labor resulte verosímil.

Por otro lado, la hipermediatez es la antítesis de la inmediatez. Si esta última implica la transparencia del medio, la primera es su opacidad. Un objeto hipermediado confronta al espectador con la existencia del medio, en algunos casos incluso no dejándolo ver más allá de este. Un claro ejemplo de un objeto hipermediado es Internet. En una página web podemos encontrar una imagen con texto, acompañada por un video con sonido.

En la tecnología digital, como comúnmente en la historia temprana de la representación occidental, la hipermediatez se expresa como multiplicidad. Si la lógica de la inmediatez le lleva a uno a, ya sea, borrar o volver automático el acto de representación; la hipermediatez admite múltiples actos de representación y los hace visibles. Donde la inmediatez sugiere un espacio visual unificado, la hipermediatez contemporánea ofrece un espacio heterogéneo, en el que la representación es concebida, no como una ventana al mundo, sino que “aventanada” en sí misma, con ventanas que abren hacia otras representaciones u otros medios. La lógica de la hipermediatez multiplica los signos de mediación y, en este sentido, busca reproducir el rico *sensorium* de la experiencia humana. (Bolter y Grusin 33-34. Las cursivas son mías)

Ambas formas de representación dan cuenta, así, de un deseo del hombre por lo real, ya sea creando la ilusión de que estamos en su presencia o emulando la forma en que lo percibimos. En East 15 Acting School, en Londres, tuve la oportunidad de presenciar un ejercicio en que alumnos recreaban el campo de batalla de una de las guerras mundiales. El ejercicio requería primero de una profunda investigación sobre la época. Con toda esta información, creaban personajes lo más verosímiles posibles, buscando el vestuario adecuado, imitando formas de

hablar y moverse. Luego cavaban trincheras, levantaban tiendas de campaña, preparaban su comida y todo lo que un grupo de soldados habría hecho en la época. El ejercicio duraba alrededor de una semana y durante este los alumnos se mantenían en personaje durante todo el día. La recreación requería mucha preparación para poder alcanzar tal nivel de "realidad". Sin embargo, ello solo evidenciaba el artificio: los alumnos apuntaban a un muro, no a un batallón alemán; las armas no tenían balas y nadie iba a morir y a lo lejos podían oírse autos pasar, no tanques. Mientras más inmediata pretendían hacer la experiencia, más hipermediada se volvía. He aquí la paradoja inmediatez/hipermediatez. Por un lado, la inmediatez nos defrauda ya que no ofrece una experiencia directa con lo real y nos volvemos conscientes de la mediación. Por otro, la hipermediatez, al buscar que el espectador perciba tal y como lo hace en el mundo real, implica un deseo por tener un contacto directo con este, una experiencia no mediada. Así, inmediatez e hipermediatez son dos caras de una misma moneda. Un teatro de efecto de realidad (inmediato) o intermedial (que al poner su acento en la fusión de diversos materiales obedece al orden de la representación hipermediada) presenta distintos tipos de representación para un mismo deseo. El uso de uno por sobre el otro responde a cómo entiende una cierta sociedad su relación con el mundo.

La sociedad chilena, por ejemplo, ha cambiado drásticamente en las últimas décadas. La tecnología está tan incorporada en nuestras vidas, que fácilmente uno puede aseverar que el hombre contemporáneo experimenta el mundo como nunca antes ningún hombre lo había hecho. Principalmente porque ya no solo se entiende la tecnología como parte de lo real, sino que se experimenta lo real a través de esta. Por ello, hoy, no se puede hacer la división clara entre realidad y virtualidad. Facebook, Youtube y Twitter son parte de nuestras vidas. Nuestro comportamiento en estos acarrea casi las mismas consecuencias que en el diario vivir (numerosos son los casos de políticos que han tenido que renunciar por algún dicho inapropiado en alguna red social). Nuestros momentos más importantes ya no son solo vividos efímeramente en nuestra individualidad, sino que mientras ocurren, los grabamos y experimentamos a través de las cámaras de nuestros teléfonos celulares. Los chilenos viven en un mundo hipermediado y es por ello que las convenciones de un realismo del siglo XIX ya no tienen cabida hoy en día. Si antes para crear una ilusión de inmediatez con el mundo había que esconder los medios, actualmente este solo puede existir gracias a ellos. Bajo esta idea, en la actualidad, el teatro quizás debiese dejar de intentar desaparecer, para reconocer y explotar su interfaz, es decir, los medios que tiene a su disposición, por lo que sería necesario que el actor se reconozca como un medio más. El nuevo teatro va acorde a los tiempos y también es hipermediado. Por ende, un entrenamiento que solo apunta a "borrar" (por usar las palabras de Pavis) el arte del actor ya no resultaría efectivo. Sin embargo, como ambas formas de representación son dos caras de la misma moneda, un nuevo tipo de entrenamiento no puede estar tan distante del que ya es impartido, y las claves para encontrarlo están en el tercer concepto propuesto por Bolter y Grusin: la remediación.

La remediación es el fenómeno mediante el cual un medio reforma un medio anterior. Por ejemplo, la fotografía remedia la pintura o la máquina de escribir remedia la pluma. Estas relaciones de remediación no son únicas entre dos medios. Por ejemplo, el cine remedia la fotografía al poner la imagen en movimiento y también remedia al teatro al presentar a los actores en el aquí pero no en el ahora. Las relaciones de remediación tampoco son unidireccionales, ya que el nuevo

medio también es a su vez remediado por su predecesor. Por ejemplo, el monitor remedió al televisor al permitir ver contenidos distintos a los programas de televisión (por ejemplo, hojas de cálculo, juegos, internet). Luego, con el tiempo, los fabricantes de televisores han intentado crearlos más a la imagen de un monitor (muchos permiten ser conectados a un computador) e incluso algunos programas televisivos emulan el interfaz de otras herramientas tecnológicas, como la internet (al incluir tweets de televidentes, diversos cuadros de imagen, textos con otras noticias). A su vez, esto ha hecho que surjan los computadores todo-en-uno (*All-in-one*) que son verdaderos centros de entretenimiento y que, emulando a un televisor, están desprovistos de torre. Y así sucesivamente. De tal forma, un medio no solo devela lo real, sino que a su vez remedia otros medios y, por ende, la realidad misma. Un medio “es aquello que remedia. Es eso que se apropia de las técnicas, formas y significancias sociales de otros medios e intenta competir con ellos o reformarlos en nombre de lo real. Un medio en nuestra cultura nunca puede operar en aislación, porque debe entrar en relaciones de respeto y rivalidad con otros medios” (Bolter y Grusin 65).

¿Qué remediar?

Concuerdo con Kattenbelt cuando afirma que

Es por su capacidad de incorporar todos los medios que podemos considerar al teatro como un hipermedio, es decir, un medio que contiene todos los medios... [Es por esto] que el teatro ofrece, como ningún otro arte, un escenario para la intermedialidad. En este, el performer es el ejecutante de los distintos medios que actúa en el espacio vacío entre los medios. (23)

Sin embargo, agregaría que el propio cuerpo del actor entra también en la categoría de medio. “Siguiendo a Haraway, muchos otros han mostrado cómo el propio cuerpo funciona como un medio: mediante formas tradicionales como elecciones de vestimenta y joyas, al igual que formas más radicales como cirugía estética, fisicoculturismo y perforaciones corporales” (Bolter y Grusin 237). Desde hace décadas que artistas ligados a la performance vienen explorando el uso del cuerpo como un medio, como, por ejemplo, Annie Sprinkle, que, sentada en una silla, invitaba a los espectadores a mirar su cuello uterino usando un espéculo y una linterna desmitificando así el cuerpo femenino (*Post-Porn Modernist*, 1989-96); Franko B, que, pintado de blanco, usaba su piel como tela y su sangre como pintura (*I Miss You*, 2005); o Stelarc, que injertó una oreja sintética en su brazo que transmite por internet lo que esta escucha (*Ear on Arm*, 2006). Del mismo modo, el actor intermedial debe reconocer su cuerpo como un medio y dejar de intentar transparentarlo. Como todo medio, el actor intermedial no nace de la nada, sino que surge para remediar un medio anterior: en el contexto de este artículo, al actor de la Universidad Católica. Si Bolter y Grusin aciertan cuando afirman que remediar también implica apropiarse de la técnica, entonces habría que analizar qué elementos del entrenamiento de un alumno de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica siguen teniendo cabida en una puesta intermedial. Esto implica un desglose del entrenamiento total del alumno, pero –como ya expliqué– me centro en los contenidos de Actuación II.

Resulta claro que el actor intermedial no podría usar ninguna de las herramientas que usaba su predecesor para borrarse, como, por ejemplo, el hacer pasar su personaje por “una persona real” justificando psicológicamente su accionar. El personaje entendido como “una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres” (Pavis 334) es rígido e impermeable a los otros medios escénicos para no romper la ilusión, por lo que dicha noción no tiene cabida en una puesta de transformación, en la que el objetivo es fusionar las identidades de los diversos medios en algo nuevo. Una justificación psicológica que construye una identidad a partir del texto, es irreconciliable con un trabajo sobre el actor que implica precisamente formar una nueva identidad en el cruce material en escena. Desde esta perspectiva, un entrenamiento basado en la observación y recreación no sería el más adecuado, porque el objetivo no es emular, sino que reformar. Como señala Stelarc, “[y]a no es significativo ver al cuerpo como un *sitio* para la psique o lo social, sino más bien como una *estructura* a ser monitoreada y modificada. El cuerpo no como sujeto sino objeto –NO UN OBJETO DE DESEO SINO UN OBJETO PARA DISEÑAR” (en Bolter y Grusin 241). Tampoco puede el actor intentar encontrar en el texto explicaciones a su accionar en escena, ya que el texto no es más que otro medio del evento teatral. La puesta intermedial solo existe en el momento del cruce. El texto no es necesariamente su fuente de origen. Si uno continúa descartando elementos del entrenamiento que actualmente se imparte en Actuación II, pareciera que solo un elemento permanece: la acción física.

Remediar las acciones físicas

El entrenamiento stanislavskiano entiende la acción física no solo como una actividad del cuerpo sino que también “toda acción en el teatro debe tener una justificación interna, y ser lógica, coherente y real” (Stanislavsky 39-40). Por tanto, la acción está fuertemente anclada en una caracterización psicológica. Esto es explicado con más detalle por Knébel, quien señala que

La vida física de una persona existe en forma de estados psíquicos, consecuentemente en el escenario el actor no puede limitarse con pensamientos abstractos, lo mismo que no puede existir ni una sola acción física separada de lo psíquico. Stanislavsky decía que entre una acción escénica y la causa que la engendra existe una indisoluble unión; la “vida del cuerpo humano” y la “vida del alma humana” forman una completa unidad. Eso era para él el fundamento del trabajo con nuestra psicotécnica. (18-19)

El elemento que de una forma u otra moldea dicha caracterización es el texto dramático, lo que lleva a un entrenamiento que pone su acento en la palabra. Stanislavsky “pensaba que la acción verbal es la acción principal del espectáculo, veía en ella el vehículo fundamental de la encarnación de las ideas del autor” (Knébel 22). De esta manera, el actor subordina su trabajo al texto y la ejecución de sus acciones a la verosimilitud para con este.

En un entrenamiento intermedial, la única idea stanislavskiana que persiste es que la acción sea real. Una acción física intermedial –por nombrarla de un modo que la distinga– es entendida

en su definición más pura como un acto del cuerpo que le permite, por un lado, manifestarse en cuanto contenedor y mediador del ser y, por otro lado, interactuar con los medios que le rodean. El acento del entrenamiento, en este caso, estaría no en la verosimilitud de la acción sino que en la ejecución de esta, esperando que el alumno sepa identificar con exactitud de qué forma se relaciona su cuerpo con los distintos medios en ejecución en la puesta. Esto lleva a un entrenamiento principalmente físico ya que, mientras más entrenado esté el cuerpo del actor, más posibilidades de relación ofrecerá este y más aristas podrá exhibir en su función de medio. El actor intermedial debiese ser, entonces, bailarín, acróbata, cantante, modelo, orador, entre otros, y con la capacidad de no solo ejecutar cualquier acción a la perfección sino que siendo capaz de componer mientras lo hace. Esto complejiza drásticamente el trabajo del actor que deja de ser solo un intérprete del texto y se vuelve un creador que se transforma en escena en su relación con los otros elementos y no solo en un plano ficcional (al interpretar la transformación que experimenta el personaje en la historia).

En una ocasión dirigí a un actor en un pequeño ejercicio en el que usé algunas líneas de la obra *Attempts on her life* de Martin Crimp, en la que no hay personajes sino solo guiones que marcan un cambio de hablante, y le pedí a un actor que leyera una sección de esta sobre el terrorismo. En escena una pantalla exhibía videos con discursos de George W. Bush y Osama Bin Laden. Le solicité al actor que se pusiera audífonos y que solo dijera las líneas cuando alguna de las personas en las imágenes hablara (él era el único que oía el audio de los videos). La acción del actor no estaba justificada en la ficción del texto ni en una psicología de un personaje, sino que surgía desde la relación con otro medio escénico, en este caso un video. El objetivo de la acción era solo su correcta ejecución y la develación de algo (una idea, una sensación) mediante el cruce con otro medio. En cualquier caso, la acción estaba anclada en la realidad escénica y no en el texto.

La situación opuesta ocurre, por ejemplo, en un montaje de *Señorita Julia*, de August Strindberg, en el que un actor interpretando a Juan decide tener relaciones sexuales con Julia para quitarle su honor: su acción es escénica pero el objetivo pertenece a la ficción. En cambio, en el ejercicio sobre Crimp, el proceso de ensayo de esta acción implicaba pulir su ejecución, ajustar cada palabra al movimiento de los labios, encontrar el ritmo, escoger qué líneas van con cada imagen, entre otros. Un trabajo netamente técnico en el que el actor se reconocía como un medio más en un evento hipermediado que, mediante el cruce, el espectador recibe como un objeto nuevo. A través de un entrenamiento de esta índole, un alumno, más que pasar un semestre montando un texto, entrenaría su cuerpo en diversas formas y lo pondría al servicio de aquello que se quiere develar en cada creación, seleccionando qué materiales se usarán para ello y qué transformaciones se realizarán para lograrlo. Además, este entrenamiento obligaría al alumno a cuestionarse en todo momento cuán mediada quiere hacer su relación con el público, en lugar de focalizarse única y exclusivamente en sí mismo.

En ningún caso el camino propuesto implica que el actor se convierta en una suerte de máquina que solo ejecuta las acciones que le son dadas. Al contrario, el actor pasa a tener una responsabilidad creativa mucho mayor de la que se le da actualmente. Primeramente, porque su trabajo ya no está subordinado al texto y, con este, al autor. En segundo lugar, porque en una obra intermedial el actor es el único medio capaz de interactuar con los otros medios libremente y de reaccionar en el aquí y el ahora del evento teatral. Existen ya modelos de actores andróides

como Geminoid F⁶, creada por Hiroshi Ishiguro. Geminoid F está pre-programada para funcionar de cierta manera y durante el evento, emula la voz y gestos de una actriz humana que la opera tras bambalinas. El androide no tiene voluntad propia y es incapaz de ajustar su actuación a lo que requiera el momento (adaptándose al público, incorporando imprevistos, improvisando). Por el contrario, el actor intermedial ejecuta y compone en el aquí y el ahora (o al menos tiene esa posibilidad), lo que lo convierte en el director de su propio trabajo. La formación intelectual, entonces, también resulta clave en un entrenamiento intermedial ya que el actor debe entender el funcionamiento y las implicancias sociales y políticas de cada medio empleado, para poder decidir cómo componer con ellos. Y es que “familiarizarse con los equipos técnicos no vuelve simplemente a alguien un buen director, actor, periodista o documentalista. El hecho de que usuarios de Internet alrededor del mundo suban veinte horas de ‘cosas’ a la red cada minuto, llama la atención a la necesidad de editar y dar forma al material” (Havens 233).

Un análisis como el que he propuesto en este artículo puede potencialmente realizarse en todos los cursos de las escuelas de teatro, para descubrir qué elementos del entrenamiento siguen teniendo cabida actualmente y de qué manera pueden ser re-aprovechados. Abrir nuestras escuelas a un entrenamiento intermedial no solo implica preparar actores para estéticas contemporáneas sino que, además, de la misma forma que un medio remedia a otro, su trabajo terminaría por reformar las convenciones y jerarquías del teatro más “tradicional” y ofrecería nuevos aires a nuestra tradición.

Obras citadas

- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT press, 2000. Impreso.
- Chapple, Freda y Chiel Kattenbelt. “Key issues in intermediality in theatre and performance”. *Intermediality in theatre and performance*. Ed. Freda Chapple y Chiel Kattenbelt. Amsterdam: Rodopi, 2007. 11-25. Impreso.
- Fuchs, Elinor. *The death of the character*. Indianápolis: Indiana University Press, 1996. Impreso.
- Havens, Henk. “The Intermedial Performer Prepares”. *Mapping Intermediality in Theatre and Performance*. Ed. Sarah By-Cheng et al. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. 230-236. Impreso.
- Kattenbelt, Chiel. “Intemediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, Vol VI (2008). Recurso electrónico.
- Knébel, María Ósipovna. *El último Stanislavsky*. Trad. Jorge Saura. Madrid: Fundamentos, 2003. Impreso.
- Mariniello, Silvestra. “Cambiar la tabla de operación: el médium intermedial”. Trad. Esther Cohen. *Acta poética* 30 (2009). Recurso electrónico.
- Nelson, Robin. “Prospective Mapping”. *Mapping Intermediality in Theatre and Performance*.

6 En Japón, en noviembre del 2010, Geminoid F protagonizó, junto a una actriz humana, la obra *Sayonara*, dirigida por el director japonés Oriza Hirata. Para más información, consultar: “Robot actor makes stage debut in Japan”. *News technology BBC*. Web.

- Ed. Sarah By-Cheng et al. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. 13-23. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2009. Impreso.
- Schröter, Jens. "The politics of intermediality." *Acta Universitatis Sapientiae: film and media studies* 2 (2010). Recurso electrónico.
- Stanislavsky, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto de Cervantes. México, D.F: Diana, 2003. Impreso.
- Toro, Alfonso de. "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico transrelacional, 'transversal' y 'transmedial'". *Universität Leipzig*. Recurso electrónico. 1 Ene. 2013.
- Verstraete, Ginette. "Intermedialities: a brief survey of conceptual key issues." *Acta Universitatis Sapientiae: film and media studies* 2 (2010). Recurso electrónico.
- "Programa de Actuación II". *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Web. 27 Dic. 2012.
- "Programa de Percepción Actoral". *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Web. 27 Dic. 2012.
- "Programa de Taller de Actuación II". *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Web. 27 Dic. 2012.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2012

Fecha de aceptación: 1 de febrero de 2013

Teatro y educación: una experiencia interdisciplinaria para un taller de habilidades interactivas para el aula

Theatre and education: an interdisciplinary experience for a workshop on interactive classroom skills

Consuelo Morel M., Rodrigo Canales C. y Hugo Castillo M.

Centro de Teatro y Sociedad (CTS), Pontificia Universidad Católica de Chile
centrodeteatroysociedad@gmail.com

Resumen

El presente artículo es una síntesis del proceso de creación de un taller capaz de nutrir de herramientas en el desarrollo de habilidades interactivas a docentes de educación escolar, fruto de un convenio establecido entre el CTS y el Museo Interactivo Mirador (MIM) de Santiago de Chile. Para esto, se elaboró una investigación y se implementó un taller de capacitación de profesores usando elementos teatrales, tomando principios de la pedagogía teatral y el psicodrama. El artículo da cuenta de las distintas etapas del proyecto, incluyendo desde la fase de investigación hasta la evaluación del mismo.

Palabras clave:

Docencia – pedagogía teatral – habilidades interactivas – juego dramático – teatralidad – evaluación.

Abstract

The present article describes the creation of a workshop for the improvement of interactive skills in education. The project is the result of an agreement between CTS and the Mirador Interactive Museum (MIM) in Santiago, Chile. For this project, we developed research and implemented a teacher training workshop using theatrical principles borrowed from educational theatre and psychodrama. This article reports on the various stages of the project, from the initial research phase to its final evaluation.

Keywords:

Teaching – educational theatre – interactive skills – dramatic games – theatricality – evaluation.

Propuesta inicial, relación CTS y MIM

El Centro de Teatro y Sociedad UC (CTS) promueve el desarrollo de acciones destinadas a incrementar la investigación, el conocimiento, la teoría y la información sobre el teatro y su vinculación con la sociedad. Desde esta perspectiva, el CTS busca ampliar el campo de las relaciones y los aportes que la teatralidad puede efectuar a otros ámbitos e instituciones. Estos fundamentos se emparentan con las políticas de desarrollo del Museo Interactivo Mirador y su Programa de Formación Continua a Profesores (en adelante, PFC-MIM).

El MIM se ubica en el sector sur de Santiago. Se ha transformado en un espacio central de la vida pública para los casi seis millones de visitantes que ha recibido desde su apertura, el año 2000. Gran parte de su público está conformado por niños, jóvenes y profesores en busca de enriquecer su propio conocimiento a través de experiencias interactivas. El MIM es un hito dentro de los espacios públicos, que abre hacia una comunidad diversa el complejo tema de la comprensión de la tecnología desde una relación horizontal con el visitante. La potente inversión hecha en infraestructura –moderna y funcional–, juegos y salas de primer nivel, implicó un salto en la concepción de los museos en nuestro país: aquí se explora en un territorio innovador.

Dentro de las muchas e importantes tareas que impulsa el MIM, se encuentra el mencionado PFC, el cual fue sometido a una reestructuración a principios del año 2010. Este cambio de rumbo se produce tras una laboriosa etapa de evaluación que duró más de cinco años, a cargo del PIIE (Programa Interdisciplinario de Investigaciones en Educación)¹. El CTS, junto a otras instituciones, fue convocado para presentar propuestas de desarrollo que apuntaran a superar las falencias detectadas en el informe PIIE. El desafío, entonces, consistía en realizar una mixtura de conocimientos, donde se allegaran las herramientas de la teatralidad al mundo de la educación, colaborando con la perspectiva de la tecnología, la ciencia y la exactitud propuestas desde el MIM. El eje de este artículo consiste en presentar una síntesis de la investigación realizada. Esta arrojó como resultado un taller de tres días metodológicamente acotado, donde se conjugaron de forma estable ejercicios de pedagogía teatral y psicodrama. “Estrategias lúdicas e Interactivas para el Aula” es el nombre del taller realizado por el MIM y CTS, donde alrededor de ciento cincuenta profesores, provenientes de escuelas públicas y subvencionadas, se han capacitado. Para este taller, consideraremos vital el concepto de lo *lúdico* como eje en el desarrollo humano integral. Además, hemos entendido por “habilidades interactivas” aquellas habilidades que son susceptibles de efectuarse en la comunicación *cara a cara*, donde se incluye lo racional, lo corporal y lo afectivo como elementos significativos de lo comunicado. Más adelante, instalaremos el marco teórico que ubicó al taller en un contexto de educación renovadora, donde el juego es utilizado como instancia metodológica de relevancia. Junto a lo anterior se incluye en el artículo una síntesis de los resultados de la investigación, que midió la transferencia efectiva que el taller ha provocado en los profesores capacitados desde el año 2011.

1 El PIIE (www.piie.cl) es una ONG, actualmente parte de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, que funciona desde 1971 en Chile. Su misión apunta a “mejorar la calidad de la educación para los sectores con mayores necesidades de nuestra sociedad”, aportando de este modo a “la formación de habilidades y capacidades para el ejercicio de los derechos y la práctica ciudadana en estrecha interlocución con los actores sociales”. Entre sus campos de competencia se encuentran las actividades de investigación, estudios evaluativos, asesorías, perfeccionamiento docente, elaboración de material educativo, experimentación e innovación pedagógica.

Claves de vinculación entre teatralidad y educación

A continuación, se revisarán algunas de las claves investigadas, las que vinculan de manera estrecha la actividad lúdica con la teatralidad y la educación, permitiendo fundamentar con mayor fuerza la necesidad de crear un taller y articular diversas líneas interdisciplinarias con las características presentadas.

En el día a día de un niño, el juego ocupa la mayor parte de sus horas y de su atención. En efecto, durante la primera etapa de desarrollo, aprendizaje y juego están estrechamente vinculados. Esta "experiencia", común a todos los seres humanos, despierta la motivación durante cualquier edad si es adecuada al nivel y a los intereses de la persona, uniendo mente y acción presente. Gadamer sitúa la actividad lúdica como una importante coordinada cultural, ya que implica el encuentro y la necesidad de este entre las personas. Es en el juego que la "verdad" se redescubre constantemente, con lo que encontramos aquí una profunda instancia de transformación de los implicados. Todos son activos en el juego, "todo jugar es ser jugado" (149), con lo que la experiencia común es revalorizada.

Considerando lo anterior, podemos encontrar también una gran vinculación entre el juego y la experiencia artística. Para Gadamer, "[e]l modo en que acontece la obra de arte como experiencia de la verdad, es un hecho que va ligado indisolublemente a los fenómenos del juego y de la fiesta en cuanto estos conceptos formarían la base antropológica de la experiencia del arte" (25). Además, creemos que la teatralidad, que tiene su origen en un momento ritual festivo y lúdico, es una instancia de gran potencia para la revalorización de la experiencia en el contexto actual, inserto en la velocidad de la tecnología propia de la sociedad posmoderna e hipermoderna. Juego y teatro, por ende, están vinculados tanto desde esta dimensión antropológica como desde una dimensión psicológica.

Aquí se genera en el hombre y en la mujer la capacidad de creación artística, que tomando la forma de juego, de expresión lúdica, resulta ser una compensación imaginativa de sus razonamientos, experiencias y afectos... Tanto en el juego como en la creación artística, resulta característico que una imagen aportada por el mundo exterior sirva de soporte para revelar y expresar un estado del espíritu que tiene diferentes fuentes. (García-Huidobro, *Pedagogía* 23)

Sin embargo, es importante considerar que el juego dramático es diferente a la actividad teatral en sí. Se entiende que la actividad teatral incluye todas las dimensiones del cuerpo del actor en el escenario. El juego dramático, en cambio, es una herramienta derivada de la actividad teatral, que toma elementos de esta y se articula como un medio para lograr objetivos diferentes del artístico, como, por ejemplo, el educacional. Esto es fundamental, pues permite reconocer con claridad los campos de acción de ambas instancias.

Existe una diversidad de autores que destacan la importancia del juego en el desarrollo de un niño y la relación que esto tiene con la actividad educativa. No solo es el juego una actividad placentera, de relajación y esparcimiento, sino una forma que une pensamiento, concentración y acción, involucrando así la mente y el cuerpo de los participantes. Esto nos permite quebrar la concepción de lo lúdico como algo indisciplinado, sin control. Efectivamente, todo juego posee como característica propia la presencia de reglas muy definidas.



