

las formas de comportamiento de las compañías como estructuras nómades y sus lógicas organizacionales.