Centro de Teatro y Sociedad UC.

Taller de habilidades interactivas para el aula. Escuela Oro Negro. Concón, Valparaíso. Enero 2012. Fotografía: Rodrigo Canales.

Al respecto, ya en el año 1938 el filósofo holandés Johan Huizinga² señalaba que el juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas. De este modo, se ponen en equilibrio las esferas de la disciplina y la libertad.

En relación al juego, su valoración como medio para estimular la creatividad es fundamental en el desarrollo de habilidades como la autoexpresión, la consciencia activa y la producción. Si se considera lo “espontáneo” como una de las características principales del juego, entonces resulta importante estimular en la educación la capacidad de improvisación y la expresividad creativa. El accionar integral del sujeto en la actividad lúdica, donde se ven implicados cuerpo y mente en igual medida, permite un estado de atención que instala al participante en una relación directa con sus posibilidades básicas de expresión, conectándose con el conocimiento y la valoración de su herramienta, y, así, tomando conciencia de su forma física de estar en el mundo.

El juego como forma de comprensión

La idea de la ciencia como un proceso de indagación y esclarecimiento racional de la realidad, ha quedado desfasada en vista y consideración de los nuevos descubrimientos sobre la realidad

2 Johan Huizinga (1872-1945), filósofo holandés que sorprendió con la publicación de *Homo Ludens* (1938), posicionando el juego como estrategia válida para alcanzar el conocimiento.

misma con que interactuamos, donde existen inconsistencias, incoherencias lógicas y hasta contradicciones conceptuales. Al respecto, el filósofo Pablo Oyarzún señala:

En las últimas décadas ha ganado terreno la convicción de que la investigación en ciencia no es la expresión de un tipo único y unívoco de racionalidad, y que la significación que tiene en ella la imaginación y el margen que admite para la inventiva y lo aleatorio son considerables y, de hecho, decisivos. Por otra parte, cada vez se está más dispuesto a admitir que la creación artística posee un componente reflexivo y discursivo muy gravitante, y que, en lugar de oponerse a la ciencia como puede oponerse una función intuitiva divergente a una racionalidad lineal, integra con ella un campo general de pensamiento. (“Relación”)

En términos generales, la forma en que opera la sociedad nos permitiría, hoy más que nunca, instalar el juego como medio de comprensión y entendimiento. Todo funciona en un sistema lúdico y la comprensión del mundo adquiere esa ludicidad. Desde ahí se establece un lenguaje en el que todos podemos volver a comunicarnos.

El filósofo francés Gilles Lipovetsky, se refiere a este tema, estableciendo un puente entre la presencia tecnológica y lo lúdico, cuya simbiosis más reconocida es el videojuego:

La cuestión que queda planteada es, ¿para qué mundo preparan los videojuegos? Los maestros y profesores no entienden la mecánica de absorción psicológica que implican los videojuegos para los niños y por lo tanto, tampoco los desajustes psicológicos que se producen en dos ámbitos tan diferentes. Mientras en una clase se requiere paciencia, seriedad, reacciones inmediatas e imaginar a partir de pocos datos, con la consola de juegos son necesarias actitudes psicológicas contrarias: pulsaciones rapidísimas, implicación total en un mundo superprogramado, aceptación de las imágenes realistas que se ofrecen. (“La moda gobierna”)

Por esto, y como hemos visto hasta este momento, si bien es crucial mantener el vínculo primordial que existe entre juego y educación, es necesario generar ciertas dinámicas específicas de juego, acordes a nuestra época.

Por lo demás, un juego inserto en el ámbito del aula debe estar orientado a conseguir objetivos educativos, que permitan relacionar al estudiante con ciertos conocimientos que muchas veces suelen ser bastante áridos. Esto se encuentra relacionado con nuevas perspectivas educacionales y organizacionales que se utilizan para manejar las complejas dinámicas que se dan entre los integrantes de diferentes grupos de trabajo. Es así que se allegaron a este marco teórico las voces planteadas en el informe McKinsey³, como una forma de vincular este taller a los estándares que se exigen hoy a nivel mundial.

3 Este informe es el resultado de una investigación llevada adelante por McKinsey & Company, destinada a comprender por qué ciertos sistemas educativos en el mundo obtienen resultados superiores a otros en las evaluaciones internacionales, para lo cual se realizaron análisis de los sistemas educativos con mayores logros (según la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, OCDE) y entrevistas a expertos en el tema.

Pedagogía Teatral

Una disciplina que tiene como uno de sus ejes la utilización del juego dramático, ha sido la pedagogía teatral. Esta surge en Europa como una respuesta educativa a la necesidad de renovar metodologías que optimizaran el aprendizaje después de la guerra, pasando de una educación conductista hacia una visión más personalizada de la educación.

En la actualidad, la pedagogía teatral se ha validado como una disciplina autónoma vinculada con el quehacer teatral, pero cuyo desarrollo incluye las técnicas pedagógicas y su aplicación. Independiente de la asignatura que se enseñe, cada vez se evidencia más la necesidad urgente de abrir nuevos espacios de aprendizaje, donde prime el desarrollo de “habilidades interactivas”. En este sentido, las propiedades de la Pedagogía Teatral son absolutamente precisas y adaptables a cualquier tipo de contenido y currículum, comenzando por las habilidades que desarrolla en el profesor y luego en los alumnos. Justamente, estas habilidades se encuentran en directa relación con el área afectiva, la cual se ve interpelada por medio de la creatividad, con el objetivo de formar individuos que aporten con su expresión a la comunidad en la cual se encuentran insertos.

Mediante el trabajo del mundo afectivo del individuo, la pedagogía teatral privilegia el proceso educativo por sobre un resultado, en un afán por respetar la naturaleza y posibilidades objetivas de los alumnos/as de acuerdo a su etapa de desarrollo y al entorno que les rodea. Concibe al juego dramático como la herramienta educativa fundamental, en donde el pedagogo prioriza la vocación humana por sobre la artística. Sin embargo, hablamos de una metodología de trabajo que utiliza fuertemente coordenadas de lo artístico en vinculación con el desarrollo de la persona y sus facultades creativas innatas.

La Pedagogía Teatral busca en el teatro y sobre todo en el juego dramático, un nuevo recurso de aprendizaje, motivador de enseñanza, mediador de la capacidad expresiva, contenedor de la diferencia y de la diversidad entre las personas, lo que deviene en instancia de salud afectiva y desarrollo personal, además de situarse como un espacio fomentador de la experiencia creativa. De este modo, los principios que orientan y fundamentan el desarrollo y aplicación de esta actividad pedagógica, son:

- a) Metodología Activa: Trabajo con todo lo relativo al mundo afectivo de las personas.
- b) Priorizar el desarrollo de la vocación humana de los individuos por sobre su vocación artística, es decir, disciplina articulada para todos y no para los más dotados.
- c) Entender la capacidad de juego dramático del ser humano como el recurso educativo fundamental y el punto de partida obligatorio para cualquier indagación pedagógica. (El teatro no es un fin en sí mismo sino un medio al servicio del estudiante.)
- d) Respetar la naturaleza y las posibilidades objetivas de los estudiantes según la etapa del desarrollo del juego que les corresponde, estimulando sus intereses y capacidades individuales y colectivas en un clima de libre expresión.
- e) Entender la herramienta como una actitud educativa más que como una técnica pedagógica.
- f) Privilegiar el proceso de aprendizaje (Lo artístico-expresivo) por sobre el resultado (lo técnico-teatral).



Centro de Teatro y Sociedad UC.

Taller de habilidades interactivas para el aula. Escuela Oro Negro. Concón, Valparaíso. Enero 2012. Fotografía: Rodrigo Canales.

Así, se consideró esta perspectiva de unión entre teatro y educación, como una relación crucial en el mundo de hoy, como lo manifiesta García-Huidobro cuando señala:

Desde esta perspectiva sinérgica, teatro y educación estimulan el incremento de la conciencia y la ampliación de la capacidad humana para soñar y levantar alternativas de cambio. En la lógica de la multidimensionalidad, la diversidad como nuevo paradigma de trabajo, ha colocado en interrelación a la cultura, el arte y la educación... . Dentro del rol social y crítico que el teatro articula al estar cumpliendo una función en relación a la educación artística, la Pedagogía Teatral tiene la capacidad de elaborar y poner en práctica una estrategia de trabajo que entiende el teatro como un gran recurso de integración y aprendizaje, motivador de la enseñanza, facilitador de la capacidad expresiva, ente de sanación afectiva y proveedor de la experiencia creativa, que orgullosamente hace su aporte desde el campo creativo al campo educacional. (Posibilidades 5-6)

Psicodrama (técnicas de acción)

En paralelo a la pedagogía teatral, surge una disciplina cuyo eje es el juego dramático, el cual utiliza para un tipo de actividad psicoterapéutica. El psicodrama (técnicas de acción) es un modelo creado por Jacob Levi Moreno (médico psiquiatra rumano), integrado por tres disciplinas: teatro, sociología y psicología. Este modelo se desarrolla fundamentalmente en el contexto grupal y de escenificación teatral. Se diferencia de las intervenciones psicoterapéuticas convencionales, pues

integra la participación corporal, la inclusión del espacio y del juego de roles. Para los efectos del taller que proponemos, nos parece importante recurrir a las técnicas de acción, pues son herramientas que se vinculan con la persona humana del docente a través de su parte afectiva y psicológica, a la vez que se relaciona estrechamente con su capacidad de aprender y, con ello, de enseñar.

El Psicodrama y sus técnicas de acción se conciben como un espacio transicional, es decir, un área intermedia que permite el paso del mundo real a la representación de las imágenes del mundo interno. De este modo, hablamos de un espacio en donde se ensayan y asumen diferentes roles, en donde se re-viven y se re-experimentan experiencias tanto del mundo externo y el interno, constituyéndose en una instancia de ensayo para desempeñar creativamente los roles sociales. En efecto, los miembros de un mismo grupo tendemos a reproducir el repertorio de roles del que disponemos, quedándonos por ello muchas veces anclados en pautas de comportamiento que, al endurecerse, impiden que nos relacionemos de forma óptima con otras personas en ambientes y condiciones diversas.

Las características del enfoque psicodramático en un espacio grupal facilitan que las personas desplieguen sus fantasías y puedan explorar otros roles, ampliando los recursos con los que habitualmente se mueven en el mundo. Este concepto, también caracterizado en las técnicas de Pedagogía Teatral, se convirtió en uno de los ejes centrales del taller.

Por otro lado, el espacio de la realidad del “como si dramático”, es definido como un espacio de semirealidad, “en el marco del que suceden cosas no reales, pero con contenidos subjetivos y sentimientos reales” (Sánchez 58). Esto facilita que el sujeto pueda desplegar todas sus fantasías, tomar una distancia y resignificar su experiencia. De este modo, en un grupo de psicodrama es posible experimentar cualquier rol y crear situaciones de satisfacción más allá de la realidad, en donde el participante puede cambiar sus imágenes de representación, atribuyendo a estas la forma deseada a la medida de las necesidades.

En estas técnicas de acción, donde cuerpo y mente se involucran igualmente, la acción integral mencionada anteriormente adquiere un interés fundamental. Trabajar el movimiento del cuerpo activa sistemas fisiológicos internos vinculados a ciertas experiencias, lo cual favorece la irrupción de vivencias, facilitando la expresión de emociones y la soltura de tensiones.

Finalmente, en estas técnicas se satisfacen necesidades primarias al revivir antiguos modelos de relación. El espacio transicional permite el paso del mundo real a la representación de las imágenes del mundo interno, concretadas en personajes físicamente presentes en la semirealidad, para pasar nuevamente a la realidad externa. De este modo, hablamos de un espacio en donde se re-viven experiencias primarias. La regresión a períodos primarios determina que en la acción se reproduzcan de manera precisa relaciones del pasado con toda su carga emotiva, lo cual permite elaborarlas y modificarlas en un espacio liberador que ofrece un continente adecuado para la expresión y satisfacción de contenidos reprimidos. Esta experimentación produce una revolución interna y un acto creador del cual debería surgir una nueva persona, es decir, con actitudes relacionales nuevas, más espontánea y por lo tanto con mayor capacidad creativa.

La combinación de la pedagogía teatral con el psicodrama y el juego dramático, se articuló como nuestra base para construir un marco teórico en función del diseño del taller, con un modo de búsqueda experimental en sucesivas *marchas blancas*, con profesores y estudiantes de pedagogía. El desafío era complejo, pero la clave de encuentro entre ambas instituciones se hallaba plasmada en la misión planteada por el MIM: “educación entretenida y aprender haciendo”.

Conceptos a operacionalizar

A continuación se exponen los principales conceptos que, sustentados en estas bases teóricas, permitieron implementar el taller. El engranaje conceptual se deriva de la síntesis del marco teórico recién mencionado y se realiza en una acción práctica que busca hacer una transferencia efectiva al trabajo en el aula.

a) Creatividad:

De forma general, la creatividad es entendida como la capacidad de producir algo nuevo mediante el uso de la imaginación, ofreciendo una solución a un problema, un nuevo método o una nueva forma. Si bien este concepto es, en gran medida, asociado a la expresión artística, lo cierto es que es una facultad propia del ser humano y que refiere a la riqueza de ideas y/o a la originalidad de pensamiento. Sin embargo, al acotarlo exclusivamente a la labor artística, perdemos muchas otras potenciales aplicaciones del pensamiento creativo. En concreto, la resolución de problemas excede ampliamente la esfera del ámbito artístico y es un desafío que se aplica en innumerables oficios. No cabe ninguna duda que el desempeño docente requiere la búsqueda constante de soluciones creativas que puedan adaptarse a su entorno. Por tanto, nuestra primera misión era conectar al docente con un su área creativa, valorar esta capacidad no incorporada a las metodologías e incluirla como una herramienta posible para el uso en el aula. El esfuerzo de nuestra parte consistió en presentar la "creatividad" desde una metodología amplia que pudiera ser replicable y tuviera etapas de aprendizaje. En estas etapas, como primer paso, se incluyó la "expresión", entendida como la capacidad de relacionar los efectos internos con una adecuada manifestación corporal externa. Cuando hablamos de una expresión creativa, nos referimos a aquella que refleja en profundidad al ser humano, ya que es una capacidad innata de cualquier persona para producir respuestas originales o espontáneas ante cualquier problema. Cualquier proceso expresivo se articula sobre estas palabras clave: percibir, sentir, hacer, reflexionar. En relación a la creatividad, también se consideró la importancia de tomar el concepto de "adaptabilidad", que significa, en este caso, ser capaz de enfrentarse e integrar situaciones nuevas. Adaptarse es la capacidad de ser flexible, relacionado con la aceptación de nuevas ideas o hechos. De esta forma, una persona que se adapta es capaz de transformar y transformarse continuamente. Finalmente, se incluyó el concepto de "improvisación" como un hecho de transmitir o generar de forma espontánea una idea o sentimiento a través de la imaginación aplicada en la acción. Este último concepto es de gran importancia en el taller, porque articulará los diversos ejercicios a realizar cada día, donde se entrenará la creatividad de los docentes.

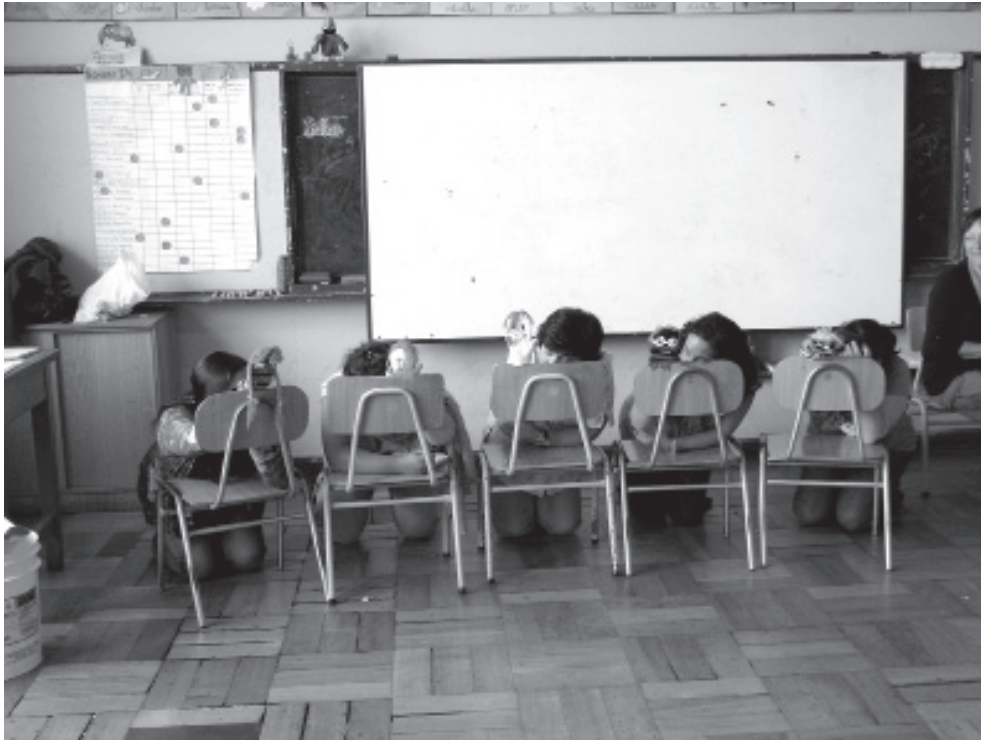
b) Comunicación:

La comunicación es un proceso de intercambio de contenidos que conjuga factores como la percepción, intencionalidad, reciprocidad, lenguaje verbal y no verbal y la empatía con el objetivo de generar eficaces significaciones en otro. Era importante ampliar el concepto de "Comunicación" en los profesores y llevarlo hacia la experiencia concreta que se produce en el aula. Para ello, era fundamental dejar establecido que el acto y efecto de comunicar es una acción que traspasa los límites verbales y conceptuales, y que radica principalmente en materialidades determinadas por la co-presencia. En efecto, está demostrado que entre un 60% y un 70% de

lo que comunicamos lo hacemos mediante el lenguaje no verbal; sin embargo, se produce una paradoja importante de considerar, ya que pocas veces se le da énfasis al desarrollo de aspectos no verbales. Como “Lenguaje no verbal” entenderemos todos los signos que expresamos con nuestra actividad kinésica (v. gr. el cuerpo) al momento de relacionarnos con otros, lo que proporciona indicaciones sobre nuestro carácter, nuestras emociones y nuestras reacciones hacia lo que nos rodea. Conscientes de la potencia de este tipo de comunicación, podemos no solo ser más eficaces al comunicarnos, sino también aumentar nuestra capacidad perceptiva e intuitiva en relación a los otros. Cada comportamiento no verbal está asociado al conjunto de la comunicación que se está estableciendo. Por ende, el sentido de la comunicación no verbal debe considerarse siempre en el contexto comunicacional en el que se está llevando a cabo. Dentro de las habilidades de la comunicación a desarrollar, se plantea el concepto de “empatía”, definido como la capacidad de comprender el sentimiento de los demás, poniéndose “en los zapatos, o en la piel del otro”. Así, quienes desarrollan su capacidad empática son capaces de entender los problemas, la afectividad y las motivaciones de las demás personas. Íntimamente ligado a esto, aparece también la “asertividad”, entendida como una conducta o conjunto de conductas, donde la expresión se genera de una forma directa, honesta y firme. Aquí, los sentimientos, ideas y necesidades de los otros son consideradas, tomadas en cuenta e incluidas, haciendo más expedita y empática la comunicación. Ser asertivo significa comprenderse a uno mismo y entenderse en contexto, desarrollando la habilidad de comunicar lo que se requiere, de la mejor manera posible. Este conjunto de conceptos está en la base de los ejercicios que se establecen en los diferentes días del taller.

c) Liderazgo:

El liderazgo se entiende como el conjunto de capacidades que un individuo posee y despliega para influir en un colectivo de personas y alcanzar de modo efectivo y eficaz ciertos objetivos comunes. Un líder se define respecto del entorno social u organización en el que se inserta, por lo que comprender la situación social que se genera en torno a la actividad docente resulta clave para poder determinar las conductas que propenden al desarrollo del liderazgo. La tendencia actual coincide en señalar que el ejercicio de un liderazgo efectivo se basa en la asociatividad y la colaboración para el logro de resultados, generando un espacio propicio para el desarrollo de las competencias de cada persona de la organización, lo que deviene en incentivo para multiplicar la eficiencia desde un ángulo de contención humana. El desarrollo de las capacidades del liderazgo del docente, por tanto, pasan por la valoración y la correcta comprensión que haga del grupo al cual se enfrenta y del entorno que lo rodea. Dentro de esta unidad, consideramos importante impulsar, como ejes del liderazgo, ideas como la “motivación”, es decir, que un líder debe ser capaz de generar estímulos que mueven a una persona a realizar determinadas acciones, así como también la “colaboración”, aspecto que establece la importancia del trabajo equitativo con otros para alcanzar metas compartidas. Para esto, es necesario desarrollar las capacidades de equipo, crear sinergia para la persecución de metas colectivas, responsabilidad que en este caso le compete al docente como líder de la experiencia de aprendizaje. En el ámbito educativo, la colaboración se enmarca en la visión de una comunidad de aprendizaje, donde todos son educadores y a la vez alumnos, donde cada cual tiene algo que aportar. Por último, otro factor con que trabajamos en este concepto es la “regulación”, referida al control y manejo de un



Taller de habilidades interactivas para el aula. Escuela Oro Negro. Concón, Valparaíso. Enero 2012. Fotografía: Rodrigo Canales.

grupo; asegurar que todas las acciones se encaminen al cumplimiento de los objetivos, llevando al grupo hacia la acción/decisión.

De este modo, el proceso que reúne "creatividad", "comunicación" y "liderazgo" se articuló de forma evolutiva y sistemática en los tres días del taller. Cada día se trabaja una unidad en concreto. La primera instancia corresponde al "Yo", en la que el participante se contacta consigo mismo como persona, con sus habilidades, características, virtudes, defectos, singularidades y emocionalidad. En segundo lugar, se trabaja el "Yo alumno" donde el profesor se pone en el lugar de otro desde el recuerdo o la actitud de sí mismo como un aprendiz. Finalmente, se llega a la instancia del "Yo profesor", etapa en la que se investigan las posibles relaciones de los ejercicios vistos durante el día con la actividad docente de los involucrados.

A partir de la primera unidad, se instalan nociones básicas de expresión, adaptabilidad e improvisación, necesarias para la comunicación que a su vez es base del trabajo de liderazgo. Lo importante era que el docente tomara conciencia de su capacidad "creativa" y de las posibilidades creativas que el entorno le entrega, sea cual sea, a partir de esta libertad que permite entregarse a la creatividad y ser un observador perceptivo de su entorno. De este modo se pueden establecer las mejores estrategias para desarrollar un correcto flujo de la "comunicación" en su espacio de trabajo, tanto en el intercambio de contenidos, en el espacio comunicativo que se da en el grupo de aprendizaje y en cómo usar las características del entorno a su favor la mayor cantidad de veces posible. Sostuvimos que ambas características en conjunto potencian un empoderamiento del rol en el aula, que debe ser incentivado con el reconocimiento del "liderazgo" como herra-

mienta al servicio de una experiencia conjunta, con un fin educativo, acentuando la posibilidad de que cualquiera puede llegar a convertirse en un líder bajo esta perspectiva.

Como hipótesis de investigación, se plantea que los talleres, por la metodología lúdica y teatral que utilizan y las acciones diseñadas para que los docentes apliquen lo aprendido en el aula, colaboran con las prácticas pedagógicas innovadoras y de carácter más interactivo de los docentes en la línea de relaciones profesor-alumno.

El modo de enseñanza a utilizar, que surge desde lo experiencial como eje transversal de los conceptos utilizados y competencias buscadas, debía, por tanto, ser transmitido con énfasis en la praxis como método de entendimiento. El diseño de cada clase del taller exigía una estructura replicable por el profesor en su aula, para lo cual se elaboró una bitácora como documento de apoyo en el trabajo, de modo que pudieran registrar los ejercicios realizados en cada día del taller y sus propias reflexiones al respecto. Todo esto constituye la estructura básica del taller.

Este taller, donde el profesor experimenta la capacitación como educando, nos condujo a un aprendizaje meta-cognitivo, esto es, a la posibilidad de que el docente aprenda al tiempo que es capaz de observar y manejar la forma en que adquiere ese aprendizaje. Finalmente el desafío, una vez realizado el taller, era conocer la transferencia efectiva que esos ejercicios producían en los docentes en su trabajo en el aula.

Evaluación: proyección y continuidad de un proyecto

Presentamos aquí los resultados de los datos de la evaluación de los talleres realizados a través de una encuesta post-realización de los mismos.

El Taller hasta el momento ha tenido siete versiones, pero para esta evaluación se analizaron las primeras seis, lo cual equivale a un total de ciento veintidós profesores intervenidos, tanto en las instalaciones del MIM en Santiago, como en Quilpué, Concón, La Serena y Quillota. El Taller ha sido realizado siempre en períodos de vacaciones en grupos de hasta veinticinco profesores. Por último, cabe agregar que ha existido una transversalidad entre los profesores asistentes, lo que para el CTS significa que el taller tiene potencialidades de apoyo a profesores de diversas sub áreas de aprendizaje.

Un problema frecuente en relación a la ejecución de talleres que apuntan a modificar tanto estructuras cognitivas como la acción de los sujetos, tiene que ver con que no existe un contacto posterior con los asistentes al taller que permita verificar la utilidad, pertinencia y relevancia de la instancia de aprendizaje. Cuando una intervención educativa modifica la rutina, permite nuevas relaciones interpersonales positivas y fomenta la reflexión, suele tener evaluaciones positivas, que aun cuando sean válidas y verificables en ejecuciones sucesivas, no dan cuenta de lo que ocurre con los asistentes cuando deben poner en acción lo aprendido. Dicho de otro modo, es posible verificar una modificación a nivel cognitivo o discursivo en el contexto del taller, presenciado por relatoras y observadores, pero no es posible verificar si en el plano de la acción la intervención ha sido un aporte a la labor docente.

Para ello, se elaboró una encuesta con veinticinco preguntas, tanto cerradas como abiertas, dirigida a conocer aspectos sobre la posible transferencia de lo aprendido, y las condiciones que podrían haberlo dificultado o facilitado. Aplicada vía plataforma electrónica, la encuesta fue

enviada a los ciento veintidós docentes que realizaron el taller. De ellos, ciento once docentes recibieron efectivamente la solicitud de encuesta, obteniendo un grado de adherencia de 43,24%. Se trataba de conocer si luego de un tiempo, los ejercicios enseñados estaban siendo aplicados por los profesores y si habían resultado útiles para sus objetivos de enseñanza. Se aplicaban evaluaciones cualitativas después de cada taller, tanto por el MIM como por el Centro de Teatro y Sociedad. Los datos cualitativos los obteníamos al final de cada taller, pero no teníamos datos cuantitativos posteriores que consideraran al universo completo de profesores capacitados. Se definió realizar una evaluación cuantitativa, pues era la gran ausencia de los talleres, para saber si en el tiempo se replicaban los ejercicios en el universo total de profesores capacitados.

Preguntas de la evaluación a los profesores

A continuación presentamos las principales preguntas que se plantearon para la evaluación de este taller:

- ¿Implementan los docentes estrategias interactivas o lúdicas en el aula luego del taller?
- ¿Qué resultados perciben en sus estudiantes?
- ¿Creen que el taller es "transferible" o útil en su práctica pedagógica?
- ¿Qué aspectos podrían facilitar o dificultar la transferencia al aula?
- ¿Existe transferencia de lo aprendido a los establecimientos educacionales?

Buscamos elementos que nos permitieran señalar con precisión una respuesta para las interrogantes recién mencionadas. Nuestros objetivos, en esta etapa, fueron:

- Identificar si ha habido o no transferencia del enfoque de enseñanza aprendido en el Taller.
- Identificar las condiciones, dificultades o facilitadores que enfrentan los profesores para la transferencia del enfoque de enseñanza aprendido en el Taller.
- Caracterizar demográfica y contextualmente a los profesores que sí han transferido lo aprendido en el Taller.

Cruces de variables

Uno de los aspectos relevantes que arrojó la aplicación y análisis de la encuesta tiene relación con el sesgo generacional que se produce entre los profesores.

Un supuesto era que los profesores más jóvenes transferirían con más frecuencia los ejercicios al aula y en la relación con sus colegas. Sin embargo, al realizar el cruce, los datos muestran el resultado inverso: los profesores mayores y con más experiencia transfieren más que los jóvenes lo aprendido a sus colegas, y lo consideran más fácil de aprender y aplicar.

TABLA 1		TRANSFERENCIA ENTRE COLEGAS / por años de experiencia docente			
Años de experiencia docente	Menos de 10 años	Entre 10 y 19 años	Entre 20 y 29 años	30 años o más	Total
Sí, realiza transferencia	12	4	3	5	24
	46,2%	44,4%	60%	71,4%	51,1%
No realiza transferencia	12	5	2	2	21
	46,2%	55,6%	40%	28,6%	44,7%
No responde	2	0	0	0	2
	7,7%	0%	0%	0%	4,3%
Total	26	9	5	7	47
	100%	100%	100%	100%	100%

Esto nos propone un foco distinto en los posibles talleres futuros, donde tal vez se enfatice el rol de los profesores mayores en la transferencia a sus colegios, sobre todo en la formación de profesores más jóvenes. Este punto de los datos abre una nueva perspectiva para los talleres, tal vez caracterizando las necesidades de los profesores que están cerca de su jubilación y dándoles a ellos una importancia que puede tener efectos multiplicadores en el sistema educacional. En relación al taller mismo, este muestra una curva ascendente de transferencia, que va desde un 45,5% del taller de enero del 2011 que sí transfiere los ejercicios al aula, a un 47,1% en el taller de julio del 2011, y llega a un 57,9% de transferencia en el taller de enero del 2012. Esto último indicaría que tanto las relatoras como el CTS que investiga han estado atentos a situaciones que hacen más eficaz la intervención en los profesores.

TABLA 2		TRANSFERENCIA A COLEGAS / por fecha del Taller		
Fecha taller	Enero 11	Julio 11	Enero 12	Total
SI	5	8	11	24
	45,5%	47,1%	57,9%	51,1%
NO	6	8	7	21
	54,5%	47,1%	36,8%	44,7%
No responde	0	1	1	2
	0%	5,9%	5,3%	4,3%
Total	11	17	19	47
	100%	100%	100%	100%

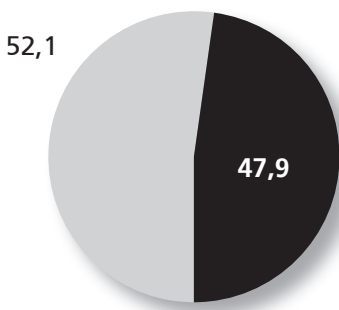
Análisis de resultados

Lo primero que es posible señalar es que *el taller es transferible al aula*. Los datos indican que efectivamente se modifica el porcentaje de docentes que aplican estrategias interactivas y lúdicas en el aula. Cerca del 40% que no había utilizado estrategias interactivas, manifiesta que actualmente sí las ocupa. Además, los datos muestran que los profesores perciben que las estrategias son útiles en la enseñanza de sus materias. Frente a las preguntas “La estrategia utilizada, ¿permitió que sus estudiantes aprendieran mejor los contenidos?” y “La estrategia utilizada, ¿permitió que sus estudiantes se motivaran más con la clase?”, el 100% de las respuestas son positivas, manifestando que los estudiantes aprenden mejor y se sienten más motivados con la clase. Esto, ligado al marco teórico, produce una unidad coherente: lo que originalmente se planteó y se organizó, se verifica con estos datos tras la medición del trabajo de los profesores en el aula.

Gráficos 4 y 5: aplicación de estrategias antes del taller⁴

Gráfico 4

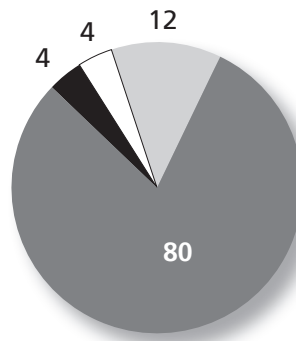
Utilización de Estrategias Interactivas en el aula antes del taller (en %)



- Sí
- No

Gráfico 5

Frecuencia de utilización (en %)



- Sólo en una ocasión
- En más de una pero en menos de tres ocasiones
- En varias ocasiones
- Al menos en cada unidad incluyo una estrategia de este tipo

⁴ Los gráficos 1, 2 y 3 se referían a sexo, edad y nivel en que imparten clases, respectivamente. No fueron considerados en este artículo, pues no incluían elementos relevantes para este análisis. Dado que se trata de una síntesis de una investigación más amplia, se seleccionaron solo las tablas y gráficos significativos para el presente artículo.

Gráficos 6 y 7: aplicación de estrategias post taller

Gráfico 6

Implementación de estrategias interactivas luego del taller (en %)

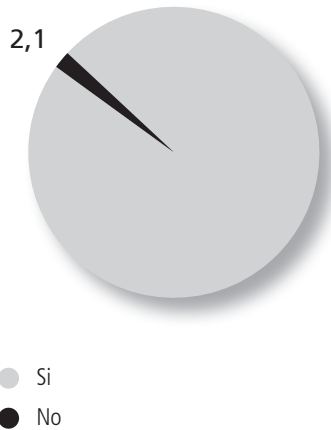
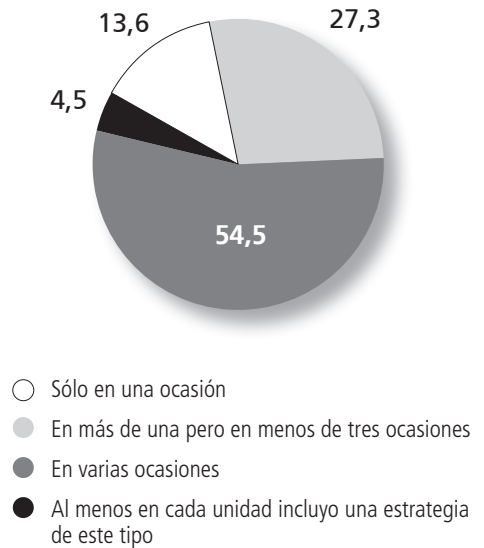


Gráfico 7

Frecuencia de la implementación (en %)



La relevancia de estos datos es alta, puesto que avalan la propuesta de que la implementación en los profesores ha provocado modificaciones en sus prácticas pedagógicas. Además, el levantamiento de estos datos es muy importante porque indica que el taller es efectivamente transferible; hay una cantidad relevante de colegios que ofrecen las posibilidades de hacerlo, sea para su aplicación al aula como para la capacitación interna.

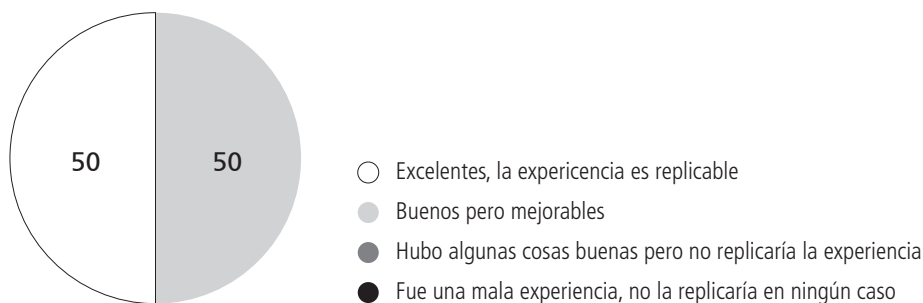
Desde estos datos hay dos aspectos que podrían, a futuro, mejorar el proyecto de manera sustancial, en lo relacionado a la transferencia del taller a los establecimientos, desde sus docentes. El primero de ellos tiene que ver con la consideración, en la ejecución de los talleres, de datos sobre cuál de los asistentes implementa este tipo de estrategias y qué tipo de cosas hace. Esto no está sistematizado, por lo que un cuestionario diagnóstico –breve y rápido de llenar– podría dar datos más precisos sobre cambios en sus asistentes, fortaleciendo el trabajo de las relatoras. En segundo lugar, proponemos establecer “comunidades de aprendizaje”, experiencia que ha sido trabajada en formación entre pares, que consistiría en reunir a algunos profesores que han tomado el taller, con el objeto de realizar intercambios directos de experiencias nuevas que surgen a partir de la aplicación de estrategias en el aula y que no han sido sistematizadas. Esas innovaciones pueden ser muy interesantes. A modo de grupos de discusión, se pueden reunir estos docentes con un doble objetivo: conocer esas innovaciones con fines investigativos y buscar que los docentes aprendan, entre ellos, de la experiencia de sus pares.

Lo anterior fortalecería el cambio que se está requiriendo de los docentes, abriéndolos a perspectivas donde la creatividad y los aspectos emocionales son más subrayados que el contenido puramente racional. Nos parece que el dato que arroja la pregunta “¿Qué le parecieron los resultados de la aplicación de estrategias de este tipo con sus estudiantes?” muestra en las respuestas una actitud abierta a una continuidad futura (50% indica que “Excelentes, la experiencia es replicable”, y el otro 50% indica que “Buenos pero mejorables”).

Gráfico 10: Resultados de la implementación

Gráfico 10

Percepción de los resultados de implementación de estrategias (en %)



Este “mejorable” puede entenderse como una posibilidad de apoyar el proceso de mejoramiento y una percepción que se abre hacia un futuro desarrollo de estos talleres.

Cambios en la metodología de enseñanza y potencial de desarrollo futuro

A partir de los resultados del reciente estudio “Enseñanza y Aprendizaje Innovativo”, realizado el año 2011 en conjunto por la OCDE, UNESCO, Microsoft y la Sociedad Internacional de Tecnologías para la Educación, se logra desprender que dentro del desarrollo de prácticas innovadoras en educación, la gran carencia percibida radica en el desarrollo de habilidades interactivas que aseguren una real integración de conocimientos.

María Langworthy, directora de la investigación señala que la mayoría de los educadores se ven aún obligados a enseñar con contenidos y programas de estudios tradicionales, de forma que es difícil para ellos converger hacia las habilidades del siglo XXI y cambiar sus prácticas de enseñanza (“The Third Lever”). Se entiende de esta forma que la gran falencia de las capacitaciones destinadas al mejoramiento de la enseñanza es que suelen basarse en una orientación muy técnica, destinada a la integración de contenidos, pero con poco espacio para el entendimiento

y desarrollo de metodologías que apoyen las dinámicas innovadoras en el aula. Este vacío en la entrega de aprendizaje innovador en el aula, detectado también por el MIM, encuentra en la metodología que despliega el Taller de Estrategias Lúdicas e Interactivas un espacio de alto desarrollo potencial y de aporte al aprendizaje. Esto, tanto por estar diseñado con una fuerte orientación a la experiencia y la aplicación, así como por tratarse de herramientas absolutamente transversales para los subsectores de aprendizaje escolar.

Se trata de una experiencia valorada cualitativamente por los asistentes, quienes no solo destacan el trabajo del equipo, sino que aseguran haber recibido un aporte contundente en cuanto a herramientas estratégicas para el trabajo diario en el aula, apoyado en los conceptos basales de la investigación: "comunicación", "creatividad" y "liderazgo". En síntesis, hemos dado cuenta de un trabajo de investigación que se ha instalado en la realidad constituyéndose como un pivote que se suma a la labor de capacitación que desde la universidad y el teatro ofrecemos a una de las áreas más álgidas de nuestro país: la formación de profesores.

Obras Citadas

- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método 1*. Trad. Ana Agud, Rafael de Agapito y Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, 1999. Impreso.
- García Huidobro, Verónica. *Pedagogía Teatral, metodología activa en el aula*. Universidad Católica de Chile: 2004. Impreso.
- . "Posibilidades y límites en la integración de las disciplinas de la educación artística". *Educarte* 21 (2000): 5-9. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza, 1972. Impreso.
- Langworthy, María. "The Third Lever: Innovative Teaching and Learning Research". OECD. *Inspired by Technology, Driven by Pedagogy: A Systemic Approach to Technology-Based School Innovations*. Paris: OECD, 2010. Impreso.
- Lorca, Amanda. "La diversión, el teatro y nuestra capacidad de juego o los cocodrilos, los cuerpos y el espejo roto". *Márgenes* 7 (2009): 66-68. Impreso.
- Oyarzún, Pablo. "Relación entre Arte y Ciencia". *Libro de actividades, Programa Explora Conicyt*. Recurso electrónico. 2 Abr. 2012.
- Lipovetsky, Gilles. "La moda gobierna la sociedad". Conferencia presentada en Encuentro Comunidad Mujer. Sala Telefónica de Chile, Nov. 2004.
- Sánchez, M. Elena. *El yo y el nosotros, Los fenómenos grupales en el grupo de psicodrama*. Ciudad de México: Itaca, 2000. Impreso.

Fecha de recepción: 27 de junio de 2012
Fecha de aceptación: 26 de diciembre de 2012

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO TEATRAL

La reunión

De Trinidad González Jansana



Gentileza Jorge Becker y Fundación Teatro a Mil (FITAM).

:: UNO

Colón llora a los pies de la Reina.

Reina: Pare de llorar.

Colón: Tengo llagas en la piel como Jesús.

Reina: Las lágrimas no borran los hechos.

Colón: Mi majestad.

Reina: No. No puedo confiar en usted. Mi marido tenía razón. Colón es un farsante.

Colón: No diga eso de Colón.

Reina: Siempre lo tratamos con dulzura.

Colón: Si sé.

Reina: ¿Por qué nos hace pasar por este trago amargo de tener que arrestarlo? Fernando está dolido.

Colón: El Rey es un hombre muy seco. La que está dolida es usted.

Reina: No hable de los sentimientos del Rey. No corresponde.

Colón: Perdón. Déjeme hablar con él.

Reina: No. No quiere verlo. Además no está.

Colón: Los grilletes me destruyeron los tobillos. Por favor mire atentamente mis heridas. Deténgase en el detalle del color de mi piel. Está morada por la presión de las cadenas. Me trajeron prisionero en la parte más oscura del barco. Hace cinco años que no duermo en una cama y convivo con la muerte. Atravesé los mares más peligrosos y luché cuerpo a cuerpo con bestias gigantes. No soy un delincuente. Soy un héroe. ¿Por qué me humillan así?

Reina: Sí lo recibí es porque sé que lo trataron mal. Pero pare el lloriqueo. Parece un lechón.

Colón: Luché contra monstruos horripilantes.

Reina: Usted nos traicionó.

Colón: Claro que no.

Reina: Claro que sí.

Nos engañó a Fernando y a mí, pero sobre todo a mí, que lo apoyé desde un principio en esta lunática aventura. Muchos cercanos me advirtieron de su mitomanía pero yo aposté por usted.

Colón: Porque cree en el ser humano.

Reina: Levántese por favor.

Colón: Las cosas no son como parecen.

Reina: Nada es lo que parece. Eso ya lo sé hace tiempo. Y póngase de pie. Está dando un espectáculo.

Colón: No quiero ser un actor.

Reina: Entonces no se arrastre por el suelo.

Nos escondió el descubrimiento de perlas preciosas para asociarse con otro socio capitalista y eso el Rey no se lo va a perdonar.

Colón: No me pareció necesario comentárselo. Además el Rey siempre me hace esperar.

- Reina:** Y ejerció la esclavitud sin descanso, a pesar de que le dije rotundamente que no quería saber de maltrato con esos indios.
- Colón:** ¿Me lo dijo?
- Reina:** Sí. Se lo dije.
- Colón:** No me lo dijo.
- Reina:** Se lo dije, justo antes de su segundo viaje cuando se estaba subiendo a ese barco en el oído se lo dije.
- Colón:** No, no me lo dijo.
- Reina:** Bueno, si se lo dije o no ése no es el punto. El punto es que en esto soy yo la que no perdona.
- Colón:** El maltratado soy yo.
- Reina:** ¿Quién le dio permiso para negociar a nuestras espaldas? ¿Quién le dio el derecho de disponer de mis súbditos?
- Colón:** ¿Qué soy? ¿Un pedazo de carne en el matadero?
- Reina:** Afirme su carácter.
- Colón:** Pensaba mostrarles esas perlas más adelante.
- Reina:** ¿Cuándo?
- Colón:** No oculté información.
- Reina:** ¿Y la venta de personas también pensaba contármelo más adelante?
- Colón:** ¿Qué personas?
- Reina:** Considero a esos indios personas.
- Colón:** Porque no los conoce.
- Reina:** Son súbditos de la corona de Castilla. ¿En qué idioma tengo que hablarle para que me entienda? ¿O ahora va a alegar que no maneja bien el castellano?
- Colón:** Sin ironías por favor.
- Reina:** Eso no fue una ironía.
- Colón:** Para mí sí lo fue.
- Reina:** No lo fue. Nadie le dice a la Reina cómo hablar. Póngase en su lugar. Conmigo no se juega.
- Colón:** Me está ofendiendo. Yo no juego con usted. Siempre he puesto los intereses de la corona antes que los míos. Me gustaría que viviera un solo día lo que yo soporto hace años. La situación allá es un caos. Los soldados están cada vez más rebeldes. Se supone que me llevaba españoles preparados para enfrentar las condiciones más duras.
- Reina:** No se queje. Usted los eligió.
- Colón:** Pero apenas llegamos se convirtieron en salvajes. Los indios exigen, no quieren trabajar. Estoy rodeado de parásitos. ¿Qué quiere que haga? Trate de entender mis circunstancias. Manejar la política externa no es fácil.
- Reina:** Usted es un comerciante. No me diga cómo tengo que gobernar.
- Colón:** Entonces no controle mis negocios.
- Reina:** Tenía que dialogar con esa gente. Ese era su deber.
- Colón:** Es lo que trato de hacer pero no quieren escuchar.
- Reina:** Debí tratar más.

Colón: Yo no soy el peor de todos. ¿Se imagina a los Pinzón gobernando Las Indias? ¿Se imagina cómo serían de brutales?

Reina: Actúa como un mediocre.

Colón: Soy el elegido de Dios para esta tarea y no hice nada que no hayan hecho antes sus vecinos.

Reina: Enemigos.

Colón: Enemigos que van a ocupar sus tierras y van a convertirse en potencias si usted no se pone firme. Esta es una maquinaria muy competitiva. Deme libertad para hacer mi trabajo o vamos de perdedores.

Reina: Pero debió hacerlo correctamente.

Colón: La esclavitud es una corriente aceptada en toda Europa.

Reina: Con los negros sí. Pero no con estos indios.

Colón: Con quien sea. Ese no es el punto. ¿Quiere quedarse atrás y ver cómo Portugal y Francia van apoderándose de conquistas españolas?

Reina: Por supuesto que no.

Colón: Entonces despierte. Toda Europa quiere ver a España encerrada en esta tierra seca. Si no nos abrimos camino vamos a reventar de claustrofobia. Necesitamos tierra buena. Tierra que ponga fin a nuestra pena. Mire (saca del bolsillo un terrón de tierra seca) lo acabo de recoger en la puerta de su casa. Pura infertilidad.

Reina: Límpiase la boca antes de hablar mal de España. Y no ensucie mi mesa.

Colón: Cada paso que he dado en esas islas de nadie ha sido en el nombre de mi patria.

Reina: ¿Y cuál es su patria, señor Colón?

Colón: Mi patria está donde está mi lealtad y la mía está con España.

Reina: ¿Sí? Seguramente le estaría diciendo lo mismo al Rey de Portugal si él le hubiera dado el dinero para su empresa.

Colón: Pero no me lo dio. Y yo soy un hombre de actos, no de promesas. No ponga en duda mi integridad. Cada vez que lo hace me arden más las heridas. Yo no soy el tipo de hombre que se va por la sombrita de la pared.

Reina: Es un italiano perdido que no habla bien su lengua ni la de nadie. Es un hombre ambicioso que vendería a su propia madre si fuera necesario. Se avergüenza de sus orígenes y daría lo que fuera por salir de su pobre anonimato. Detesta a los nobles pero mataría por ocupar un lugar entre ellos. Aspira a ser más rico y poderoso que toda Europa. Tiene complejos físicos y espirituales. Es tan arrogante que piensa que la vida le debe algo. Y déjeme decirle que puede morir esperando porque la vida nunca le va a dar eso que usted reclama como suyo porque simplemente no le pertenece. No me mire con esos ojos de águila.

Colón: No oculto mi naturaleza. Nunca la quise ofender. Todo lo que hago es por la corona y por Dios.

Reina: No meta a la iglesia en esto.

Colón: No hablo de la iglesia. Hablo de Dios.

Reina: ¿Escuchó eso?

Colón: ¿Qué?

Reina: ¿Un pájaro?

- Colón:** Siempre hay alguno que revolotea por ahí.
- Reina:** ¿Pero usted también lo escuchó?
- Colón:** No. La verdad no. ¿Está segura que estamos solos?
- Reina:** No estoy segura de nada.
- Colón:** ¿Cómo dijo?
- Reina:** Siéntese. Necesito un descanso.
- Colón:** ¿Me puedo quedar con usted? Necesito que me perdone. La miro y me siento en paz.
- Reina:** Usted me quitó la paz al esclavizar a esa pobre gente. Hizo todo mal.
- Colón:** No. Eso no es verdad. Con tanta guerra usted se confundió y no ve lo elemental. Me necesita para formar el gran Reino de España. Mayor que el de Portugal, Francia, la milenaria Asia. Un reino infinito con la gracia de Dios y la ayuda de Cristóbal Colón. Si me castiga a mí, no hace otra cosa que castigarse a usted misma y por lo tanto a su pueblo. Deje las cosas en mis manos y va a ver cómo su nombre va a pasar a la historia.
- Reina:** ¿Con el suyo al lado?
- Colón:** Pero el mío en letras minúsculas.
- Reina:** Propagandista. Demagogo.
- Colón:** Debo serlo si la convencí de invertir en mi empresa. ¿Qué almorzó hoy?
- Reina:** Almorcé sola.
- Colón:** Isabel. No le pregunté con quién almorzó. Le pregunté qué almorzó.
- Reina:** Almorcé papas.
- Colón:** ¿Papas? ¿Sin una salsa que alegrara el plato?
- Reina:** El excesivo es usted.
- Colón:** Bueno. Papas. Yo se las traje. ¿Y de postre?
- Reina:** Frutillas.
- Colón:** Con chocolate. También se lo traje yo. ¿Disfrutó su comida? ¿Ve mi punto? Estoy cambiando la dieta alimenticia de Europa. Nuevos alimentos igual nuevas ideas. Ricos comiendo mucho más rico. Gracias, Cristóbal Colón.
- Reina:** Tomemos un vaso de agua.
- Colón:** Preferiría un vasito de vino.
- Reina:** ¿Me está tomando el pelo?
- Colón:** No. Solo quiero entibiar la atmósfera y derretir el hielo que la cubre.
- Reina:** El vino enturbia las ideas. Yo me quedo con el agua.
- Colón:** El vino acerca a las personas.
- Reina:** O las aleja definitivamente.
- Colón:** ¿Tomemos el riesgo? Apuesto por una reconciliación. A su salud.

Colón sirve dos copas de vino hasta el tope.

Reina: Basta. No estamos en una taberna.

Colón sirve los vasos hasta la mitad.

Colón: Por supuesto. ¿Ahora sí?

Reina: Ahora sí.

:: DOS

Colón prende una casetera con música. Baila.

Colón: Nunca confíe en un indio. ¿Le parece normal andar sin ropa y pintarse el cuerpo de colores? Puede observarlos y aprender de su graciosa forma de caminar y bailar. Como los negros llevan el ritmo en la sangre. Fantástico. Pero lo que llevan en el corazón y en la cabeza es un misterio. ¿No le parece raro que el deseo sexual se exprese a vista y paciencia de todo el mundo? ¿Dónde quedó la decencia? ¿No le parece sospechoso el desapego absoluto que muestran con sus pertenencias? Yo no les creo y mi desconfianza ha sido mi mejor arma de defensa. ¿Le parece higiénico que se cuelguen pedazos de oro de la nariz? ¿Le parece serio que estén todo el tiempo riéndose? Por lo demás, ¿de qué se ríen? ¿Cuál es el secreto?

Reina: Eso no fue lo que me escribió en sus primeras cartas.

Colón: ¿Qué le escribió?

Reina: Que los indios eran seres amorosos llenos de bondad, incapaces de robar o matar.

Colón: Sí, y también que eran seres hermosos con excelente humor. Pero con el tiempo voy conociendo el fondo de su naturaleza, tan diferente a la nuestra. No les gusta trabajar, delincuentes, vagos, viciosos, idólatras, libidinosos y sodomitas. Se presentan con una sonrisita muy encantadora para hechizarnos y desviarnos de nuestro objetivo. Hágame caso, nunca confíe en un indio.

La Reina apaga la música.

Reina: No respetó mi firma.

Colón: ¿Cuál de todas?

Reina: Mi firma protegiendo a los indios. Yo los liberé de la esclavitud.

Colón: Perdón Isabel, eso yo lo sé y por eso le entregué mi voluntad esa noche que conversamos tan profundamente en Barcelona. Soy suyo y no voy a hacer nada que usted no quiera. Usted y yo somos almas privilegiadas a cargo de una gran misión. Dios puso este poder sobre nuestros hombros. ¿Sabía que lo primero que hice al pisar Las Indias fue enterrar la bandera de mi majestad? Mi disposición siempre ha sido hacia el entendimiento y el diálogo. Yo no sé qué cosas terribles le contaron los envidiosos de mí, pero usted que es una mujer de mucho seso, sabe muy bien que los líderes estamos sometidos a toda clase de infamias.

Reina: Lengua audaz.

Colón: Lo vivió en carne propia con el asunto de los judíos en España, o mejor dicho, fuera de ella, porque usted los mandó sacar del país. Uno a uno se fueron exiliados.

- Reina:** ¿Es necesario tocar ese tema?
- Colón:** Yo no la culpo. Todo lo contrario. Le doy mi apoyo. Yo no soy como esos ignorantes que no saben lo que significa estar en guerra y los costos que se tienen que pagar. Yo no la juzgo. La admiro por haber tenido el coraje y la valentía de tomar una decisión tan dura.
- Reina:** Por favor no mastique tanto las palabras y baje el volumen.
- Colón:** ¿Puede haber alguien escuchando?
- Reina:** Yo lo estoy escuchando.
- Colón:** No fue el paso más inteligente. Menos judíos igual menos negocios. Si lo piensa bien usted desperdió un grupo importante de comerciantes y mentes despiertas que trabajan ahora para el enriquecimiento de otros. Ellos crecen mientras nosotros nos empobrecemos.
- Reina:** Sírvame más vino.
- Colón:** Todavía le queda.
- Reina:** Si decido ahogarme en vino es cosa mía.
- Colón:** No está acostumbrada a los excesos. Le puede caer mal.
- Reina:** ¿Qué sabe usted lo que yo hago en la intimidad de mi dormitorio? Soy libre y soberana para tomarme todo el mar muerto si quiero. Cállese la boca y haga lo que le digo.
- Colón:** Por supuesto. Disculpe mi pulso. A veces las manos se me escapan del cuerpo.
- Reina:** Así veo. Echó a perder nuestra misión.
- Colón:** Falacia. Gracias a Dios todo está saliendo muy bien. Ya están asimilando nuestro idioma.
- Reina:** ¿Y nuestra religión?
- Colón:** Nuestra religión. Nuestro idioma. Nuestras instituciones. Nuestra sangre.
- Reina:** No es lo que me contaron.
- Colón:** ¿Le conté? Ya tengo pensada la primera catedral. Mármol mezclado con caoba.
- Reina:** ¿Y la cruz?
- Colón:** Por supuesto. Es un gran proyecto. Pero si se queda en los detalles vamos de espalda al progreso.
- Reina:** La cruz no es un detalle.
- Colón:** Pienso darle un toque de palmeras al techo y las columnas. Una maravilla.
- Reina:** Lo felicito por su buen gusto. Me dijeron que amenazaba a los indios con cortarles los brazos si no le traían el oro.
- Colón:** Es impresionante como la gente disfruta hablando de cosas que no entiende en lo absoluto. Con los indios he tenido que hablar fuerte y claro para que me entiendan, pero no ando por las islas cortando brazos ni orejas. Señora, el salvaje no soy yo, no lo olvide.
- Reina:** Escribí un decreto que permite a los esclavos vendidos en España regresar a sus tierras.
- Colón:** ¿Eso deja tranquila su conciencia? No van a querer volver. Aquí encontraron la civilización. Se vistieron (*hace un gesto hacia el cuerpo*) y se vistieron (*hace un gesto hacia la cabeza*).

- Reina:** Yo les doy la libertad de volver y le quito a usted la facultad de gobernar.
- Colón:** ¿Por qué hace ese gesto tan feo con las aletas de la nariz cuando dice “gobernar”?
- Reina:** ¿Como te atreves a hablar de la nariz de tu reina? ¿Qué gesto?
- Colón:** Ese gesto en que abre y cierra las fosas nasales, “gobernar”.
- Reina:** Yo no hago eso.
- Colón:** Sí, sí lo hace.
- Reina:** No lo hago.
- Colón:** Lo hace. Y cada vez que hace cosas que no quiere se le encoge el corazón. Tranquila Isabel. Estamos juntos en esto.
- Reina:** No me gusta el tono que ocupa al decir “juntos en esto”.
- Colón:** No me trate como si fuera una piedra en su zapato.
- Reina:** No me asfixie.
- Colón:** No me abandone.
- Reina:** ¿Y los cuerpos colgando de los árboles?
- Colón:** ¿Qué cuerpos?
- Reina:** Desde lejos mi informante, tu sustituto, pensó que eran frutas exóticas pero después se dio cuenta que eran hombres ejecutados.
- Colón:** No. Insubordinados. ¿Y ese pobre y triste soplón no tiene vida personal?
- Reina:** Sangre española.
- Colón:** Opositores. Hombres peligrosos que iban a enterrarme el cuchillo a la primera oportunidad.
- Reina:** Quizás tenían sus motivos.
- Colón:** Asesinos de la corona. Ponían en tremendo riesgo nuestra misión. Frutas podridas.
- Reina:** ¿Por qué no me lo dijo?
- Colón:** No la entiendo. ¿Pretende memorizar el nombre de cada muerto?
- Reina:** Pretendo mantener cierto orden.
- Colón:** Eso es precisamente lo que hice.
- Reina:** Pero aterrorizar a toda una población indefensa es otra cosa.
- Colón:** ¿A qué se refiere?
- Reina:** A los Indios.
- Colón:** ¿Y usted pretendía que entráramos a sus callamperíos golpeando amablemente la puerta?
- Reina:** Confiaba en su capacidad de seducción.
- Colón:** Lo que no quiere ser seducido debe ser tomado por la fuerza.
- Reina:** Espero que si yo no me dejo seducir por su plan no amanezca colgada de la cruz de la catedral.
- Colón:** Mi majestad, por favor. ¿Qué clase de animal cree que soy?
- Reina:** Necesitamos más sacerdotes.
- Colón:** ¿Para qué?
- Reina:** Para no cometer nuevos horrores.
- Colón:** Claro, son errores. Aunque algunos sacerdotes hoy en día han cometido horrores y los justifican diciendo que son errores. ¿No le parece un descaro?
- Reina:** Estamos aquí para hablar de usted. De sus pecados.

Colón: ¿Y de los suyos cuándo hablamos?

Reina: No se preocupe que yo sufro sola el dolor de mis espinas.

Colón: Tranquila Isabel. Solo necesito que saque al hombre que lleva dentro.

Reina: El hombre que llevo dentro se cansó de ver sangre pegada en su camisa. El hombre que llevo dentro guardó su espada para mirarla como trofeo. El hombre que llevo dentro masticó la miseria humana de la Guerra hasta enloquecer como su madre. El hombre que llevo dentro perdió hasta el vientre en la batalla. Agárrese los cojones antes de hablar del hombre que llevo dentro.

Colón: Bien. Ahora estamos hablando de hombre a hombre.

Reina: Perfecto. Están pidiendo un juicio en su contra.

Colón: ¿Y lo va a permitir?

Reina: Olvídense de volver a pisar ese territorio. Se va a quedar en España hasta que las aguas se calmen.

Colón: Déjeme a mí. Manejar las tormentas es mi especialidad.

Reina: No. Esta tormenta la manejo yo.

Colón: No está en condiciones de hacerlo. ¿Le puedo dar un consejo?

Reina: No te metas en mi territorio. No necesito tus consejos.

Colón: ¿Segura? Si hubiera escuchado a su médico antes de subirse a esos caballos sus hijos habrían visto la luz del sol y no los habría condenado a vagar en las tinieblas.

Reina: Mis hijos están en los brazos de Dios.

Colón: No lo creo. Jamás recibieron bautismo. Nunca llegaron a ser. Solo fueron un proyecto de. Dicen que los abortos comparten el infierno con los deformes, suicidas, delincuentes. Pero tranquila que no debemos creer en todo lo que se dice.

Reina: Yo los amaba. La sangre me corrió entre las piernas sin que yo pudiera detenerla.

Colón: Pero la victoria era más importante. Tenía razón. Esa es la obligación de un gobernante. Luchar hasta vencer sin importar el precio. Soy el primero en rendirme ante su hombría. Dejemos pasar unos meses, incluso sería bueno que yo pase la navidad aquí en la corte para evitar cualquier comentario y después de la navidad ya puedo volver a navegar y... bueno... gobernar.

Reina: Navegar solo para encontrar nuevas rutas para el comercio. Ahora se puede ir. Ya no está preso.

Colón: Deme el gobierno.

Reina: Hombre sordo. Que no lo voy a hacer. Quiero que se vaya.

Colón: Si mañana nombra a otro en mi lugar me va a dejar muerto en vida y va a tener que cargar con otro crimen.

Reina: Usted se envenenó solo. ¿No entiende que ya nadie lo quiere de vuelta? ¿No se da cuenta que aplicó penas de muerte a hombres españoles y con eso selló su propia condena?

Colón: Mi destitución va a ser su condena.

Reina: Vaya a hacer de juez a otra parte. A mí déjeme tranquila.

Colón: ¿Por qué?

Reina: Porque soy su Reina. Punto.

Colón: Ese es un gran argumento. Punto.

Reina: Cristóbal, no quiero verte más.
Colón: Pero tampoco quiere verme en prisión.
Reina: Entréguenos el oro.
Colón: No tengo.
Reina: ¿No lo tendrá guardado en alguna parte de Europa?
Colón: ¿Dónde?
Reina: Yo que sé. Dígamelo usted.
Colón: Los indios lo tienen escondido entre sus plumas. Pero ya lo van a soltar.
Reina: ¿Cuánta cree que hay?
Colón: ¿Riqueza?
Reina: No. Población.
Colón: Difícil calcularlo. Sospecho que si saltaran todos al mismo tiempo el eje de la tierra se correría medio centímetro. Basta mirar un arbusto y al tiro se asoma uno diferente. Porque siempre son diferentes. Todos igual de oscuros pero suenan diferente. Llallalla, ku ju ku ju, txc txc, allallaiiiiiii.
Reina: ¿Nunca sufre imaginando que esos millones nos saltan al cuello como una manada enfurecida? ¿Qué hace?
Colón: Espanto los malos espíritus. Tranquila. Ya voy a hacer que suenen todos de la misma manera. Salute per noi.

:: TRES

Colón: ¿Si usted es la Reina por qué no los obliga a quererme?
Reina: ¿Cómo?
Colón: Limpie públicamente mi imagen.
Reina: Difícil. Los nobles lo aborrecen. Le dicen "la enredadera".
Colón: ¿Porque siempre busco la luz?
Reina: No. Por lo trepador. No van a querer meterse la mano al bolsillo de nuevo, mucho menos si usted pretende volver a gobernar.
Colón: Hable con la iglesia. Si tenemos el apoyo del Papa la cosa podría ser diferente.
Reina: La iglesia también está molesta con su comportamiento.
Colón: ¿Quiere saber lo molestos que estamos muchos de nosotros con la iglesia?
Reina: No. No quiero.
Colón: Presiónelos. El Papa le debe bastantes favores. Recuérdele sus indecencias.
Reina: Almirante, está hablando del Papa.
Colón: Pero todos sabemos que en la privacidad es su rectitud la que lo pone de rodillas.
Reina: Lo pongo. Y ahí lo tengo, rezando ante la cruz.
Colón: ¿Con verdadera devoción?
Reina: Aunque el Papa sea un corrupto, es tu superior.
Colón: No. Yo solo me inclino ante usted. Y con Dios voy directamente.
Reina: No tan rápido, que Dios no te ha dado el permiso.
Colón: Usemos la cabeza y veamos la manera de revertir la situación.

- Reina:** Debería haber usado la cabeza antes de regalar un indio a cada español.
- Colón:** Necesitaba tenerlos contentos.
- Reina:** Pero no lo están y tampoco los deja volver a España. Entienda que la historia no puede ser escrita por un solo hombre. Menos por uno tan...
- Colón:** ¿Tan qué?
- Reina:** Tan...
- Colón:** ¿Se da cuenta lo tan difícil que es definirme? ¿Para qué van a volver a España? ¿Para criar cerdos toda su vida? ¿Me encuentra razón o no? Acuérdesse de mí, si se quedan en Las Indias, van a ser ellos, los más olvidados del pueblo, los que van a crear las leyes. De analfabetos a inventores. ¿Para qué volver?
- Reina:** Porque esta es su casa.
- Colón:** Una casa mal hecha porque solo algunos disfrutaban de los privilegios. Las Indias van a ser para el hombre común como Europa para las monarquías.
- Reina:** Los nobles alegan que se dejó los mejores pedazos de tierra para usted.
- Colón:** A los nobles les encanta hablar porque es lo único que saben hacer. Bueno, hablar comer y culiar.
- Reina:** ¡Cristóbal!
- Colón:** Señora, las cosas como son, culiar y después casarse entre ellos. ¿Los mejores pedazos de tierra? No. Es lo de siempre. No todos pueden tener una propiedad con vista al mar.
- Reina:** Pero usted sí. Me imagino que pensaba construirse una casa tipo castillo que brillara desde lejos.
- Colón:** No. Pienso construirme algo cómodo. No tan grande como esta.
- Reina:** Lo mío es por seguridad. Lo suyo por mal gusto.
- Colón:** No conozco ningún tratado sobre gustos.
- Reina:** Hay ciertos parámetros. Pero la gente no lee.
- Colón:** No todos nacimos con la suerte de tener una biblioteca como la suya. Por ejemplo ahora, ¿sería de mal gusto que me sacara la peluca?
- Reina:** Depende de la razón.
- Colón:** Me pica la cabeza.
- Reina:** Estamos solos. Se la puede sacar.
- Colón:** ¿Si hubiera más gente sería de mal gusto?
- Reina:** Sería una provocación.
- Colón:** ¿O sea el buen gusto está relacionado con la prudencia?
- Reina:** Con la sobriedad.
- Colón:** ¿Con el aburrimiento?
- Reina:** Sáquese la peluca si quiere.
- Colón:** Muchas gracias mi reina, que este calor me está matando.

Colón se saca la peluca.

Reina: ¿Siempre tuvo el pelo tan claro?

Colón: Bueno, no sé, sí, la sal del mar, el sol, ¿por qué, le da más confianza?

Reina: ¿Por qué ejerció el nepotismo?

Colón: ¿Nepo...?

Reina: ...tismo. Nepotismo.

Colón: Ne po tis mo

Reina: Nepotismo, Cristóbal. Repartir cargos públicos entre tus familiares.

Colón: No. Mi hermano y mis hijos. Nada extraordinario. El Rey y usted son primos.

Reina: ¿Qué tiene que ver eso?

Colón: Por favor, no nos desviemos de lo importante.

Reina: Usted perdió la brújula.

Colón: La mayor cosa después de la creación del mundo es mi descubrimiento de Las Indias. Señora, estamos a un paso de encontrar todo el oro con el que soñamos y mi destitución va a ser un retroceso total.

Reina: No te voy a devolver el cargo.

Colón: Pero España necesita el capital. El pueblo lo pide a gritos. Financie mi cuarto viaje y le prometo volver con dentadura de oro. Cuando me vea aparecer en su puerta más brillante que el sol me va a devolver el cargo con el cuerpo temblando de emoción. Palabra de Dios.

Reina: Ya te dije que puedes navegar, pero no gobernar.

Colón: Quiero las dos cosas.

Reina: Confórmese con lo que hay.

Colón: Nunca.

Reina: Use su ambición para arrancar el oro y déjeme la política a mí.

Colón: No nací ayer. Cuando le entregue su parte del oro va a cambiar de opinión.

Reina: Primero encuéntrelo.

Colón: Fantástico, pero finánciame el viaje.

Reina: No nos queda nada.

Colón: ¿Por qué insiste en esa pobreza franciscana? Tiene que haber dinero en alguna parte.

Reina: No hay.

Colón: Empeñe sus joyas. Las mujeres patriotas venden sus joyas por las grandes causas.

Reina: Mis joyas ya no están. Las usé en las guerras.

Colón: ¿Y esa silla? ¿Cuánto cuesta esa silla?

Reina: No pretende financiar un viaje al otro mundo con esta silla.

Colón: Con esa no, pero si recorremos el Castillo y vamos sumando cucharitas de plata, copitas de cristal, podemos amasar una gran fortuna.

Reina: ¿Qué cucharitas de plata?, ¿qué copitas de cristal?

Colón: Bueno, con algo se tomará la sopa, ¿o no?

Reina: Mire a su alrededor. Aquí no hay nada. Solo rigor.

Colón: ¿Buen gusto?

Reina: Austeridad.

Colón: ¿Y si habla con su confesor para que interceda por mí? Ese duendecito.

Reina: No hable así de Juan.

Colón: Lo digo con mucho cariño. Ese duendecito es amigo de mucha gente rica de España. Pídale al fulano.

Reina: Juan Pérez.

Colón: Juan Pérez , Pedro, Juan y Diego, Juan González, da lo mismo.

Reina: No. El hombre se llama Juan Pérez.

Colón: Bueno, dígale a Juan Pérez que maneje las cosas a nuestro favor. Dígale que entre el café y el bajativo hable maravillas de mí. Ese pequeño gran hombre, Juan Pérez, tiene la sensibilidad suficiente para darse cuenta que tenemos que refrescar en el Nuevo Mundo lo que para nosotros está marchitándose. Ya barrimos con el Islam, entonces saque fuerzas de esa victoria y sigamos adelante. ¿Quiere la extinción del catolicismo? ¿Podría perdonarse eso? ¿No se da cuenta que esta es nuestra oportunidad de multiplicarlo?

Reina: Mi confesor es un Santo.

Colón: Y siempre es bueno tener un Santo en la corte. Usted también es una Santa.

Reina: Partida por la mitad.

Colón: Una Santa Renacentista. Una mujer que reúne lo mejor de dos épocas. Una mujer valiente y moderna.

Reina: Ahora tengo miedo.

Colón: ¿Miedo?

Reina: Sí, miedo.

Colón: ¿Miedo a qué?

Reina: A Dios.

Colón: Isabel, no sea tan dura consigo misma. Su diálogo con Dios es de los mejores.

Reina: No últimamente. Siento que cuando rezo Él ya no me contesta.

Colón: Quizás ya le dio todas las respuestas. Pero es usted la que no quiere ver. Todo está aquí frente a sus ojos.

Reina: Son generalmente los hombres los que se alejan de Dios. En mi caso es Él el que se aleja de mí.

Colón: ¿Puedo tomarle la mano?

Reina: ¿Para qué?

Colón: Para calmarla.

Reina: No estoy nerviosa. Es mucho más que eso.

Colón: ¿Atormentada por las preguntas? Es totalmente normal. Necesita saber si lo ha hecho bien o mal. Si podría haber impedido catástrofes y asesinatos. Si ha engrasado bien la balanza de la justicia. Duerme poco pensando en cómo ha administrado su poder. Sufre imaginando el momento en que se encuentre cara a cara con nuestro Señor y él le pida explicaciones.

Reina: Los poderosos vamos a tener un juicio mucho más riguroso que el de cualquier mortal. Ahora preferiría ser una mujer común y corriente.

Colón: No. No lo preferiría. ¿Una india?

Reina: Una india, una campesina.

Colón: Pero lo que usted no entiende es que el resultado va a ser positivo. ¿Ha escuchado eso que dicen que Dios es español?

Reina: ¿Quién lo dice?

Colón: Toda España lo dice. Usted ha sido una Reina bondadosa. Su hoja de vida está inmaculada como la piel de un español recién nacido.

Reina: Voy a morir.

Colón: Todos vamos a morir algún día.

Reina: Pero yo voy a morir ahora. Dentro de poco Dios va a mandar a su arcángel a buscarme. Me va a tomar la mano con ternura y me va a llevar directamente al paraíso de su cruz.

Colón: ¿Lo dice por su enfermedad? No. El vientre de una Reina siempre se recupera. Dios nos va a regalar mucha más vida. Somos personas de espíritu joven. Ganadores.

Reina: Qué increíble el paso del tiempo.

Colón: ¿Cómo?

Reina: Se te nota en el contorno de los ojos. Yo a ti te veo muy envejecido. Ya no me intrigas como antes. A mí a veces me cuesta un poco llenar de aire los pulmones.

Colón: Suelte un poco su corsé.

Reina: Eso es lo que usted quisiera.

Colón: Sin deseos de ofenderla: no. No es lo que yo quisiera.

Reina: ¿Qué quieres de mí?

Colón: Que reconozca que es mi cómplice.

Reina: No lo soy.

Colón: Sí lo es. Quiero que lo reconozca y me devuelva los honores.

:: CUATRO

Reina: ¿Pretende gobernar y se viste así?

Colón: ¿Cómo?

Reina: Como un actor de segunda. Si le mandé ropa nueva fue para que la usara.

Colón: Preferí que me viera como ando siempre. Con harapos.

Reina: Eso era justamente lo que no quería, verlo tan tristemente vestido. ¿Tiene alguna idea de las cosas que escupe la gente contra usted?

Colón: La saliva de los babosos me tiene sin cuidado.

Reina: Porque no los ha escuchado.

Colón: Dígame una sola.

Reina: Almirante de los piojos.

Colón: Ya.

Reina: Dictador.

Colón: Eso no necesariamente es una ofensa.

Reina: También dicen que es una mujer que se viste de hombre.

Colón: Pero usted sabe que eso no es verdad.

Reina: ¡Cristóbal!

Colón: ¿Qué? Si Marco Polo hubiera hecho caso de los secretitos de la gente en los pasillos nunca habríamos disfrutado de los tallarines. ¿O se imagina a San Brandán, el patrono de los navegantes...?

- Reina:** Sí sé quién es San Brandán.
- Colón:** Bueno, ¿se imagina a San Brandán limitado en su búsqueda Santa por los cuchicheos del pueblo?
- Reina:** Pero a veces hay que escuchar al pueblo.
- Colón:** Sí, cuando me mando a hacer zapatos, pero no cuando se están tomando decisiones políticas trascendentales para el país. El pueblo no sabe, no conoce, ¿cómo va a poder elegir lo mejor para su futuro?
- Reina:** No hablo de elegir. No sea ridículo. Todo estaría muy bien si usted no se hubiera excedido en su poder.
- Colón:** Alguien lo tenía que ejercer. Por lo demás, esta es mi empresa.
- Reina:** Pero bajo mi mandato. Y yo no estoy de acuerdo con sus métodos.
- Colón:** A partir de cierto punto no hay retorno. Ese es el punto que hay que alcanzar.
- Reina:** Los límites estaban claros y usted se enfermó de codicia y poder. Confundió nuestra moral. Deformó mi conciencia.
- Colón:** Yo no soy un hechicero que logre hacer magia de nada. Me parezco más a un escultor que necesita de material concreto para trabajar.
- Reina:** ¿Me está acusando de algo?
- Colón:** ¿Con qué autoridad? Yo solo soy su humilde mensajero.
- Reina:** No trate de quedar como blanca paloma.
- Colón:** No me acorrale como si yo fuera el cerdo. Detenga el nombramiento de ese imbécil de Bobadilla. El único virrey soy yo.
- Reina:** ¿Un virrey que se hace llamar “Cristóforos, portador de Cristo”? ¿No le da vergüenza? ¿Cómo no quiere que se burlen de usted?
- Colón:** Vergüenza ninguna. Porque soy un mensajero de Dios.
- Reina:** Pero no para darles niños vivos a sus perros para que se los coman ni para violar mujeres indefensas.
- Colón:** ¿Quién es su informante? ¿Qué clase de bufón o artista indigente la nutre de tantas buenas historias?
- Reina:** Siempre estoy detrás suyo. Nunca se olvide de eso.
- Colón:** Es que yo siempre miro hacia delante.
- Reina:** ¿Arrebató a un niño de los brazos de su madre y se lo dio como comida a un perro? ¿Sí o no?
- Colón:** ¿Por qué la gente no se inventa una vida propia?
- Reina:** ¿Sí o no?
- Colón:** ¿Estranguló a sus hijos dentro de su vientre, sí o no? ¿Sí o no? ¿Se da cuenta de la injusticia? Todo depende de donde se miren los hechos. Todo avance tiene su precio. ¿O se quiere quedar en esta sequía y en esta pobreza toda la vida? Si nuestros hombres están sedientos de protagonismo y se exceden en el dominio de su poder, no es culpa ni mía ni suya, es la naturaleza humana. Los indios también lo hacen entre ellos mismos. Tienen una rebeldía que nace de la inconformidad. Pero si la tranquiliza, no, jamás he visto un “quiltro” nuestro comiéndose a una “guagua” de ellos.
- Reina:** ¿Y usted pretende que le crea?

Colón: Pretendo eso y mucho más. Si no me financia el viaje voy a hacer un pacto con Alá y le voy a entregar los secretos de todas las rutas. O voy a aliarme con el mismísimo Dios del Sol ofreciéndole la mitad de todo y créame que lo va a aceptar con la cara llena de risa.

Reina: ¿Me está presionando?

Colón: Proponiendo. ¿Por qué produce esta pausa incómoda? Quise decir que amo nuestra civilización y quiero que otros también puedan disfrutarla.

Reina: Yo también la amo. Y le aseguro que mi amor es más fuerte. Tan incondicional que soy capaz de taparme un ojo para no ver el lado oscuro de su ambición y ceder a su amenaza.

Colón: Gracias por su comprensión. Ahora se ve mucho más bonita. Molto piú bella.

:: CINCO

Reina: Si algún día vuelve a gobernar debe comportarse como un Padre bueno.

Colón: ¿Me está devolviendo el gobierno?

Reina: No necesariamente. Las personas toman su tiempo para asimilar las cosas. No puede apurarlas. Esos indios han vivido como animalitos desamparados quizás cuántos años. No puede esperar que se comporten como personas de un día para otro.

Colón: Señora, no tienen alma.

Reina: ¿Y si la tuvieran pero dormida?, su tarea es despertarla. Si el alma es intangible, ¿cómo podemos saber tan claramente que ellos no la tienen? Si Dios nuestro padre nos creó a imagen y semejanza, ¿por qué habría traído al mundo hijos ilegítimos que lo hicieran avergonzarse?, ¿no es más lógico pensar que nos ama a todos por igual?

Colón: Está hablando como una subversiva.

Reina: ¿Que pasaría si debajo de su hostilidad hay un universo de buenos sentimientos? Búsqueles la mirada.

Colón: El animal esconde los ojos porque está maquinando el ataque.

Reina: Desármelos.

Colón: ¿Con rezos?

Reina: Con táctica. Confúndalos. Muéstreles autoridad pero al mismo tiempo acójalos con ternura. Amánselos con cariño. Si lo muerden con sus colmillos de jabalí póngales la otra mejilla. Usted tiene más herramientas.

Colón: No nos quedan armas.

Reina: Me refiero al poder de las palabras.

Colón: Pero si no hablan castellano.

Reina: Enséñeles. Repítale las palabras mil veces hasta que se les graben por cansancio. Ca sa.

Colón: Ca sa.

Reina: Pe rro.

Colón: Pe rro.

- Reina:** Ca ba llo. El pe rro si guió al ca ba llo has ta su ca sa.
- Colón:** Di fí cil ta re a por que son cor ti tos.
- Reina:** Pero usted es el Cristiano. Usted es el orador brillante. Aproveche su talento con esa materia prima. Hábleles al oído mientras descansan. Cuando duermen todos juntos siempre tan apretaditos son un rebaño manso. Encántelos con nuevas historias. Explíqueles que las cosas no son Dios. Si algún día cae un rayo cerca suyo dígales que eso no es Dios. Que el rayo como la luna son regalos de Dios pero que Dios está dentro suyo. No tengo ninguna duda que puede ser un gran profesor. Pero uno amoroso. No castigador.
- Colón:** Yo no castigo. Solo me defiendo. La Guerra tiene sus propias reglas. Usted lo sabe mejor que yo.
- Reina:** Pero esta no es una Guerra.
- Colón:** ¿Es una broma? Esta es la Guerra más importante de todas. La verdadera religión versus las sectas. La civilización versus la barbarie. El conocimiento versus la ignorancia. La decencia versus la inmundicia. La riqueza de las palabras versus la pantomima de las bestias. Llegó el momento de elegir. La pregunta es: ¿va a dar el salto definitivo sí o no?
- Reina:** Puedo saltar con la fuerza de una pantera si me asegura las ganancias para España.
- Colón:** Le brillan los ojos.
- Reina:** Es por mi pueblo que sufre y merece esa felicidad.
- Colón:** Se la vamos a dar. Toda la riqueza para España. Sé de lo que hablo. Me formé trabajando para los más exitosos empresarios italianos. Yo fui el responsable de que sus capitales se convirtieran en fortunas. Esa es mi habilidad. Oler el negocio y perseguirlo. La suya es gobernar.
- Reina:** Pero usted es el desubicado que quiere gobernar.
- Colón:** ¿Y usted cree que a mí me gusta? Pero es la única manera de asegurar el crecimiento rápido de sus dominios. Esa tierra es carne de mi carne. Nadie conoce a esos indios y a esos españoles como yo.
- Reina:** Porque usted también viene de abajo, como las zanahorias.
- Colón:** ¿Tengo cara de conejo?
- Reina:** Es uno más del pueblo.
- Colón:** Mi padre era un exitoso empresario de los textiles.
- Reina:** Su padre era un artesano tejedor y tenía un bar.
- Colón:** En Italia es un trabajo muy lucrativo y muy bien mirado.
- Reina:** ¿Cuál, el de enrollar lanas o el de servir vino?
- Colón:** Ambos dos. Además mi padre era un hombre de mundo. Me enseñó los mapas y la navegación.
- Reina:** Saber de mapas y navegación no significa tener mundo. Invéntese el cuento que quiera pero mejor asuma las cosas como son. Cada uno de nosotros tiene marcado un destino y nuestro deber es aceptarlo con humildad.
- Colón:** Acepto. Pero yo escojo el mío.
- Reina:** No mientras yo sea su Reina.
- Colón:** ¿Cree que soy un payaso?

Reina: Fernando dice que es un hombre afiebrado por su ambición.

Colón: Y el Rey sabe mucho de fiebres y calenturas.

Reina: Tenga mucho cuidado con lo que dice.

Colón: ¿Por qué?, ¿piensa mandarme a la hoguera?

Reina: Hombre siniestro.

Colón: Todos lo somos cuando nos provocan.

Reina: Ahora se le nota la vulgaridad de su clase. Sacúdase los piojos, Colón, antes de sentarse frente a su Reina.

Colón: ¿Dónde dejó su buen humor?

Reina: La alegría es para los jóvenes.

Colón: Pero si usted está preciosa.

Reina: No sea idiota. Estoy más vieja que la tierra.

Colón: Está hablando como una india. Los indios hablan todo el día de la tierra. Piensan que la tierra es su madre. Es increíble que a las puertas del siglo dieciséis existan criaturas así. Están tan lejos de poder mantener una conversación fluida con gente como nosotros. Ni siquiera saben llevarse de forma decente un alimento a la boca. Un asco.

Reina: Una pobreza que golpea.

Colón: Claro que golpea.

Reina: No es su culpa. Nadie les ha enseñado.

Colón: Pero usted me quiere robar la oportunidad.

Reina: Déje de quejarse. El ladrón es usted. Necesito soluciones. España se va a recuperar. Tenemos millones de indios para poner a trabajar. Hay que elaborar políticas de funcionamiento para que esa tierra empiece a dar frutos de verdad.

Colón: Entonces déjeme supervisarlos. Los Indios pierden todo el tiempo entonando canciones en grupo.

Reina: Déjelos que canten mientras trabajan. Son la mejor mano de obra. No hay español que resista las horas de trabajo que ellos logran.

Colón: Sí. Pero hay que presionarlos. Tenemos que estar encima para que aprovechen su fuerza natural. Y puta qué fuerza. Soportan más peso que nuestros bueyes. Si los miras de lejos cuando atardece, se parecen. Cortos, anchos, oscuros, musculosos. Parecen caballos con los pelos tan gruesos. Tengo una idea para conseguir dinero.

Reina: ¿Un zoológico?

Colón: No. Eso lo tengo pensado para más adelante. Ahora vendamos parte de las tierras descubiertas a los ingleses. Algunas islas sin mayor importancia. De paso sus corsarios nos dejan un poco en paz. Usted no se preocupe de nada. Déjeme la negociación a mí.

Reina: Pero que les duela cada moneda. No soporto sus aires de superioridad.

Colón: Escúcheme bien. En pocos años vamos a tener muchísimo más poder que ellos y con el permiso de mi Reina, van a tener que meterse su taza de té por el culo.

Reina: No voy a estar viva para verlo.

Colón: Isabel, Dios le va a dar vida eterna para disfrutar de su Imperio. Como una niña vuelta a nacer bendita con todas las delicias. Desde el paraíso va a poder observar

la fuerza española conquistando hasta el último pedazo de tierra. Cada niño que nazca en este mundo se va a aprender el himno patrio con el pecho caliente de orgullo. Una sola lengua. Un solo Imperio. Un solo Dios.

Reina: Ojalá Dios te escuche.

Colón: Lo hace todo el tiempo.

Reina: Quédate conmigo.

Colón: Nunca te voy a abandonar.

Reina: Lo mismo le dijo Judas a nuestro Señor.

Colón: Sí. Pero él era un judío.

Reina: Un traidor. ¿Como tú?

Colón: Yo soy el que la historia decida. Conviértanme en lo que más les convenga. Me entrego desnudo a que me despedacen los hombres.

Reina: ¿Estás actuando?

Colón: Es el delirio de mi pasión.

:: SEIS

Reina: Dame un poco de tabaco.

Colón: Fumar no es bonito en una mujer.

Reina: ¿Acaso las indias no lo hacen todo el tiempo?

Colón: Pero usted es una mujer decente. Además es muy adictivo.

Reina: Eso será para los débiles. ¿Para qué sirve?

Colón: Se duermen las carnes y no se siente el cansancio.

Reina: Baje la voz. Pueden haber intrusos.

Colón: Detesto a los metiches pero ese es el riesgo de pisar este escenario.

Reina: ¿Lo tengo que tragar?

Colón: Aspire y bote.

Reina: (*fuma*) Me siento como una hoguera.

Colón: No bote tanto humo. Aspire un poco más.

Reina: Se abre la garganta.

Colón: ¿Siente una especie de río que corre por dentro? Con esto podemos hablar desde el corazón.

Reina: ¿Así que los españoles se vuelven locos con la belleza de las indias?

Colón: Usted es mucho más bonita. Su belleza es elegante.

Reina: ¿Como un adorno de porcelana que puedes poner en tu comedor? Contéstame lo que te pregunté.

Colón: Son ellas las que provocan. Imagínese usted que nuestras mujeres españolas anduvieran, con todo respeto, con las tetas al aire colgando a plena luz del día. ¿Me explico?

Reina: No. No se explica.

Colón: Hombres y mujeres nos regimos por leyes diferentes.

Reina: Supe que tienen pieles tersas y fuertes como el cuero de nuestros sillones.

Colón: Eso dicen. Pero a mí no me interesa.

Reina: ¿Le creo?

Colón: Créame.

Reina: ¿Jamás tocó a una? ¿Jamás metió a una a su cama?

Colón: Solo lo hice por cumplir con mi deber.

Reina: ¿Sus deberes de hombre?

Colón: No. De español. Usted me pidió que pobláramos esa tierra y eso estamos haciendo.

Reina: ¿Pero disfrutó tapándoles la boca y rajándoles la carne?

Colón: Esa no es manera de hablar de una Reina.

Reina: Una Reina habla como ella quiere.

Colón: No fume más.

Reina: ¿Qué pasa Cristóbal? ¿Me tienes miedo?

Colón: No quiero aprovecharme de la situación.

Reina: ¿Y que te hace creer que vas a sacar algún provecho de esto?

Colón: ¿Te sientes sola, Isabel?

Reina: ¿Quién te dio permiso para tutearme?

Colón: Pensé que estábamos llegando a acuerdos.

Reina: Pensaste mal. No te voy a devolver el cargo.

Colón: No puede poner a ese hijo de puta en mi lugar.

Reina: Bobadilla es un hombre sin aspiraciones.

Colón: Y de muy buena familia.

Reina: Tiene una buena educación.

Colón: Huevadilla.

Reina: Huevadilla. El que te molesta como ladilla. Bobadilla, el que te pone los huevos de arcilla. Bobadilla, el que te hace llorar como chiquilla. Bobadilla, el que se va a sentar en tu silla.

Colón: ¿Está poseída?

Reina: ¿Estabas como un demonio cuando te enterraste en ellas? ¿Escuchaste la voz de sus hijos llamándote? ¿Al meterles tu lengua de fuego pudiste tocar sus amígdalas? ¿Eran redondas como las nuestras? ¿Estrujaste sus pezones gigantes como si fueran monedas de oro?

Colón: No debiera andar tanto en la calle. Voy a hablar con Juan Pérez.

Reina: Mi confesor solo tiene orejas para mí.

Colón: Y no le pagan nada de mal.

Reina: ¿Qué se siente acumular tanta miseria en el alma?

Colón: No sé. Dígamelo usted.

Reina: Carnicero.

Colón: O pregúntele a su confesor. Él siempre tiene todas las respuestas.

Reina: No metas a Juan en esto. Juan es mi único amigo, pero tengo miedo de contarle algunas cosas.

Colón: Mi señora. Yo soy su perro guardián.

Reina: ¿Puedes guardar el secreto de tu reina?

Colón: Puedo escuchar las cosas más feroces y no darle ninguna penitencia.

La Reina se arrodilla.

Colón: No es necesario que se arrodille.

Reina: No sé hablar íntimamente de otra forma.

Colón: Quédese sentada. Yo me pongo de pie.

Reina: Veo cosas horribles.

Colón: No creo que tan terroríficas como el retrato que le hizo Juan de Flandes.

Reina: Estamos cubiertos de amargura.

Colón: Estamos rebosantes de vida. Somos guerreros santos. Profetas.

Reina: Siéntate. Tu decadencia me pone nerviosa. Hace semanas que tengo la misma pesadilla. Al principio solo me atacaba en las noches pero después fue tomando cuerpo durante el día. No tengo un sólo minuto de calma.

Colón: Cuénteme los hechos.

Reina: (*Saca un papelito*) Decidí escribirlo. Por favor léalo en voz alta.

Colón: "En un círculo se encuentran en las profundidades de un bosque hombres y mujeres unidos en un silencio perpetuo que los envuelve a todos iluminados débilmente por la luz de la luna que apenas atraviesa la oscura selva que dibuja sus secretas siluetas la muerte..."

Reina: No. Antes de hablar de la muerte deber haber un punto. No corras el texto. No te pongas nervioso. Disfruta las imágenes que te doy.

Colón: "Iluminados débilmente por la luz de la luna que apenas atraviesa la oscura selva que dibuja sus secretas siluetas la muerte..."

Reina: No. Punto. Debes cerrar la idea de siluetas para entrar en la idea de muerte.

Colón: "Secretas siluetas la muerte..."

Reina: ¡No! ¿Es tonto? ¿No sabe leer? ¿No siente la música del texto? "Iluminados débilmente por la luz de la luna que apenas atraviesa la oscura selva que dibuja sus secretas siluetas. Punto. La muerte se manifiesta ante los cuerpos desnudos en un brebaje que se los lleva a todos. Las madres ahorcan a sus hijos como las raíces a la tierra. Los niños y los viejos son una misma cosa. Todos lloran en el olvido de sí mismos. Las ramas se confunden con sus cuerpos. Todo queda en el silencio de una sombra extinguida del sin saber ante los ojos del mundo. Una tempestad como la de Noé pero no hay barco que los salve ni oleaje que los levante. Muertos. Todos muertos. Tampoco hay Dios".

Colón: No entendí.

Reina: Está todo muy claro.

Colón: La poesía no es lo mío.

Reina: "Familias enteras deciden morir. Se toman brebajes y ahorcan a sus hijos".

Colón: Esas no son familias. Son tribus. Su imaginación es más fuerte que su poder.

Reina: No. Gracias a Dios mi poder es más fuerte.

:: SIETE

Colón: Ponga su mano sobre la tierra.

Reina: ¿Para qué?

Colón: Para que deje de ser esclava de una estupidez. Concéntrese en una pregunta que quiera hacerle a Dios y déjeme el resto a mí.

Reina: ¿También es brujo?

Colón: Mis conocimientos son muy serios.

Reina: Estamos desafiando a Dios.

Colón: Dios está de nuestra parte. Tome esto como otro de los infinitos caminos que hay para llegar a Él. Ponga su mano sobre la tierra.

Reina: ¿No va a cerrar los ojos?

Colón: ¿Para qué?

Reina: Para que lo guíe la mano de Dios.

Colón: ¿Me va a guiar mejor con los ojos cerrados?

Reina: Es para que se haga la voluntad divina. No la suya.

Colón: No se preocupe. Yo miro con los ojos de Dios.

Reina: ¿Está teniendo una visión?

Colón: Que me pone la carne de gallina. Su poder va a ser tan grande que va a llegar el día en que toquemos la luna y enterremos en ella una bandera española. Desde lo más alto vamos a dominar el mundo entero. Desde el paraíso se va a poder observar la fuerza española conquistando hasta el último pedazo de tierra. Cada niño que nazca en este mundo se va a aprender el himno patrio con el pecho caliente de orgullo. Una sola lengua. Un solo Imperio. Un solo Dios. España dueña y señora de cada pedazo de tierra. Dueña de todos los caminos. Dueña de todas las aguas. Construyendo a gran velocidad. Un Imperio que va a crecer mucho mas allá de lo que ahora podemos imaginar.

Reina: ¿Que pasa con mi alma? (*Colón le marca la frente con tierra*) No me manche como si fuera una de sus indias.

Colón: Solo quiero que se sienta mejor y vuelva a ser la mujer inquebrantable que conocí. La mujer de las buenas decisiones. Cierre los ojos. Ponga su mente en blanco.

Reina: No sé poner la mente en blanco.

Colón: Cierre los ojos. Respire lentamente hasta olvidarse del tiempo y de este espacio. Vamos a encontrar el punto exacto de su aflicción. Encontrar para olvidar. Dígame dónde se encuentra exactamente.

Reina: Aquí. Con usted.

Colón: Para que esto resulte necesito que trabaje con su lado más abstracto. Es mejor que se saque la corona.

Reina: ¿Para qué?

Colón: Para que libere su mente.

Colón: Llore y entierre a sus indios para siempre y nunca más vuelva a nombrarlos.

Reina: No puedo.

Colón: Solo échelos tierra encima.

Reina: No quiero. Son millones. Son mis hijos. Todos muertos.

Colón: Tírelos al mar. Escóndalos en la tierra. Pero no los vuelva a nombrar nunca más.

Reina: No quiero. No puedo.

Colón: Es una orden. ¡Ahora ya!

Reina: No puedo. No puedo respirar.

Colón: ¡Hágase mujer!

Colón le quita la máscara a la Reina.

Reina: ¿Qué me pasó?

Colón: Nada. El viaje no resultó. Está condenada a la contención. Condenada a mirar el mundo desde su caballo de piedra. Yo sé que usted sufre. Sufre dolores insopordables. No come ni duerme. Solo agoniza.

Reina: Jamás me quejo.

Colón: ¿Nunca quiso ser la hija rebelde que se sube al barco con el vestido desabrochado para poder sentir el golpe del mar contra el pecho, sentir su saliva mezclarse con la sal y la espuma, saborear la insensatez, dejar que el viento le desordene el pelo y las ideas y enloquecer de felicidad cuando lo consigue? Imagínese mi placer de navegar a mar abierta dejando todo atrás. ¿Se lo puede imaginar?

:: OCHO

Reina: Déjeme sola, por favor. Llegó el momento de rezar.

Colón: ¿Puedo ser su Rosario?

Reina: No quiero tocar su carne. Váyase.

Colón: Quiero que pida por mí. Pídale a uno de sus demonios que me escuche y que me nombre Virrey vitalicio de la tierra firme de Asia.

Reina: No lo voy a hacer.

Colón: Pero es lo que debería. Soy yo el que arriesgó el pellejo para cambiar su suerte. Soy yo el que se atrevió a desafiar a Platón y abrir los mares de la sumergida Atlántida para barrer con veinte siglos de supersticiones. Europa estaba paralizada por el terror y fui yo el que arrugó el mito y se lo metió en los bolsillos. Soy yo el único hombre capaz de desgarrar el horizonte. Gracias a mí España va a tener la posibilidad de volver a nacer en una tierra exquisitamente virgen que grita por ser tomada de las caderas. Quiero que me lo agradezca.

Reina: No entiendo por qué quiere que me ponga empalagosa y lo cubra de miel.

Colón: Porque la historia no lo va a hacer. Usted es el poder máximo. Hágalo por todos los demás. Esa tierra es mía. Yo fui el primer ser humano en tocarla.

Reina: En tocarla y destruirla.

Colón: Sí, pero para su beneficio. No actúe como si no conociera la historia. No ataque mi inteligencia.

Reina: Hipócrita.

Colón: Si mi pecado es no conformarme con mis circunstancias y aspirar a conquistar un pedazo de paraíso, entonces soy el mayor de los pecadores y además un sinvergüenza porque no siento ni el más mínimo pudor por mis ambiciones. Desde niño me propuse ser alguien. Es mi derecho y el de cualquiera que respire a pulmón lleno y tenga los ojos muy abiertos. Ustedes nacen con el mundo a sus pies y crecen comiendo de nuestras costillas. Pero a estas costillas se les acabó la carne. Le molesta tanto que yo haga uso de mi poder porque los suyos lo han hecho por generaciones y pobre del que quiera ocupar su lugar porque sacan a relucir lo peor de su casta de primos encamados y vagos. No saben lo que significa la lucha del trabajo diario. Ya lo tienen todo antes de aprender su primera palabra. Siempre lo han tenido todo y siempre lo van a tener. Algunos de ustedes disfrazan de humildad su altanería y nos sonríen para tranquilizar nuestra sed. Otros más descarados barren el suelo con nosotros a plena luz del día. Da igual. El material del tapiz es el mismo. Con una mano sostienen el mundo y con la otra se rascan la espalda. Todos cargamos con algo, señora, pero nosotros sobrevivimos rajándonos el cuero y haciendo trucos de magia para poder agarrar un poco de dignidad. El vencido también quiere ser vencedor. Esa es la verdadera Guerra y la más antigua de todas. Esta Europa suya que también es nuestra ha logrado asfixiarnos a tal punto que ahora nos tomamos el derecho de navegar hasta encontrar un Nuevo Mundo. Y esa tierra virgen, libre de pedantes estructuras, va a ser nuestro Reino. El Reino de los inconformes. El que guarde este dolor que me siga. Yo y los de mi clase también somos hijos de Dios. De ese Dios al que usted le reza con tanta devoción. Somos todos, le guste o no, carne de su carne, sangre de su sangre. ¿La aterroriza la fuerza de mi discurso? ¿Puede sentir la “música” de mi texto?

Reina: Está lleno de contradicciones y su discurso es puro resentimiento.

Colón: ¿Eso es todo lo que tiene que decir? “Está lleno de contradicciones”. ¿Y quién no? Años y años de filosofía, música, matemáticas. Siglos y siglos encerrados en las letras y los números. Toda una vida de exquisita intelectualidad para llegar a una conclusión tan básica... “Ustedes tienen resentimiento”. ¿Y quién no? Ahora debiera ser usted la que sienta vergüenza de su ignorancia. De su vulgaridad.

Reina: Tenía menos de veinticuatro años cuando me proclamaron Reina. Estaba sola y muerta de miedo.

Colón: Aquí la única que da miedo es usted.

Reina: Cuando sentí el peso del oro sobre mi cabeza me convertí en una piedra.

Colón: Y se le achicó el corazón.

Reina: Lo único que quería era que me lanzaran a algún río y perderme entre las montañas.

Colón: Deje de hablar en poesía. Hizo una campaña feroz por obtener el poder.

Reina: No era yo. Era mi destino.

Colón: No nos mienta que le va a crecer la nariz. Estaba en plena conciencia de sus actos.

Reina: ¿Y qué quería? ¿Que me pintara la boca mientras mi hermano Enrique se masturbaba con el futuro de España?

Colón: Su hermano era el Rey aunque metiera en su cama a todos los guardias del palacio.

Reina: La Reina soy yo y no vuelva a hablar de las vergüenzas de mi hermano.

Colón: ¿O qué? ¿Me va mandar a la Inquisición?

Reina: No abuse de mi bondad. No me contagie con su peste.

Colón: Es la rabia de millones la que se apodera de mis palabras.

Reina: ¿Rabia de qué?

Colón: De ver cómo entre ustedes se reparten el mundo.

Reina: Todo lo que he hecho ha sido por el bien de España.

Colón: No meta a España en esto. Aquí se trata de su ambición, no del futuro de esos vagos analfabetos.

Reina: Son mis hijos.

Colón: Ni los españoles ni los indios son sus hijos.

Reina: Todo ser vivo que esté sobre el planeta es mi hijo y no voy a permitir que un hombre común los esclavice.

Colón: ¿Acaso esos judíos y esos negros también eran sus hijos?

Reina: Claro que lo eran.

Colón: ¿Lloró a sus pies cuando les pusieron las cadenas?

Reina: Por supuesto que lloré.

Colón: ¿Por qué se encoleriza tanto con la esclavitud en Las Indias? Yo solo repito la fórmula que vi desde niño. Y como soy un pillo inteligente la observé muy bien.

Reina: Yo sufro por mis hijos.

Colón: No juegue a la madre conmigo. No ponga afectos donde no hay.

Reina: Sí hay.

Colón: Su interés por esos indios es estético.

Reina: ¿Qué mierda sabes tú?

Colón: ¿Qué clase de madre escribe poesía con el horror de sus hijos? Esos indios se quitan la vida, así de crudo, como la vida misma.

Reina: Se matan por tu culpa.

Colón: Por la tuya.

Reina: Asesino.

Colón: No. Siempre existe una víctima en este sacrificio. Pero a tí jamás te va a tocar ser el cordero.

Reina: Jamás. Alguien tiene que guiar el rebaño.

Colón: Déjame a mí.

Reina: No. Ese alguien no puede venir de la mediocridad.

Colón: ¿De la pobreza?

Reina: De la ignorancia.

Colón: La ignorancia les conviene.

Reina: Hijo de puta, ¿y todo lo que te enseñé?

Colón: ¿Y por qué no dejas que yo te enseñe un par de cosas?

Reina: Italiano vulgar. ¿Qué puedes enseñarme tú? ¿Qué sabes de mi rol divino,

“Cristóforos portador de Cristo”? ¿Qué puede saber de gobernar un hijo de tabernero? Mientras tú recogías borrachos del suelo, yo encabezaba ejércitos y ganaba tierras para España.

Colón: Tierras para ti.

Reina: España y yo somos una sola cosa. Yo soy España. Yo soy la tierra y yo soy el mar. Yo soy los hombres y las mujeres. Yo soy los héroes y los mártires. Yo soy el ejército, la iglesia y el pueblo. Yo soy la nobleza y la inteligencia. Yo soy Europa. Yo soy Las Indias, África, Asia y el globo entero. Yo soy Marco Polo y Cristóbal Colón. Dios puso su índice sobre mi cabeza y me separó del resto de ustedes para siempre. No gobierno para mí, gobierno para Él, pero como Él vive en mí, yo soy Él. Yo soy Dios.

Colón: ¿O sea que Dios no existe?

Reina: No me desafíes porque mi odio puede ser tan fuerte como mi amor. Puedo decidir cada paso de tu destino incluso el momento de tu muerte.

Colón: Entonces me inclino ante Dios. No debí tomar tanto vino. Discúlpeme. Quizás debería ponerme otra vez las cadenas. Me lo merezco por imbécil.

Reina: No te preocupes. Los italianos son así. Temperamentales.

:: NUEVE

Colón: Le está saliendo sangre de la nariz.

Reina: ¿Cuál es tu obsesión con mi nariz?

Colón: No soy yo. Es usted la que está sangrando. ¿Siente una respiración? Quizás son las mujeres del aseo.

Reina: ¿A estas horas de la noche?

Colón: ¿No entran a esta hora a retirar su bacinica? ¿Escucha? Alguien nos está espiando.

Reina: Las ganas de poder te tienen paranoico.

Colón: No. Es alguien real.

Reina: ¿Hay alguien ahí?

Niño: Sí.

Reina: ¿Quién es? Diga su nombre en voz alta.

Niño: No puedo decir mi nombre en voz alta porque no tengo nombre.

Colón: ¿Reconoce la voz?

Reina: Déjese ver.

Niño: Soy un niño.

Aparece el niño.

Colón: Si tienes un arma para matar a mi majestad te rajo el cuello como a un cordero. *(Colón revisa al niño con violencia)* Nada. Está limpio.

Niño: Hola, señora.

Reina: Eres solo un niño.

Colón: ¿Por qué estás despierto a esta hora?

Niño: Siempre estoy despierto.

Colón: ¿No te dio miedo llegar solo hasta acá?

Niño: Nunca tengo miedo. ¿Puedo comer algo?

Reina: Puedes.

Colón: ¿Va a comer acá con nosotros? Anda a comer a la cocina.

Reina: El niño se queda.

Colón: Me incomoda.

Niño: No tengo adónde ir.

Colón: ¿Y eso te da el derecho de entrar en casas ajenas?

Reina: Siéntate y come.

Colón: ¿Dónde están tus padres?

Niño: Soy un huérfano de las guerras.

Colón: Eso explica tu falta de modales. No puedes irrumpir en la casa de tu gobernante en la mitad de la noche.

Reina: Déjalo en paz.

Colón: No me gusta su aspecto.

Reina: A mí me parece dulce.

Colón: Tiene la expresión de un animal.

Reina: Es solo un niño.

Niño: ¿Puedo limpiarme los dedos en su mantel?

Reina: Puedes.

Colón: Señora, este niño está abusando de su piedad.

Niño: El señor no me quiere.

Reina: Déjalo que coma en paz.

Colón: Qué inteligente. Apenas dos minutos y ya te ganaste el corazón de esta mujer.

Reina: Era suyo desde mucho antes.

Colón: ¿Quién te mandó?

Reina: ¿Quieres vino?

Niño: Solo un poco. Soy un niño.

Colón: ¿Seguro? Señora, tiene arrugas en los ojos. No me gusta su actitud.

Reina: No puedo dejar de mirarlo.

Colón: Más que un niño parece una mujer.

Niño: Soy un niño.

Reina: Si él dice que es un niño, es un niño.

Colón: Nunca crea en lo que ellos dicen.

Reina: Es un asunto de fe. Nada es casualidad. Todo está trazado de forma perfecta como en tus mapas. Perdona que la sopa esté tan fría.

Niño: Para mí está bien.

Colón: Muerto de hambre.

Niño: No me ofenda.

Colón: ¿Con qué autoridad? ¿Sabes quién soy yo?

Reina: Este niño viene a buscarme.

Colón: Nadie se la va a llevar. Antes viene conmigo a Las Indias a perseguir papagayos.

Reina: Quiero ver la luz. Ya casi puedo tocar la cara del niño Jesús.

El niño hace sonar unos cascabeles.

Colón: ¿Qué está pasando?

Reina: El ángel de mi muerte. Reza por mi alma. Voy a morir ahora.

Colón: Ya no está sangrando.

Niño: Sí. Sí está.

Colón: ¿Qué le estás haciendo, brujo de mierda?

Reina: Lo que imaginé tantas veces está ocurriendo. Por fin voy a conocer la certeza.
¿Me llevas de la mano?

Niño: No. Cruce el río usted sola.

Colón: No debimos dejarte entrar.

Reina: No debimos cruzar el charco. Las alas de los ángeles cubiertas de oro. ¿Por qué los pájaros galopan sobre los caballos? Los ahorcados en los árboles, ¿y yo colgando de mi vestido? ¿El fuego de la noche eterna? ¿Mi propia Inquisición? Diablos enmascarados me entierran sus lanzas. Suenan los tambores. Los animales enloquecidos me encierran en su círculo. La danza de mi muerte. El Dios del viento me arrebató la corona. Los hombres desnudos me escupen lenguas de oro. Los hombres cóndor me adornan con joyas y plumas. Vuelan sobre mi cabeza como moscas. Un hombre vestido de mujer me abre la puerta. Los pájaros del sol disecan mi carne. Los diablos se tragan el vino. Me derramo como cáliz sobre la tierra. El sacerdote me cubre con sus paños. Los fieles mueven la cabeza y se balancean. Los Dioses me saludan y se abrazan ¿Dioses? Allallái. Los monos saltan borrachos. ¿Por qué las mujeres me enmascaran y me pintan con caqui la boca? Me voy de la mano de una princesa india. ¿Dónde está mi pez? ¿Padre, por qué me dejas con extraños? ¿Dónde está tu hijo? ¿Dónde está su cruz? Las Huacas resucitan y me embrujan el vientre. Palmotean las manos. Sacuden los pies. La tierra grita otros nombres. Empieza la fiesta. Empieza el cahuín. No estoy. No soy. La serpiente me mira desde el árbol. Allallái. Allallái.

Colón: Maldito depredador. La estás volviendo loca.

Niño: Es la lucidez de la despedida eterna.

Colón: Delincuente. ¿Me vienes a asesinar?

Niño: Yo no asesino. Solo dejo en la orilla.

Colón: Cobarde. Esperaste la oscuridad para matarme.

Niño: Ahora no se trata de ti.

Colón: ¿Ah no? ¿Me vas a ahogar con esos instrumentos del infierno?

Niño: Ahórcame si quieres. Pero nada va a cambiar el curso de las cosas.

Colón: ¿Te crees muy chúcaro? ¿Pensaste que ibas a poder conmigo? Habla ahora.
¿Todavía tienes hambre? ¿Quieres que la Reina te dé el chocolate en la boca? ¿A qué hora exacta pensabas matarme?

Niño: En cinco sonidos del cascabel la Reina va a estar muerta.

Colón: Farsante.

La reina muere.

Niño: Murió.

Colón: ¿Quién eres tú?

Niño: ¿Quién crees que soy?

Colón: ¿Ahora me vas a llevar a mí?

Niño: No.

Colón: Todavía tengo fuerzas para pelear.

Niño: Y yo también. Tengo tanta rabia que podría arrancarte la piel para hacerme un traje de fiesta. Pero no lo voy a hacer porque no quiero hundir mis uñas de niño en tu carne rosada.

Colón: Esto es una guerra.

Niño: Tienes razón. Esto es una guerra. Una guerra que va a durar para siempre. Pero yo no quiero aspirar a sus tristes costumbres. Prefiero reventarme en vino para no sentir el desprecio de los vencedores. O si tengo suerte me puedo convertir en pájaro y volar sobre su miseria entonando canciones que ya a nadie le importan. Pero entonces uno de ustedes me va a lanzar una piedra porque sí. Y voy a morir porque sí. Reventado en algún camino.

Colón: ¿Y eso qué tiene que ver conmigo?

Niño: ¿Eso es todo lo que vas a decir?

Colón: ¿Qué quieres que diga?

Niño: Ándate del escenario.

Colón: Voy a decir un discurso.

Niño: No. No vas a decir un discurso. Ándate a tu casa.

Colón: ¿Qué quieres que haga en mi casa?

Niño: Esperar tu muerte tomando sopas frías. Pero antes vas a enfermar y perder la vista.

Colón: No veo nada. ¿Tú me vas a venir a buscar?

Niño: No. Vas a morir solo. Secándote en un pueblo de España lejos del mar. Y yo voy a dormirme en alguna esquina para soñar con una gran funa aquí en la tierra.

:: FIN

:: TEXTO DE CREADOR

La reunión: el infierno del poder

Trinidad González J.

Atriz, docente, directora y dramaturga chilena. Junto al grupo Teatro en el Blanco realiza los montajes *Neva* (2006) y *Diciembre* (2008), dramaturgia y dirección de Guillermo Calderón. Dirige las obras *Gritos y susurros* (2005), *Insomnio* (2008), *Fiesta* (2009) y *Al azar* (2012). El año 2012 debuta como dramaturga con la obra *La reunión*, trabajo que dirige y que realiza junto a la compañía Teatro en el Blanco.

Recuperar al ser humano

Creo que uno de los grandes poderes del arte y del teatro en particular es la posibilidad de cuestionar. Es un espacio para la reflexión, donde el ser humano se enfrenta a sí mismo, tanto en su dimensión personal como social. Quien hace teatro no solo tiene el poder de crear una realidad mediante la ficción, sino también de modificar la realidad. Por esta razón, entender el teatro como un mero espectáculo es atentar contra su naturaleza. El argumento de una obra nunca debiera ser ficción por la mera ficción, así como el fenómeno del teatro no es solo entretenimiento. Debe tocar al ser humano de manera profunda, hacerse cargo de sus dolores y esperanzas, cuestionarlo, lanzando preguntas para que el espectador reflexione. De esta manera el teatro va "a lo más oscuro para iluminarlo", o sea, se sumerge en el ser humano y lo devela. El público asiste para eso, para enfrentarse a sí mismo y experimentar otras posibilidades de realidad. Por esto, el teatro debe tener una opinión sobre el ser humano, de otra forma no tiene sentido hacerlo. Es un espacio de lucha, de enfrentamiento, de provocación.

El teatro es un arte que sucede en el presente y de ahí su impresionante vitalidad. Por lo mismo nos produce desolación ver teatro muerto o de museo, donde pareciera que estamos frente a un encuentro de fantasmas, de muñecos de cera. No culpo al público por alejarse de ese teatro. Más allá de cualquier virtuosismo, lo más importante es tener algo que decir, tener una opinión y salir al escenario a defenderla. Sabemos que hay un público que la va a escuchar, y eso nos convierte en verdaderos agentes de cambio. Por eso, y a pesar de cualquier dificultad, el oficio del teatro debe ser abordado con alegría, con la enorme alegría de saber que nuestro trabajo vale la pena, que es necesario para otros y no solo para nosotros como artistas.

Vivimos en una sociedad obsesionada por el progreso, el que supuestamente está al servicio del ser humano, pero la triste realidad es que es el ser humano quien está al servicio del progreso. El Estado prioriza el avance tecnológico, o más bien en nuestro país, prioriza la importación de tecnología, porque es la herramienta del progreso, pero detrás del Estado están los verdaderos poderes, que rara vez se detienen a pensar en cuánto lo necesitamos realmente y a quiénes beneficiará. El progreso es necesario, pero cuando quien lo administra no tiene en considera-

ción las necesidades de todos, entonces se vuelve una trampa, un espejismo que paraliza al ser humano, lo atrofia, porque lo separa de sus instintos. Yo temo que nos transformaremos en un mundo alienado, de sociedades sin diversidad particular y, finalmente, en seres humanos desvinculados de nuestros sentidos y cada vez más solos.

Por eso el teatro debe “recuperar” al ser humano. Nuestro arte es en su esencia un fenómeno colectivo, que nos devuelve la esperanza de una vida más comunitaria. La única forma de que el teatro siga siendo vital en un mundo cada vez más enajenado, es que nos concentremos en el ser humano, en sus ideas y sentimientos. Si para el Estado, o los poderes fácticos, o quién sea que esté detrás de cómo se maneja el mundo, la tecnología es un arma para incomunicarnos, para la gente de teatro debiera ser una herramienta. Digo esto porque abundan los montajes cargados de elementos tecnológicos, pero cuesta encontrar propuestas en que la presencia de esos elementos vaya en función de las ideas. Todos los elementos de una obra tienen que estar al servicio de lo que se quiere decir. Finalmente, nada puede competir con el hecho de tener en vivo a un ser humano expresándose, y si vamos a la esencia de nuestra disciplina, para hacer teatro solo se necesita un espacio, algo que decir, alguien que lo diga y un público que lo quiera escuchar.

Nuestra historia. Familias enteras deciden morir

En general se nos enseña la historia desde el punto de vista del colonizador. Se nos dice que los españoles fueron héroes que llegaron a salvar de la barbarie y precariedad cultural a los pueblos indígenas que vivían en América. Desde muy niños nos aprendemos nombres de héroes colonizadores y fechas de sus hazañas. No recuerdo que se me enseñara con la misma pasión los nombres de los pueblos originarios y sus culturas. Se habla de “indios” pretendiendo aunar en ese concepto a todas las culturas precolombinas, pasando por alto la enorme diversidad que existía a la llegada de los españoles. Se hablaba del conquistador como un salvador, un hombre aventurero y valiente que trajo la misión de convertir al “indio” a la civilización a través de su religión, idioma y cultura, como si los pueblos originarios de América hubieran carecido totalmente de eso.

Recuerdo haber escuchado en las clases de historia sobre los excesos cometidos por los españoles, pero jamás el relato de dichos excesos fue enfrentado directamente en las clases ni sujeto a discusión. Se nos hablaba de la Reina Isabel la Católica como la “Reina indigenista” porque protegió a los indios de la esclavitud. Cristóbal Colón aparecía como un líder valiente y visionario, un hombre con determinación y coraje. Qué injusto.

El trato con los indígenas fue brutal, tan brutal que muchos de ellos tomaron el camino del suicidio como única salida. En *La reunión* la Reina Isabel dice “Familias enteras deciden morir. Toman brebajes y ahorcan a sus hijos” (125), y lo más triste es que no es ficción. Las familias se suicidaban juntas para no someterse a la tiranía del conquistador. Las madres ahorcaban a sus hijos. Se tomaban hierbas letales y morían juntos en la oscuridad del bosque. Simplemente aterrador. Nada de eso aparece en nuestros libros de historia. Me refiero a los libros que se nos entregan en el colegio, los que debieran conformar la base de nuestros parámetros valóricos como sociedad. Tampoco se dice nada del nefasto período de la “Pacificación de la Arauca-



La reunión. Dramaturgia y dirección: Trinidad González. Teatro en el Blanco, 2012. Fotografía: Tomás González.

nía". Se enseña como un episodio de la historia de Chile, pero ningún profesor me dijo algo así como "ahí empezó el robo de tierras a los Mapuche por parte del Estado de Chile". Tengo total conciencia de que mi paso por la enseñanza escolar fue hace veinte años, seguramente ahora existe una visión menos unilateral de nuestra historia, pero es imposible que las cosas hayan cambiado sustancialmente. A fin de cuentas, quienes planifican lo que los niños estudian hoy, defienden los intereses de quienes no están dispuestos a darle a los pueblos originarios el lugar que se merecen, tanto en la historia como en la sociedad de hoy en día.

Así como no existe una enseñanza que sea justa con los hechos, tampoco es justo el trato que se le da al tema por parte de los medios de comunicación. Lamentablemente los periódicos, las radios y los canales de televisión, hace tiempo dejaron de cumplir su rol de comunicadores. A ellos no les interesa mantenernos informados o "comunicados", ellos existen para velar por los intereses de los poderes a quienes pertenecen. Poderes que se establecieron en nuestra sociedad desde la llegada de los españoles y que se han perpetuado gracias al Estado. Lo triste es que cuando el Estado quiso hacer algo, ahí estuvieron los militares para darle atajo. Los medios de comunicación son la censura. Hoy solo por internet podemos enterarnos de la persecución de la que son víctimas los Mapuche, y exclusivamente gracias a personas que desafían el peligro con tal de dejar registro de los hechos. Irónicamente habrá que darle las gracias a la tecnología. Pero esta realidad es un problema que va más allá de nuestras fronteras. La visión apocalíptica de la Reina Isabel, "...familias enteras deciden morir...", es absolutamente contingente: hoy mismo, año 2013, la etnia Guaraní-Kaiowá planea un suicidio colectivo porque saben que serán expulsados de sus tierras por el bien del "progreso". El Estado brasileño defiende los intereses de empresas extranjeras y los medios de comunicación brasileños guardan silencio. La misma historia. Si vamos todavía más allá, a la cantidad de información que se nos oculta a nivel mundial, nos quedaríamos sin palabras, pero entrar ahí nos alejaría del tema central de esta reflexión.

Latinoamérica es un continente riquísimo, de una diversidad cultural enorme, pero mientras sigamos estudiando la historia desde la mirada colonizadora y mientras los medios de comunicación insistan en demonizar cualquier intento de reivindicación de los pueblos originarios, nunca encontraremos nuestra identidad. Debemos entendernos desde la diversidad, y respetar tanto al indígena como al hijo de inmigrante europeo o al nieto del africano que llegó como esclavo. Somos esa mezcla. Debemos dejar de ser un continente acomplexado, que a veces mira con los ojos desesperanzados del vencido, y otras con la arrogancia del vencedor. Debemos darle el valor

que se merece a cada cultura, pero sobre todo, a cada cultura precolombina, por el orgullo de saber qué parte nuestra viene de allá. Orgullo por nuestros orígenes indígenas. Empatía por su incalculable sufrimiento.

Seres humanos en conflicto

Mi opción al escribir *La reunión* fue retratar a la Reina y a Colón como dos seres humanos en conflicto y no como los líderes resueltos que nos muestra la historia. Decidí representarlos como dos seres repletos de temores, tristezas y rencores. Cada uno deambula por *La reunión* intentando justificar sus actos y alivianar su responsabilidad culpando al otro.

La Reina sabe que va a morir durante el transcurso de la noche y está llena de miedo y tristeza. Se culpa por la esclavitud de los indios y el maltrato que han recibido, y siente terror de Dios porque será Él quien juzgue sus actos. La Reina dice; "...generalmente son los hombres los que se alejan de Dios. En mi caso es Él el que se aleja de mí" o "siento que cuando rezo Él ya no me contesta" (117). Percibe el enojo de Dios por todo el dolor causado en "Las Indias", pero su arrogancia le impide reconocer su responsabilidad y lo que hace es culpar a Colón por todos los excesos, actuando ella misma como una víctima. La Reina deambula entre su espíritu y su materia, la mujer atormentada a punto de morir y la fuerte gobernante que ambiciona una España grande y poderosa. Colón conoce los puntos débiles de la Reina y la manipula durante toda la obra para que ella ceda a su favor y le devuelva el poder político de "Las Indias", dejándolo gobernar soberanamente.

El retrato que hago de Colón es el de un hombre profundamente complejo, indescifrable. Por un lado es un hombre evidentemente ambicioso y egocéntrico que está dispuesto a todo por obtener el poder, pero por otro lado representa a la clase trabajadora, a todos los que sueñan con un futuro mejor para ellos y sus hijos. Habla por todos los que están cansados de ver cómo el poder de todas las decisiones está en las manos de unos pocos, que además tienen el poder económico y la arrogancia de mirar a todos los que no son de su clase como sus "protegidos", o más descaradamente, como sus "siervos". En *La reunión* Colón dice: "Es la rabia de millones la que se apodera de mis palabras, rabia de ver cómo entre ustedes se reparten el mundo"

La reunión

De Trinidad González

Estrenada en mayo 2012. Teatro del Puente, Santiago de Chile.

Dirección: Trinidad González.

Elenco: Paula Zúñiga, Jorge Becker y Trinidad González.

Asistencia de dirección y composición musical: Tomás González.

Coproducción Teatro en el Blanco – Fundación Teatro a Mil – Teatro del Puente

(130). En ese sentido Colón nos representa a todos nosotros. A todos los que no pertenecemos a una clase protegida y privilegiada. Pero al mismo tiempo no nos representa. Si lo instalamos hoy, es el hombre que aspira a “ascender” socialmente y que cree justa cualquier forma de llevar a cabo su objetivo, aunque eso signifique pasar por encima de otros. Un “arribista”, un hombre lleno de complejos que terminará copiando las maneras de proceder de quienes critica y “esclavizará” a los de su misma clase.

Me pareció muy importante establecer entre ellos una complicidad tácita, una intimidad profunda que en el fondo los hiciera “iguales”. Hay en el texto algunas insinuaciones a una situación romántica o erótica entre ellos, porque me pareció importante ahondar en la imagen del poder abusivo y corrupto, donde muchas de las decisiones fundamentales que nos involucran a todos se toman con un whisky en la mano o, más vulgarmente, dentro de la cama.

El actor y su personaje

Sentar a la Reina Isabel y a Colón a conversar no tiene ningún atractivo si es que ellos no hablan o actúan con códigos contemporáneos que hagan de su conversación algo contingente. En ese sentido la forma de representarlos debe ser cercana y concreta. Desde la primera lectura del texto, el hincapié de la dirección estuvo puesto en que los actores hicieran suyas las palabras, sin buscar al “personaje”, sino a las ideas del texto y la resonancia de esas ideas en cada actor. La obra es una gran discusión y para ser creíble, las ideas deben estar defendidas por cada actor con absoluta propiedad. Los actores representan a estos personajes como si fueran ellos mismos, alejándose de cualquier pretensión forzada de “personaje”. Sus tonos vocales y gestos son los de dos personas de hoy, de este momento histórico, y esa naturalidad en la actuación permite que el público viva la fantasía de estar frente a los personajes originales, y así ser parte del “juicio” al que los sometemos desde el teatro, lo cual le agrega la cuota de irreverencia que necesita el teatro para existir.

En nuestra compañía Teatro en el Blanco, nos interesa un teatro de ideas, de reflexión y cuestionamiento, por eso desde nuestros dos montajes anteriores (*Neva* y *Diciembre*) hemos enfrentado la actuación de manera directa y natural. En *La reunión* trabajé la dirección de los actores desde el punto de vista de las ideas, no desde los estados anímicos o psicológicos. El personaje comienza a existir en la medida que expresa sus ideas, su visión del mundo, y el actor también tiene una visión del mundo, por lo tanto la convivencia de ambas visiones va conformando la fantasía de personaje. La actuación no fue enfrentada definiendo características físicas o psicológicas, sino ahondando en las ideas de cada uno y viendo la mejor forma de expresarlas. El choque de ambas posturas va produciendo el ritmo del montaje. Más que “personajes” me gusta hablar de “seres humanos”. Me gusta pensar que son seres concretos que se instalan en el escenario por hora y media. Seres que son y no son “personajes”, que son al mismo tiempo la Reina, Colón, y cada uno de nosotros.

Siempre me he sentido representada con una visión más existencial, donde el personaje representa a todos los seres humanos en esa situación y no solo a un individuo en particular. Representa a muchos y carga con el dolor y los sentimientos de todos ellos. En estas ideas radica mi visión mágica y ritual del teatro.

Era fundamental que los actores fueran alejándose de los prejuicios que tenían con respecto a la Reina y Colón. No podían “juzgarlos” desde dentro, sino defenderlos con todas sus contradicciones. Es el público el que debe juntar las piezas y formarse su propia opinión. La complejidad de ambos personajes solo podía aparecer si cada actor reconocía en él a un ser humano contradictorio y necesitado, y no a una maqueta o estereotipo que lo único que logra es mostrar una visión sesgada de la realidad. Los personajes no pueden ser “panfletos” vivientes, tienen que ser seres humanos en toda su expresión, tan queribles como odiables. Para alcanzar este objetivo, trabajamos en los ensayos insistentemente en el sonido de los textos, siempre intentando llegar a una forma muy cercana y reconocible, una forma que no aguanta sonsonetes ni conceptos previos. Mirar a los personajes desde dentro, incluso desde dentro de uno mismo como intérprete.

Precariedad y creatividad

Nuestra puesta en escena es muy precaria pero contundente. Tenemos solo lo que necesitamos para que la obra transcurra: una mesa, un telón como mantel, dos sillas, dos copas, una botella de vino, una vasija de metal, una cruz de alambre y una máscara de fierro. Trabajar con pocos recursos nos ha obligado a exigirnos mucho más creativamente en las soluciones de nuestros montajes, porque para nosotros la estética y su significado simbólico es muy importante. La puesta en escena de *La reunión* es limpia y rigurosa. Sin desconocer que el tiempo histórico de Colón e Isabel corresponde al Renacimiento, la obra se acerca a una “atmósfera medieval”, dando cuenta de una desolación y una carga casi claustrofóbica que rodea a la Reina, construyendo un lenguaje teatral contemporáneo y despojado. Es una suerte que el teatro necesite de tan poco para existir, de hecho, parte de su fuerza radica precisamente ahí. Sin gastar mucho dinero (*La reunión* nos costó alrededor de 300 mil pesos) montamos teatro serio y de calidad. No existen “excusas” para no hacer teatro, no hay barreras ni condiciones económicas que nos impidan expresarnos como artistas. Además, para quien hace teatro con pocos recursos, le es más fácil mantener autonomía, sin tener que lidiar con ningún tipo de censura de parte de algún patrocinador.

He visto en el extranjero montajes maravillosos, con grandes recursos técnicos, que me han dejado profundamente emocionada, pero no dejo de pensar que estos trabajos han sido producidos en países que pueden invertir grandes sumas en sus obras, porque no sufren de pobreza y desigualdad como nosotros. En Chile y en el resto de Latinoamérica vivimos una realidad totalmente diferente, por lo que creo que nuestro teatro no puede marginarse de ese contexto. Esto no significa que todo el teatro que se produzca en Chile deba ser hecho con poco dinero. No podemos privar al público de ver un gran espectáculo, pero sí nos obliga a ser más responsables como creadores. Podemos hacer obras de gran despliegue técnico, pero el teatro siempre debe sustentarse en las ideas.

:: CRÍTICA

Observación crítica de un posible encuentro en *La reunión*

Pía Gutiérrez D.

Licenciada en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Universidad Católica de Chile. Master en Littérature et Arts de l'Université de Poitiers. Actualmente es candidata a Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Entre cuatro paredes, en el espacio de lo privado, reinas, descubridores, mercaderes, madres y todos los tipos de seres humanos se reducen a la experiencia simple de sus vidas. Porque descontextualizar a íconos de la Historia parece un insulto para los doctos apegados a fechas y roles claves, pero desde la experiencia del sujeto solo queda la vida en la medida de lo posible. En un escenario simple, despojado de grandes parafernalias o trajes de época chocamos con la sinceridad de subjetividades expresadas en el oficio teatral como una posibilidad de construirse. Paula Zúñiga y Jorge Becker repletan de experiencia *La Reunión*, última obra de la compañía Teatro en el Blanco, esta vez bajo la dramaturgia y dirección de Trinidad González. Ambos actores al entrar en escena se convierten en signos índices de lo que podría haber sido Isabel I y Cristóbal Colón por ahí por el año 1500 y, al mismo tiempo, en una posibilidad de lectura sobre esta historia y de la supuesta herencia que forja una identidad americana hasta el presente. Aguardar la escena parece un desafío cuando el texto encuentra rítmico el oído de quienes jugamos el rol de espectadores, correr tras las palabras es un ejercicio difícil pero poco a poco esa misma aceleración nos saca del orden estereotipado de la escucha porque el código se duplica, convirtiéndose en un murmullo de la memoria histórica, en la interpelación de nuestro rol en ese archivo central de lo que conocemos como nuestro pasado. Volver a Platón y al mito del alma contada en *Fedro*, la imagen de ese carro conducido por caballos que alguna vez perdieron sus alas en la disputa entre pasiones y razón al descender al mundo terreno hasta convertirse en un hombre es el punto de partida para explicar la conexión de la memoria con ese mundo superior de las ideas. Por medio de la reminiscencia, reflexiona Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*, el hombre se conecta mediante su experiencia con las cosas al recuerdo, el mundo visible es el índice para recordar, la experiencia corpórea es clave para hacer memoria y, en consiguiente, para conocer.

[L]a memoria corporal está poblada de recuerdos afectados de diferentes grados de distanciamiento temporal: la misma magnitud del lapso pasado puede ser percibida, sentida, como añoranza, como nostalgia. El momento de despertar tan magníficamente descrito por Proust al comienzo de *En busca del tiempo perdido*, es particularmente propicio para el retorno de las cosas y de los seres al

lugar que la vigilia les había asignado en el espacio y el tiempo. El momento de la rememoración es, pues, el del reconocimiento. (62)

Así, la experiencia teatral funciona como una narratividad de un suceso capaz de ser reconstruido por la propia experiencia del cuerpo de los espectadores que asisten a la recreación o creación de la escena teatral y, por lo mismo, a la reminiscencia de un recuerdo, de un saber que terminará siendo el de su propio lugar en el mapa identitario. Bajo este prisma, ver en *La reunión* a los actores en escena no tiene un valor histórico, en la lógica del archivo como una fuente de documentación “verídica”¹, sino que en el sentido de esa reminiscencia de la que hablaba Platón pues en medio de ese diálogo, de la fuerza de los cuerpos de los actores, encontramos una experiencia y en ella un recuerdo, pensamos en un saber, en la posibilidad inexistente de que ese encuentro existiera y, sobre todo, en la posibilidad que nos abre que esta compañía insinúe un acontecimiento que no pretende fidelizar el tiempo canónico sino las dudas paralelas al discurso oficial de la historia. Acontece un recuerdo en la escena, acontece el ejercicio de memoria colectiva e individual y ante esto hay dos posibilidades que me interesa explorar: la primera es quien recuerda y la segunda qué recuerda.

El descubrimiento de América marca entre otras cosas el fin de una era. Junto con la invención de la imprenta, son los dos sucesos que fijan el fin de la Edad Media, esa tan vilipendiada y supuestamente oscura. Eso desde el punto de vista eurocéntrico. Para el continente americano, en cambio, se interrumpe su historia. Desembarca otra estructura de poder que somete a los pueblos a una condición de inferioridad que nos ronda hasta nuestros días, más de quinientos años después de ese suceso. Si bien las crónicas de la conquista, las cartas de Colón y algunos objetos como el estudio de semillas, la incorporación de nuevos alimentos a la dieta y la constatación de un nuevo universo comercial, son los elementos que construyen el discurso del descubrimiento, el relato parece siempre ser un ejercicio central. Desde nuestro continente las ciencias sociales, replegándose a la imposición racionalista de los discursos científicos a partir de la modernidad, reconstruyen trayectorias de los pueblos originarios, de los procesos de exterminio y se inicia una reconstrucción local de la era de oro de los imperios americanos que será néctar de los discursos nacionalistas que merodean la formación nacional en el siglo XIX. En cada uno de esos intentos por archivar la historia nos preguntamos por el recuerdo, no por quien recuerda. Insisto en esta disyuntiva que planteaba al inicio de estas líneas porque fue precisamente eso lo que provocó en mí ver este montaje, desplazar la pregunta y centrarme en la posibilidad de quién construye ese recuerdo. Y ahí, en medio de mi interrogante, extasiada por la música y por los cuerpos de los actores que parecen siempre estar alerta para contener la acción de sus personajes, recabo en la posibilidad de esa mujer que fue Isabel primera y el hombre acabado que debió ser Colón a esas alturas del partido. Digo podría haber sido porque creo que poco importa acá cuánto se apegue el montaje a las fidelidades históricas. Su agudeza parece radicar precisamente en esa imprecisión,

1 El archivo ha sido tradicionalmente entendido como el arca del imperio desde su origen romano, los documentos en él contenidos adquieren el estatus de prueba de un relato histórico gráfico. Así lo explica Michel Foucault en *La arqueología del saber* por medio del concepto de *a priori* histórico que rodea la validez de un archivo, al ser resguardo de la condición de realidad de los enunciados de una comunidad (Cf. Foucault 215-16). En esa misma línea, el archivo funda la ley de un grupo: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (219). En el caso de *La reunión*, la experiencia teatral está fuera de la ley del archivo tradicional, pero adquiere validez como un ejercicio especulativo que cuestiona la centralidad del relato histórico tradicional.



Gentileza Jorge Becker.

La reunión. Dramaturgia y dirección: Trinidad González. Teatro en el Blanco, 2012. Fotografía: Jorge Becker.

en la distopía, es decir en la posibilidad de realización de una utopía en un espacio abyecto, que sería representado en esas cuatro paredes, en que se sitúa el acontecimiento teatral para deconstruir la figura fija del sujeto histórico. El teatro, y en este caso especialmente el cuerpo de los actores, es un punto de fuga de los relatos que cubren a Colón e Isabel y a todas las historias que los circundan. Una pequeña corona metálica, casi una corona de espinas, rodea la cabeza de La Católica, mientras su ropa –pantalones rojos, una blusa negra y una encapuchada cabellera– nos recuerda que es una versión de la reina expresada con potencia en cada gesto por Paula Zúñiga. Los conflictos afloran raudamente a lo largo de casi dos horas en un diálogo que corre entre los dos personajes y, lo que podría ser una escena sin grandes acciones dramáticas, se transforma en la activa disputa de dos sujetos no por “Las Indias” sino por el rol que cada cual quiere jugar en la Historia. Parecemos asistentes a un momento clave, justo antes del cuarto viaje de Colón, después de haber sido acusado de malas prácticas como gobernante. Estamos en una sala privada de palacio pero llena de oídos, los nuestros entre tantos otros, en la que Cristóbal le pide a la reina de esa España imperial que le permita volver a “Las Indias”. Isabel discute entre sus fantasmas, y es verdad que cuesta creer en esta discusión, pero qué importa, pues cabe la duda de que dicha discusión se hubiese remitido a la posibilidad de que los indios tuvieran alma y fueran por lo tanto tan hijos de Dios como los europeos. Pero en ese espacio, con vino y agua en la mesa, Dios parece ausente, solo hay fantasmas, el halo de un erotismo instrumental, de la infertilidad de la reina y las batallas internas que se grafican en la dualidad de un Colón charlatán vestido como “chamán new age” que descubre sus cabellos ante su reina, momentos antes de apoderarse de la cabellera frondosa que empequeñece aún más el cuerpo de esa Isabel representada o presentada por Zúñiga. Y vuelvo a preguntarme quién recuerda. El gesto es más interesante y la pregunta compleja

porque veo entonces a los actores, latinoamericanos que visitan el relato colectivo y su posibilidad para referirse a estos personajes, desplazando interrogantes que los constituyen y que en ese cuadro me ponen a mí, y supongo que a quienes me acompañan en la escena, en ese mismo espacio de jaque. Representar o presentar a estos dos personajes históricos es construir una cosa, en el sentido de la *res* aristotélica, aquello que está fuera para recordarnos alguna idea que conocemos o que conocimos. Lo interesante es que esa idea es nuestra propia identidad mestiza, colonizada, culturalmente católica, finalmente americana.

En un ritmo intenso pasan los cuerpos cubriendo pequeños desplazamientos, apoderándose de la mesa central –único objeto de la escena negra–, mientras la música marca su paso dejando huella de lo que podría ser lo que hoy conocemos como americano. El sello de Tomás González queda en cada nota. El sonido parece ser el captor de almas como si pudiéramos saber qué se dijo en esa conversación en la remota posibilidad de que esta existiera, como si pudiéramos, como Fray Juan Pérez, saber qué confesaba la reina ante los temores del infierno. Pero lo único que queda ante toda Historia no es más que una especulación de historias fisuradas por sus contradicciones oscuras que son exactamente las que refuerzan este montaje. En el deseo de suponer aparecemos todos, en esa grabación remota, en la posibilidad de los que aún no tienen lengua y quizás tampoco alma, en la disputa entre Ariel y Calibán expresada por Rodó, en la invitación reflexiva de Oswald de Andrade (Cf. “Manifiesto antropófago” [1928]) proponiendo comerse la historia occidental para inventarse una nueva que puede, como en este caso, ser el teatro. Es ahí donde la encrucijada de esta Isabel y este Colón se despliega en la medida que nos interpela sensorial y racionalmente sembrando un eco que nos hace pensar en algo que tal vez conocemos, que vimos en la esquina de nuestras casa, en el conflicto que mantiene el poder con los estudiantes, con la nación Mapuche, con la producción intelectual americana. Son nuestros delirios los que grita Isabel, son nuestros deseos los que mueven a Colón.

Hacia el fin del montaje, un niño/niña se descubre como escucha de la conversación y anuncia la muerte de la reina acompañado de un cascabel. Un niño huérfano y borracho, como la América viciosa, joven y perdida. Nos queda preguntarnos por ese niño y especular sobre sus posibles historias. “De la memoria compartida se pasa gradualmente a la memoria colectiva y a sus conmemoraciones vinculadas a lugares consagrados por la tradición, con motivo de estas experiencias vivas se introdujo por primera vez la noción de lugar de memoria” (Ricoeur 192). Bien nos recuerda Ricoeur el desplazamiento de la memoria colectiva a un lugar común, lugar que en este caso podría ser la infancia americana representada en el desolador personaje que ha *espectado* escondido la conversación de Isabel y Colón, una especie de Ángel de la muerte que es también nuestra presencia en la escena, nuestro lugar en el enunciado de este montaje.

Obras citadas

- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. 65-72. Impreso.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.

:: CRÍTICA

La reunión de la situación teatral y la actuación social

Constanza Alvarado O.

Atriz de la Universidad Católica de Chile. Becada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, cursa el Magíster en Artes UC. Actualmente participa como investigadora de Encargarte UC, iniciativa orientada a potenciar la interrelación del teatro con la realidad social y las diversas disciplinas de la Universidad.

Así como el actor deductivo no hace bien en fijarse demasiado pronto en un tipo básico, no hace bien el actor inductivo en fijarse en "rasgos".

Todas sus investigaciones han de tender, con ayuda de la fantasía y el análisis de los hechos, a la investigación y posible representación del personaje total como un personaje concreto, en desarrollo.

(Brecht 277)

El ejercicio que aquí ensayo, se sostiene primeramente en el goce de haber participado como público de *La reunión* en dos de las funciones realizadas por Teatro en el Blanco en el marco del Festival de Teatro Internacional Santiago a Mil 2013¹. Sentada en mi butaca, volví a experimentar ese impulso gozoso que hace algunos años me llevó a explorar en la actuación y que hoy, modulado por el tiempo, transformado, me convoca a participar reflexivamente desde este otro lugar: el del espectador.

A riesgo de reducir mi propia experiencia, quisiera detenerme a pensar en algunos de los elementos que dieron lugar al disfrute que señalo y que tiene como centro la cuestión actoral.

Sin duda la actuación en el trabajo de Teatro en el Blanco ocupa un lugar fundamental y *La reunión* no es la excepción. Se trata, en primera instancia, de un trabajo actoral que juega con distintos niveles expresivos y que pone en escena diversas posibilidades a la hora de abordar los textos y dar lugar a la situación escénica. Ahora bien, las actuaciones que caracterizan a esta compañía involucran dimensiones que van mucho más allá del virtuosismo actoral en su sentido individual. Teatro en el Blanco pareciera ser una compañía que en su conjunto se interesa por realizar una reflexión escénica que ilumina la complejidad de toda actuación: la comunicación en acto entre los actores así como los mecanismos de construcción y desmontaje de la teatralidad nos sitúan a los espectadores frente a una situación que se muestra "realmente" en curso. Como una cuestión que ya es habitual en el teatro contemporáneo, pero cuyas raíces se remontan a las vanguardias históricas y particularmente al ideario de Bertolt Brecht, Teatro en el Blanco

1 Ver ficha de la obra en página 138.

integra en sus montajes lo que Paula Zúñiga, actriz de la compañía, señala como la “exhibición de la teatralidad a ojos del espectador” (10). Acorde a la búsqueda de Brecht por llevar a cabo un arte que cuestionara y desnaturalizara la realidad social, esta opción escénica permitiría a los espectadores recordar constantemente que estamos en el teatro y que ante nosotros se está llevando a cabo un ejercicio crítico. Esto no significa, como el propio Brecht declarara en sus escritos, abandonar el nivel de las emociones y afectaciones. En este sentido, el trabajo actoral que compone *La reunión* no podría ser descrito meramente como una operación de distanciamiento racional. Tal como señala Trinidad González a propósito de la metodología de Teatro en el Blanco, la actuación es “una experiencia tanto emocional como intelectual; ambas van de la mano. No hay una que mate a la otra” (4).

A propósito de la teatralidad y las actuaciones, en *La reunión* es posible distinguir estrategias tales como, por ejemplo, mostrar de qué manera se construye la situación escénica, así como también evidenciar, por medio de los diálogos y gestos, el juego dinámico entre al menos dos planos actorales: la actuación del actor en el rol de actor y la actuación del actor en los diversos roles que constituyen el “personaje”.

La entrada y salida de los actores a escena pareciera ser un locus que muestra cómo es que se construye la situación que se ha venido a presentar. La acción comienza con la toma de posición de los actores en el escenario. Ambos, Paula y Jorge, caminan relajadamente hacia sus lugares. Ella se sienta en la silla de ruedas de espaldas al público. Poco a poco, rotando la silla con el movimiento de sus brazos, comienza a mostrarnos un rostro nuevo. Jorge se arrodilla al otro lado de la mesa, frente a su compañera de escena, y con un leve movimiento de manos se dirige hacia ella suplicante. Así, los espectadores vemos cómo por medio del movimiento de los actores, de su posicionamiento físico, de un gesto y de la respiración, se comienza a dibujar frente a nosotros una circunstancia particular: una situación dramática que ya está en curso.

Este montaje y desmontaje de la teatralidad, en el caso de la obra, no se queda en un plano anecdótico o periférico, sino que parece insertarse en el centro mismo del problema que se está llevando a escena. En una entrevista realizada hace algunos años, luego de la presentación de *Diciembre*² en el Festival de Teatro de Buenos Aires (FIBA), Trinidad González señala que este ir y venir del rol de actor al personaje permitiría “mirar el fenómeno teatral desde muchos lugares” (5). Yo agregaría a esta idea –a todas luces acertada–, que en el caso de *La reunión* no solo estaríamos frente a la posibilidad de mirar el fenómeno teatral *desde* muchos lugares, sino que también de reconocer el fenómeno teatral *en* muchos lugares.

En *La reunión* es posible reconocer, entonces, una doble militancia, por cierto inseparable, respecto al problema de la actuación: primero, cómo es que los actores llevan a escena el texto, con qué cualidades, a través de qué estrategias y tratamientos, pero también, en segundo lugar, cómo el mismo texto y su puesta en escena evidencian la teatralidad que atraviesa todo encuentro social. Y es que *La reunión* pareciera ser la puesta en escena de una conversación entre dos sujetos históricos, Cristóbal Colón y la Reina Isabel la Católica, donde la teatralidad oscila entre el juego de poder y seducción, y la incapacidad, siempre humana, de manejar la situación en la totalidad de sus factores.

2 Montaje de Teatro en el Blanco, escrito y dirigido por Guillermo Calderón. Estrenado en Chile el año 2008.

Las actuaciones de Colón y la Reina Isabel

Hace más de cuatro décadas la sociología y la psicología social, con ciertas distinciones, investigaron la realidad social gracias a la mediación de conceptos teatrales. Términos como actuación, actores, roles, escenario, entre otros, sirvieron entonces para explorar y problematizar ciertos aspectos de la vida social muchas veces desatendidos. El más reconocido entre ellos, desde el campo de los estudios teatrales y de la performance, ha sido el sociólogo Erving Goffman, quien plantea, a comienzo de los años sesenta, lo que se ha tendido a denominar desde las ciencias sociales como un modelo dramático para la comprensión de la interacción social. En su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, estudia cómo todo encuentro social supone un proceso de construcción teatral a través del cual se juega la estima o valoración social de la persona. Al presentarnos ante otro(s) en un escenario determinado, nos enfrentamos—según Goffman— a la tarea de representar roles que ya han sido codificados socialmente y que cuentan de suyo con expectativas sociales asociadas.

Ahora bien, desde el pensamiento del sociólogo, la representación de roles no se refiere solamente a la construcción social de la personalidad o a la manera en que la sociedad define el comportamiento de los individuos. Goffman reconoce cómo el desarrollo de toda interacción social requiere que actualicemos ciertos roles, que transitemos por un rol u otro dependiendo de cómo se construye conjuntamente la situación y del contexto que la enmarca. De allí, creo, su especial interés para el estudio de la teatralidad en su doble sentido, social y teatral.

Desde esta perspectiva de análisis, asistimos en *La reunión* a la escenificación de las actuaciones de la Reina Isabel frente a Cristóbal Colón y viceversa, en un encuentro privado donde ambos se ven requeridos dramáticamente. Jorge Becker, en su actuación, nos muestra los diversos mecanismos expresivos que Colón utiliza para llevar a cabo su propósito de persuadir a la Reina a que interceda ante el Rey y lo deje volver a “Las Indias”. Paula Zúñiga, por su parte, representa a la Reina Isabel y presenta ante nosotros cómo se desvanece el rol de la Reina.

Si por instantes creemos estar frente a la confesión de los pecados de Colón y a la crítica de la Reina respecto a su proceder en “Las Indias occidentales”, en otros pasajes la situación se revierte y nos convertimos —los espectadores— en testigos de cómo la relación que se teje entre ambos precipita el dolor de la Reina y el miedo ante el reconocimiento de su propio infierno. Quizás lo más evidente de esta dinámica sea el plano verbal. Desde aquí, el juego de roles se materializa en el modo en que se van nombrando a lo largo de la obra uno y otro personaje: a momentos “Mi Reina”, y a momentos simplemente “Isabel”; en ocasiones “Colón”, y en otras “Cristóbal”. Se entrelazan a través de este gesto las esferas de lo público y lo privado. Los diálogos transitan, a su vez, entre una Isabel que a ratos busca hacer valer su rol de Reina, representando verbalmente la distancia social frente a Colón y defendiéndose con ello del avance de este hacia sus zonas de sufrimiento. Colón, por su parte, revierte sagazmente esa distancia por medio de sus palabras, a ratos de ironía y a otros de complicidad.

Pero no solo entra en esta dinámica el poder de la palabra, esa misma palabra que la Reina Isabel incita a Colón a utilizar frente a los “indios”. Colón no solo ocupa su lengua perspicaz para subvertir la situación. Su puesta en escena frente a la Reina Isabel se estructura tanto desde el nivel verbal como desde la corporalidad. Si en un comienzo de la obra está arrodillado en un costado de la mesa y solo con sus manos apoyadas en ella, a medida que la acción avanza la

mesa es manipulada y transgredida por su actuación. Literalmente, Colón conquista la mesa, ese único objeto que en un comienzo lo separaba de la Reina; en ella se tiende con su camisa entre abierta, en ella derrama tierra indígena, en ella deja caer gotas de agua luego de lavar su torso. Así como también, en otro momento de la obra se saca la peluca negra³ y larga que desde un comienzo de la obra formaba parte de la construcción del personaje, mostrando su pelo rubio y corto e inaugurando para la relación un nivel doblemente íntimo y peligroso.

Se ha tendido a comprender la teatralidad, desde las ciencias sociales, como una operación que solo sirve para señalar cómo es que la realidad social estaría pauteada por verdaderas rutinas dramáticas. Miguel Beltrán, en su artículo "La metáfora teatral en la interacción social", señala que el tropo del teatro para el estudio de la vida social arriesga reducir la experiencia solo a una pauta o partitura establecida de antemano, dejando fuera la variabilidad que caracteriza la realidad social (19). Se olvida aquí, desde mi perspectiva, que toda representación de roles y rutinas, como ha subrayado Goffman, implica no solo un control expresivo y una manipulación de las impresiones que la propia actuación genera en otro, sino también la emergencia de la información que se escapa y que por medio de otras acciones se deja entrever. Goffman ha nombrado ese nivel en términos de las "contingencias dramáticas" o "contingencias inesperadas" que tensionan toda interacción. Y es que nadie, ni siquiera el actor de teatro, puede controlar todo lo que hace y dice frente a otros: "el actor jamás es del todo consciente y 'dueño' de la propia *performance*" (Herrera y Soriano 63). Recuerdo el instante en que Colón, atento a la performance de su compañera de escena, le pregunta a la Reina por qué hace "ese" gesto con la nariz cuando pronuncia la palabra gobernar. Sin duda aquí la Reina resiste ante la incapacidad, siempre humana, de verse a sí misma desde fuera, similar a cuando alguien nos dice que solemos hacer tal gesto en determinadas circunstancias y es difícil darnos por aludidos. A través de este guiño tan cotidiano, *La reunión* pone en evidencia que no estamos frente a dos sujetos inalterables.

Por otra parte, el rol de Reina para Isabel parece no solo implicar un modo de defensa ante la embestida de Colón. Dicho de otra manera, la representación del rol no solo vuelve a la Reina a su zona segura, también a momentos vemos cómo busca desprenderse de este papel que la aprisiona.

El encuentro entre lo privado y lo público

La reunión no es solo un diálogo entre dos personas. La escenificación de la conversación entre ambos personajes no se reduce al despliegue actoral de un Colón que sabe cómo manipular a la Reina, ni una mujer que ha debido desempeñar un rol de poder y que sucumbe ante la culpa y el abandono de Dios. Desde esta relación se proyectan asuntos relevantes de nuestro acontecer histórico e incluso de nuestra actualidad política y social. En este espacio privado se traman y tensionan varios de los temas que han marcado la configuración de nuestra cultura: colonialismo, evangelización, iglesia y poder, mestizaje, así como también lucha y dominación de clases⁴.

3 Cabe destacar que en la primera temporada de la obra realizada en el Teatro del Puente, la peluca que utilizaba Jorge Becker en su representación de Colón era rubia.

4 La música de la obra, a cargo de Tomás González, elabora algunas de estas temáticas cruzando y superponiendo en sus composiciones sonidos de música cortesana e indígena.

El pensamiento de Erving Goffman dialoga estrechamente con esta interpretación, pues comprende que toda interacción social y representación de roles no es tan solo el desarrollo de las acciones y la intencionalidad de un individuo frente a otro, más bien en toda interacción se hace patente la sociedad en su conjunto: “la relación entre prácticas de interacción y estructuras sociales, al menos en las sociedades modernas, se presenta en Goffman de manera compleja y articulada” (Herrera y Soriano 61). De allí que el encuentro privado entre la Reina Isabel y Colón nos permita una aproximación distinta a la historia, que más allá del hecho histórico en sí nos propone una reflexión sobre la historia social y la política realizada desde el nivel de la intersubjetividad. Las palabras, discursos y acciones de ambos “personajes” nos hacen pensar cómo es que el destino de un pueblo pareciera tejerse no solo en los lugares de visibilidad pública, sino en las salas privadas de quienes representan, de alguna u otra forma, el poder⁵.

En definitiva, el trabajo de Teatro en el Blanco es una mirada crítica a nuestro propio acontecer histórico y a cómo se ha ido tramando este sistema social, y también un ejercicio comprensivo de la teatralidad que está presente en toda relación, articulando las esferas de lo público y lo privado, de lo micro y lo macro social. Así, el problema de la actuación en su doble sentido, teatral y social, parece ser el lugar de síntesis entre la comprensión de la teatralidad que ha guiado el trabajo de la compañía y la propuesta –en esta obra particular– del encuentro entre la soberana y el conquistador como una “situación teatral” atravesada por la presentaciones de roles diversos, donde, además de la representación del poder público, se juega también ese poder de manipulación que un sujeto ejerce frente a otro mediante la palabra y la corporalidad. La obra nos presenta, por medio de esta dinámica, personajes complejos, desagregando la unilateralidad de dos sujetos históricos en una conversación, a todas luces, clave para nuestra memoria común.

Obras citadas

- Beltrán, Miguel. “La metáfora teatral en la interacción social”. *Revista internacional de sociología* 68 (2010): 19-36. Recurso Electrónico. 27 Abr. 2013.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, s. l. u., 2004. Impreso.
- Corbalán, Ana. “Un encuentro de camarín con Trinidad González y Paula Zúñiga, actrices de la Compañía Teatro en el Blanco (*Neva y Diciembre*), durante sus funciones en el FIBA 2009”. *Telón de fondo 10* (2009): 1-16. Recurso electrónico. 18 Mar. 2013.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971. Impreso.
- Herrera Manuel y Soriano, Rosa. “La teoría de la acción social en Erving Goffman”. *Papers 73* (2004): 59-79. Recurso electrónico. 20 Abr. 2013.

5 La irrupción, hacia el final de la obra, de un niño –interpretado por Trinidad González– que ha sido testigo de la conversación y que viene a escena a precipitar la muerte de la Reina y a expulsar a Colón del escenario, da lugar a otra voz relevante para esta historia: la marginalidad y la incredulidad respecto del sistema social que se ha construido.

:: RESEÑAS

:: RESEÑA

Diana Taylor y Marcela Fuentes, editoras.

Estudios Avanzados de Performance

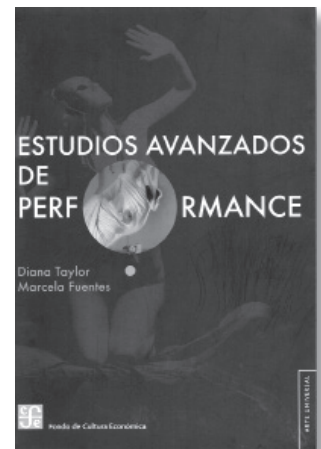
México-New York: Fondo de Cultura Económica-Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011.

631 p.

Por Lorena Salas O.

Universidad de Chile

lorenasalasortiz@yahoo.es



El ejercicio del performance se ha instalado con fuerza en Chile. La irrupción del Colectivo de Acciones de Arte CADA en los años ochenta sin duda marcó un precedente, pero estuvo lejos de agotar el ímpetu creador. Los últimos treinta años han sido también fructíferos, con eventos, seminarios y bienales en distintos puntos del país que reúnen a numerosos artistas¹. Ellas y ellos, protagonistas de la acción, habitan su arte y van más allá, echando mano a la escritura para reflexionar en torno a sus experiencias y visualizando aquellos intersticios significativos en los que se enraízan posibilidades expresivas conflictivas y productivas². El arte performático logró instalarse a lo largo de todo el territorio a pulso y pasión, trascendiendo límites disciplinares y creando un nuevo lenguaje que comienza a ser analizado y considerado, de manera especial, por un creciente campo académico que se perfila cada vez con más fuerza. Se abre, entonces, un espacio que abraza los bríos de la acción, y que procura sostener y fomentar dicha fertilidad encumbando consideraciones teóricas que permitan observar su quehacer desde un nuevo flanco, el cual enriquece y potencia su avance y desarrollo.

1 Algunos ejemplos de esto son los eventos Deformes y Perfopuerto. Ver *Bienal Internacional de Performance 2010*. Blogspot.; y *Perfopuerto*. Web. 25 Abr. 2013.

2 Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes reúnen interesantes ejemplos de esta situación. Su publicación compila varios de los trabajos presentados en el evento "Performance en Chile, 30 años", realizado en la Universidad de Chile el año 2009. Ver Barría, Mauricio y Francisco Sanfuentes, Eds. *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2011.

Es en medio de todos estos esfuerzos que surge el texto que hoy nos convoca. Desde el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, Diana Taylor y Marcela Fuentes presentan un generoso compendio que reúne varios ensayos. Su importante aporte radica en que dichos textos ilustran lo que ha sido el avance de los Estudios de Performance, incluyendo, por ejemplo, el concepto de “restauración de la conducta” de Richard Schechner, así como el de “performance del género” de Judith Butler, elementos centrales para la comprensión cabal de la profundidad del campo. Así, junto a estos escritos encontramos también trabajos de teóricos y artistas como Amelia Jones, Joseph Roach, Rebecca Schneider, Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, Coco Fusco, Ngugi Wa Thiong’o, Víctor Vich, Jon Mc Kenzie, Jill Lane, Guillermo Gómez Peña, André Lepecki, José Esteban Muñoz y Antonio Prieto Stambaugh. *Estudios Avanzados de Performance* es una herramienta invaluable para la viva práctica performática de nuestro país, pues los ensayos que lo componen trazan distintas trayectorias que, por un lado, revitalizan la práctica con refrescantes experiencias y reflexiones, y, por otro, fortalecen la comprensión teórica de la performance con los recursos que el campo de estudios ofrece.

El integrar a nuestro quehacer los avances que estos autores han alcanzado nos ofrece una valiosa posibilidad. Los Estudios de Performance como campo posdisciplinario proponen la conformación de un nuevo espacio que trasciende los límites que por mucho tiempo separaron a las artes escénicas, la lingüística, la antropología y las artes visuales. Esta trascendencia evidencia los puntos de encuentro de estas disciplinas, proponiéndose como un lente epistemológico flexible que permita una apreciación más acabada de distintos fenómenos. *Estudios Avanzados de Performance* constata que muchas veces una sola perspectiva no logra dar cuenta cabalmente de la complejidad de ciertos fenómenos. Un ejemplo de esto es el tema del cuerpo, que se experimenta a diario de manera sumamente personal y en el que se inscriben distintas marcas que los construyen y/o invisibilizan. El ejercicio performático permite escenificarlo, pero el trabajo teórico analiza, evidencia y complica las categorías que el cuerpo lleva (Taylor 12). Como podemos ver, el texto que hoy presentamos entrega bases teóricas y reflexivas para comprender la complejidad de estos intersticios, ofreciéndonos la posibilidad de utilizarlo en nuestras apreciaciones y trabajos. Sin duda la fertilidad de nuestro hacer en el ámbito performático bulle de inquietudes y posibilidades reflexivas y expresivas. *Estudios Avanzados de Performance* emerge hoy no solo como un texto fundamental en términos académicos; es también una compilación altamente pertinente y actual. Discusiones y análisis sobre las manifestaciones performáticas de finales de la dictadura de Fujimori –por Víctor Vich– o los “escraches” en Argentina (equivalentes a nuestras “funas”) como denuncia y ejercicio de justicia en las manos del pueblo –por Diana Taylor–, hacen del libro un elemento transversal, de carácter Americano en el sentido Hemisférico de la palabra³, trascendiendo fronteras y límites políticos. Las reflexiones que el texto presenta exponen avances fundamentales de carácter teórico e importantes experiencias performáticas de impacto mundial, ilustrando no solo algunas de las distintas direcciones que la performance ha trazado, sino que también las fricciones productivas. Al igual que la palabra que lo nombra, el campo resiste definiciones fijas y favorece el movimiento fértil y creativo que las pulsiones y contrastes promueven. *Estudios Avanzados de Performance* no se instala, entonces, como una

3 Diana Taylor. “Who, When, What, Why”. *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, 2003. XII-XX. Impreso.

suerte de enciclopedia definatoria de lo que los estudios de performance han sido y/o deben ser, sino como un compendio de importantes trabajos dispuestos para complejizar y enriquecer el accionar de la performance en las manos de quienes deseen internarse en sus páginas. El texto no busca imponer sino proponer, o entregar algunos de los elementos más valiosos y fértiles de los Estudios de Performance, para volver a emerger de una nueva forma desde las manos de nuestras creadoras/es y pensadoras/es de nuestro país.

Estudios Avanzados de Performance reúne, entonces, el ejercicio y el análisis de la performance, invitando a quienes componen el campo a vincular ambos polos y a potenciar el tránsito fértil entre ambas. Diana Taylor, en la introducción del texto reconoce estas cosas y observa la posible ansiedad que esta propuesta podría causar, suponiendo que tal vez habría artistas que no verían con facilidad la razón por la cual debiesen involucrarse con consideraciones de carácter teórico. Frente a ello, nos invita a observar lo complejo del campo, fijando nuestra atención en aquellos puntos performáticos en los que ni el ejercicio ni el análisis logran dar cuenta cabalmente de la profundidad del conflicto. Conviene, entonces, pensar en las posibilidades que los Estudios de Performance como lente epistemológico ofrecen. “¿Qué es lo que el performance nos permite hacer o pensar, a diferencia de otras disciplinas?” es la pregunta que Taylor nos presenta, dejando la potencialidad del texto en nuestras manos, libre para volver a emerger de una nueva manera a través de cada trabajo, con nuevos colores y nuevas fuerzas, en nuevos perfiles que hablen, observen y compliquen, esta vez, desde nuestro contexto.

:: RESEÑA

Erika Fischer-Lichte

Estética de lo Performativo

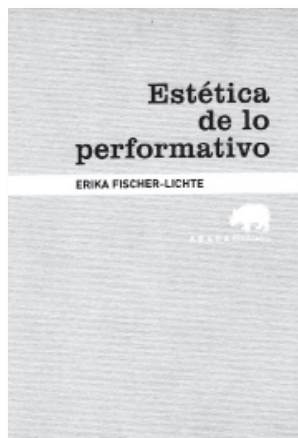
Madrid: Abada Editores, 2011.

427 p.

Por Roxana Gómez T.

Pontificia Universidad Católica de Chile

rrgomez@uc.cl



El acontecimiento en la realización y transformación de su instante

Estética de lo performativo, de Erika Fischer-Lichte, fue publicado por primera vez el año 2004 en Alemania. Después de siete años, Abada Editores lo publica en su versión española. El texto devino material bibliográfico obligado de consulta, tanto en su contribución a las investigaciones recientes así también como material de discusión para las distintas cátedras dedicadas al análisis y comprensión del fenómeno de lo escénico. La autora, que otrora fue reconocida por su *Semiótica del Teatro* (1999), hoy toma parte del “giro” que ella misma describe en este libro. Fischer-Lichte se responsabiliza de su giro y rearticula toda la epistemología subyacente en ese estructuralismo que defendía en los noventa, para reposicionarse en el proyecto de elaborar una estética de lo performativo como constructo teórico capaz de contener la discusiones recientes respecto a la práctica escénica, así como también una epistemología que ponga de relieve el acontecimiento como fenómeno y proceso de realización de la experiencia escénica.

Dado que, además de infructuoso, sería injusto tratar de sintetizar la profundidad del análisis y las distintas aristas tratadas por Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo*, el intento que en adelante trazo es rescatar su propuesta principal y en qué medida y cuáles son las conse-

cuencias que ella supone para la teoría teatral y las distintas aproximaciones existentes para lo escénico en la actualidad.

La visión de la autora, que a su vez determina el recorrido de este libro, se funda tanto en una revisión histórico-referencial de los principales hitos que transformaron la producción escénica, como también en una mirada puesta sobre y en relación con las prácticas escénicas en su dimensión experiencial y realizativa. De este modo, instala sus principales preguntas desde el llamado 'giro performativo' de los años sesenta (37), donde identifica un cambio en la concepción práctica de lo escénico, a la vez que en su contemporaneidad surge la acuñación del concepto 'performativo' por parte de la teoría inaugurada por Austin (la cual retomarán, años después, teóricos de otras disciplinas importantes, entre ellos Judith Butler). Es bajo este contexto que Fischer-Lichte analiza la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, cuya realización ilustra ese "giro performativo" presente en las producciones contemporáneas a esta y que coinciden en su surgimiento iniciado en los años sesenta. Es este giro, conformado por prácticas como las de Abramovic, el hito desde donde Fischer-Lichte instala la urgencia de una "teoría estética", la cual sentará sus bases en la premisa que subyace a este nuevo tipo de producción: "En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos" (45). A través de estas distinciones, Fischer-Lichte teje un entramado que se sostiene en el "acontecimiento" como principal opción epistémica y, junto con él, postula el concepto de "Aufführung" (37) –traducido como "realización escénica"¹– como piedra angular en el desarrollo de su "teoría estética de lo performativo".

La superposición y las relaciones que Fischer-Lichte establece entre lo performativo y el "Aufführung" ['realización escénica'] son significativas si las pensamos como lugares análogos, desde donde la autora identifica un espacio de inserción posible, que a la vez le permite y exige proponer un enfoque distinto: "Como otra de las características de lo performativo se podría señalar, por lo tanto, su capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas" (50). En otras palabras, "lo performativo", a la vez que práctica, tiene el poder teórico de visibilizar ese excedente que se escapa a los binarismos (significado/significante, por nombrar alguno), a los que sujeta la hermenéutica o los de la semiótica tradicional setentera. Asimismo, "lo performativo" pone énfasis en la relación que se establece entre su realización material y las nuevas condiciones de producción de conocimiento que de esas realizaciones se desprenden. En suma, cuando Fischer-Lichte propone 'la realización escénica' como fenómeno susceptible de ser estudiado, lo que hace en realidad es centrar la mirada en el proceso total que involucra tanto a quienes "hacen" (llámese actor, performer, etc.) como a quienes participan activa o pasivamente en ese "hacer" (ya sea espectador o copartípe) e incluso, de igual modo, en "lo hecho". Todos estos componentes a lo largo de su proceso de comunión se afectarán simultánea, transversal y mutuamente, lo que queda ilustrado en las dinámicas que Fischer-Lichte propone en torno a lo que denomina "bucle de retroalimentación". Lo interesante y lo que diferenciaría este tratamiento frente a los procedentes de otras academias que tratan la performance, es que en el caso de la "estética de lo performativo" el concepto "performan-

1 Véase toda la discusión en torno a la elección de "realización escénica" por parte de los traductores en nota al pie de la página 37 de *Estética de lo performativo*. Al respecto, investigadores como Andrés Grumann Sölter (discípulo de Fischer-Lichte) propone "acontecer del acontecimiento" como una mejor traducción, dado que este término destacaría de mejor manera el carácter fenoménico del concepto en su procedencia alemana.

ce” ya no es un constructo que se pueda aplicar a los fenómenos indistintamente, sino que se concibe como un fenómeno que emerge de la experiencia compartida². Ello ocurre e implica una experiencia que podríamos entender como un proceso inserto en unos cuerpos, en unos tiempos y en unos espacios.

Al tratar el concepto de “Aufführung”, Fischer-Lichte reconoce y defiende una tradición fundada por el germanista Max Herrmann en la década del treinta, cuyo principal objetivo político en su estudio será establecer la diferencia entre el teatro y la literatura dramática. La definición que Herrmann hace del teatro es retomada por Fischer-Lichte en este nuevo proyecto: “La realización escénica [Aufführung] acontece *entre* actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente” (66). Este principio de copresencialidad, que antaño fundamentaría la independencia de la práctica teatral respecto a la literatura, es el mismo que vuelve a articular Fischer-Lichte para difuminar y abolir categorías binarias como significado-significante, representación-presentación, entre otras, para dar cuenta de un proceso único, plurivinculante y que remite al acontecimiento en el instante de su acontecer. Es de este modo que “performatividad” adquiere un valor único, erigiéndose como la columna vertebral de una estética de lo performativo que siempre mira y se inserta en la materialidad del “acontecimiento”.

Este instante que acontece es recuperado por Fischer-Lichte en su análisis para entender cómo el proceso perceptivo de ese instante está, en tanto que despliegue de significado, estrechamente ligado a su realización escénica: “No es que se perciba primero algo como algo y que luego, en un segundo paso, a eso se le atribuya un significado. Más bien es que el significado se origina en el acto de percepción y como acto de percepción” (283). La autora, además de explicarnos y definir detalladamente los elementos que constituyen el proceso de “realización escénica” [Aufführung], desarrolla la relación entre esos elementos constituyentes y la generación de significado. Fischer-Lichte declara mediante “la producción performativa de la materialidad” (155) y sus posibles afectaciones, que el significado no es algo que ocurra a posteriori, sino que es simultáneo al proceso de percepción: “El de percepción y el de generación de significado son uno y el mismo proceso” (285). Este proceso circular es lo que llama “bucle de retroalimentación autopoietica”, dado, como ya señalamos, por la copresencialidad. Siendo de este modo, el significado tendría dos caracteres que no están dados por un proceso ulterior, sino por su emergencia; esto es, el sentido de urgente (exigido por la percepción del que percibe) y el sentido de emergente (dado que emana de la materialidad de la “realización escénica”).

El modelo propuesto en la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte posiciona el teatro como proceso perceptivo compartido [Aufführung], desde el cual podemos entender de manera transversal cómo acontecen fenómenos experienciales diversos. A través de un lenguaje simple, y con una detenida voluntad para estudiar y referenciar de forma explícita las tradiciones que evoca, la autora revisa y propone una solución posible ante los fenómenos contingentes en la producción artística, teórica y cultural reciente. La estética de lo performativo se plantea entonces como un constructo de comprensión y de despliegue analítico que sobre todo considera el poder

2 Un ejemplo canónico es el uso que de “performance” hace la escuela norteamericana (Instituto Hemisférico). Un artículo que indaga en los posibles usos y significados de la intraducible palabra “performance” es “Hacia una definición de performance”, de Diana Taylor (*Conjunto* 126 (2004): 26-30). Dentro de esta academia se encuentra una diversidad de posturas teóricas que es posible visitar en la compilación de textos que reúne *Estudios avanzados de performance* (2011), reseñado en esta misma revista.

transformativo de la realización escénica, profundizando y recuperando ese instante perceptivo de oscilación, donde tanto el que mira como el que es mirado coparticipan en la “autopoiesis” (325) del acontecimiento que construyen juntos. El paso que da una estética es el abandono de las pretensiones de interpretación intelectualista que una experiencia escénica pueda suscitar –aunque en este contexto suene paradójico. En síntesis, me atrevería a decir, que la estética de lo performativo propuesta por Fischer-Lichte aboga por una defensa de lo escénico desde los principios del teatro, rearticulando las nociones de significado y relevando la “realización escénica” en su dimensión comunitaria. Al menos así se desprende de las intenciones de la autora cuando señala que “se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo el artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance” (32).

:: RESEÑA

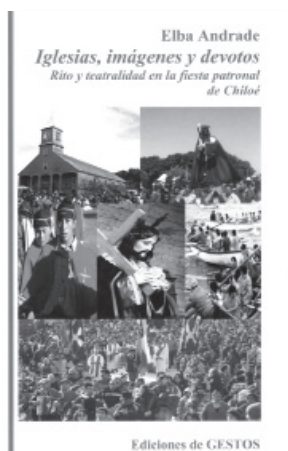
Elba Andrade

Iglesias, imágenes y devotos: rito y teatralidad en la fiesta patronal de Chiloé

Irvine: Gestos, 2012.
229 p.

Por Rodrigo Del Río J.

Pontificia Universidad Católica de Chile
rodrigodelriojoglar@gmail.com



Pese a la especificidad de su objeto de estudio, el ensayo de Elba Andrade cautiva –desde su título– al lector: asistimos al anuncio del estudio de la fiesta patronal chilota desde los desarrollos recientes de la noción de teatralidad (esto es, privilegiando aquella batería de textos que da densidad cultural a este neologismo acuñado, en clave formalista, por Evreinov (e.g. Féral, Schechner). Sin embargo, en más de un pasaje la discusión sobre teatralidad y rito se ve eclipsada por la generalidad de temas y problemas, como el barroco y la religiosidad, dejando abiertas ciertas preguntas.

El texto se divide en tres partes. La primera de ellas corresponde a un itinerario del imaginario barroco en Chiloé, desde el panorama general latinoamericano hasta su arribo al archipiélago, enfatizando el rol difusor e institucional de las órdenes jesuita y franciscana en el caso del barroco chileno. La segunda comprende una delimitación del concepto de teatralidad y su posterior extensión a su uso en los estudios de la “religiosidad popular”, junto con las manifestaciones rituales que la acompañan –a nuestro juicio, el capítulo de mayor interés teórico y metodológico. Por último, el trabajo se interna en el funcionamiento de la fiesta del Cristo de Chaguach, articulando sus componentes semióticos desde las teatralidades derivadas del ritual.

Uno de los pasajes más destacados del texto, a mi juicio, es la introducción: se inicia con una imagen que expresa, en buena medida, los intereses de su investigación. La autora recuerda sus vivencias infantiles de la celebración del mes de María, señalando que entonces “la reiteración de signos y códigos aprendidos diligentemente *nos* aseguraba frente a la mirada del otro el papel de ‘actores’ en un reducido, pero importante espacio público” (11, el énfasis es mío). Este “nos” opaco y sugestivo, formulado desde la mirada de una niña que observa la Virgen, puede ser entendido como una clave de lectura del texto: “reconstruida la memoria aparece la Inmaculada en andas; los brazos que *nos* elevaban a su altura para que recibiera los versos frente al pórtico” (11, el énfasis es mío). La enunciación anticipa el tono de las preguntas que dan vida al texto: ¿quién se responsabiliza por ese “nos”? ¿La voz de una niña frente a las jerarquías espirituales del masculinizado mundo adulto?, ¿el coro del pueblo chilote gozando evasivamente las directrices del orden patronal?, ¿o quizás el habla de una voz austera y fantasmal de viejas rencillas sociales disfrazadas en reconciliaciones? El pronombre personal marca de entrada las distintas voces, desde las colectivas a las personales, sobre las que se arma la fiesta patronal y tiene su eficacia simbólica sobre las consciencias de los celebrantes.

Hay una notoria preocupación por la crítica ideológica, expresada en una pregunta implícita que persiste durante el desarrollo del libro: ¿cuál es el signo de la fe? El argumento se proyecta desde la construcción histórica de la identidad barroca del archipiélago, hacia un análisis del aparato semiótico que los grupos dominantes –a veces tácita y otras explícitamente– constituyen en la fiesta ocasión de goce colectivo, reforzando, como lo señala Andrade, la cohesión social. Es interesante cómo en la fiesta patronal chilota experimentamos, en palabras de Raymond Williams, una “cultura residual,” es decir, “algunas experiencias, significados y valores que no pueden ser verificados y no pueden ser expresados en términos de la cultura dominante... , sin embargo, vividos y practicados sobre la base del residuo... de una formación social previa”¹. En la fiesta patronal vemos la huella de un capitalismo incipiente, que ya no existe salvo cristalizado en las palabras incuestionables de la historia escolar.

La autora reconoce que si bien ha sufrido transformaciones parciales en el tiempo, la institución de la fiesta patronal no ha sido afectada en su componente semiológico. Es así como la identidad chilota se situaría en una grieta histórica, posición privilegiada para el investigador que dirige su mirada hacia la época colonial chilena. Afirma Andrade,

Abordamos nuestro estudio con una concepción que nos permite entender los rituales como enunciaciones superestructurales mediatizadas para indagar lo que estas prácticas teatrales hacen y significan y, además, cómo se insertan dentro del medio de relaciones de poder que les dio origen. Ello implica revelar la ideología transmitida en el proceso de transculturización, vale decir el papel desempeñado por el grupo dominante durante la conversión religiosa. (75)

La teatralidad, en este sentido, organiza los espacios en referencia directa a las categorías del antropólogo rumano Mircea Eliade. La frontera entre lo sacro y lo profano se reconstituye como un discurso de límites en donde la experiencia teatral forma el principio interpretativo desde el

¹ Williams, Raymond. “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory.” *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005. 40. La traducción es mía.

cual leer el texto espectacular de la Fiesta del Cristo de Chaguach. Las transacciones entre estos espacios se vinculan a través de íconos cuyos agentes originales fueron órdenes misioneras, constituyendo la subjetividad de los celebrantes desde una “religión de la imagen”.

El peso de la arqueología conceptual en el libro opaca, en alguna medida, el análisis formal. Las abultadas referencias al barroco y a la construcción de la religiosidad popular en Latinoamérica dan cuenta de un estado de la discusión que, en términos didácticos, aporta una mirada atenta y cuidadosa, pero empaña el espesor semiótico de la Fiesta del Cristo de Chaguach, desplazando, así, el rito hacia los márgenes de la obra.

La reflexión de Elba Andrade pone en escena la emergencia de uno de los conflictos de los estudios teatrales. La identificación de la teatralidad con otras prácticas presenta el inconveniente que Féral reconoce en el concepto de teatralidad, la “disolución de los límites” entre el teatro y otras prácticas performativas. Todavía es posible preguntar si la migración de la teatralidad hacia la generalidad de un concepto antropológico no arrastra la ansiedad de una lectura civilizatoria, es decir, si el rito puede hablar por sí solo. La explicitación de esta interrogante *meta-crítica* es, quizá, la deuda que nos deja este ensayo acusoso y novedoso, cuya lectura es, en todo, una contribución valiosa.

:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático y ambos dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

Apuntes de Teatro es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Publicada semestralmente (julio y diciembre) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

En dos secciones se estructura *Apuntes de Teatro*: la primera, *Investigación*, puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, *Documentos*, puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual.

Apuntes de Teatro posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, aportar artículos de su autoría, recomendar textos para su eventual publicación o proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación semestral entiende lo teatral como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes –desde el actor al espectador–; se nutre de diversas disciplinas y cada vez expande más sus fronteras pudiendo ser entendido como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo sus diversas prácticas (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, etc.), sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, etc.). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno, también es posible considerar problemáticas particulares del teatro latinoamericano, estadounidense y europeo.

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe) y la dirección de correo electrónico del autor.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi y deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos. (Nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita).
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra.

Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.
- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo éste no será publicado. No obstante, si el

segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.

- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utilizará el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y sólo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:
(Lagos 31).
- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse sólo el apellido del primer autor adicionar la frase *et al.* Por ejemplo:
Un dibujo del siglo XVI del Códice Magliabechiano o Libro de la Vida (Anders et al. 96) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.
- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, sólo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:
Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos. (37)

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada por el arte*” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- También será necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la deberá poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse la siguiente fórmula (288-9). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289.

- Las elipsis al principio o al medio de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . . ; las elipsis al final de la cita deberán ir indicadas con cuatro puntos separados por un espacio:

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica sólo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final sólo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:
Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:
Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.
2. Libro de dos autores:
Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].
3. Libro de autor desconocido:
Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.
4. Libro compilado o editado por uno o más autores:
Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto)
Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Medio impreso.
---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.
6. Artículo en una compilación:
Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.
7. Artículo en revista académica:
Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.
8. Reseña, comentario o crítica:
Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.
9. Introducción, prefacio o prólogo:
Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. De Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.
10. Traducción:
Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.
11. Tesis:
Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi preformativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.
12. Ponencia o disertación:
Grass, Milena. "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, 2008.

13. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de Mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 mayo 2009.

14. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Sitio web. 11 abril 2011.

15. Texto dramático

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.

Calderón, Guillermo. *Diciembre. s/e.*, [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 125 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Suscripción Revista *Apuntes de Teatro*

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES* \$	NORTE AMERICA* US\$	CENTRO AMERICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 136	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 135 y 136 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 134, 135 y 136 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el N° 99 al N° 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años N° 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el N° 125 al N° 136	5.200	6.500	22	23	24
COLECCIÓN DE LIBROS			VALOR UNITARIO		
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

*Envío por correo certificado

ADJUNTO PAGO

CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago

NOMBRE SUSCRIPTOR

DIRECCIÓN

TELÉFONO

ENVIAR ESTE CUPON A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta N° 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

Textos de teatro de revista

APUNTES

de TEATRO

- 100 Este domingo de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda
- 101 Cariño malo de Inés Margarita Stranger
- 102 ¿Quién me escondió los zapatos negros? Creación colectiva, Teatro Aparte
- 103 El rey Lear (fragmentos) en transcripción de Nicanor Parra
- 104 ¡Cierra esa boca Conchita! de José Pineda
- 107 Dédalus en el vientre de la bestia de Marco Antonio de la Parra
- El guante de hierro de Jorge Díaz
- 108 Las siete vidas del Tony Caluga de Andrés del Bosque
- 109 La pequeña historia de Chile de Marco Antonio de la Parra
- 110 La catedral de la luz de Pablo Álvarez
- 111 El desquite de Roberto Parra
- 112 Quarteto, Medea material y La misión (fragmentos) de Heiner Müller
- 113 El Che que amo de Oscar Castro
- 114 Llámame, no te arrepentirás de Francisca Bernardi
- Tango de Ana María Harcha
- Asesinato en la calle Illionis de Lucía de la Maza
- 115 Fantasmas borrachos de Juan Radrigán
- 116 Gemelos de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof
- 117 Una casa vacía de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda
- 118 Creencias desempleadas de Mauricio Navarrete
- Aysén de nieve y sangre de René Rojas
- 119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado? de Cristián Soto
- 121 Trauma de Alexis Moreno
- 122 Especial de Andrés Pérez
- 123/124 Trasatlántico o la fuga de Europa de Juan Claudio Burgos
- Kinder de Francisca Bernardi y Ana María Harcha
- Color de hormiga de Lucía de la Maza
- 125 El transcurrir de Valeria Radrigán
- Amargo de Andrea Franco
- Perséfone de Andrea García
- 126/127 Fantasmas de parafina de Eduardo Pavez
- HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO de Juan Claudio Burgos
- Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero de Alejandra Moffat
- Vida de otros de Ana López
- 128 El neo-proceso de Benjamín Galemiri
- 129 Fin del eclipse de Ramón Griffiero
- 130 H.P. (Hans Pozo) de Luis Barrales
- 131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa de Francisco Sánchez
- 132 Hombre acosado por demonios ante un espejo de Rolando Jara
- 134 Las analfabetas de Pablo Paredes

INVESTIGACIÓN

JUAN MANUEL URRACO C.

Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea:
Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico

PAOLA ACOSTA S.

Teatro de la violencia: *Kilele* y la posibilidad del duelo

ANDREA JEFTANOVIC A.

Teatro político, dramaturgia e informe sobre derechos humanos:
SIN TÍTULO-Técnica Mixta, de Yuyachkani (Perú) y *Cuerpo*, de Rodrigo Pérez (Chile)

EZEQUIEL LOZANO

Indagaciones *queer* a Copi a través de *La Torre de la Defensa*

MAURICIO QUEVEDO P.

Remediar las acciones: un posible camino hacia un entrenamiento actoral intermedial

CONSUELO MOREL M., RODRIGO CANALES C. y HUGO CASTILLO M.

Teatro y educación: una experiencia interdisciplinaria para un taller
de habilidades interactivas para el aula

TEXTO TEATRAL

TRINIDAD GONZÁLEZ J.

La reunión

DOCUMENTOS

TRINIDAD GONZÁLEZ J.

La reunión: el infierno del poder

PÍA GUTIÉRREZ D.

Observación crítica de un posible encuentro en *La reunión*

CONSTANZA ALVARADO O.

La reunión de la situación teatral y la actuación social

RESEÑAS

DIANA TAYLOR Y MARCELA FUENTES, EDS.

Estudios avanzados de performance, por Lorena Salas O.

ERIKA FISCHER-LICHTE

Estética de lo performativo, por Roxana Gómez T.

ELBA ANDRADE

Iglesias, imágenes y devotos: rito y teatralidad en la fiesta patronal de Chiloé,
por Rodrigo Del Río J.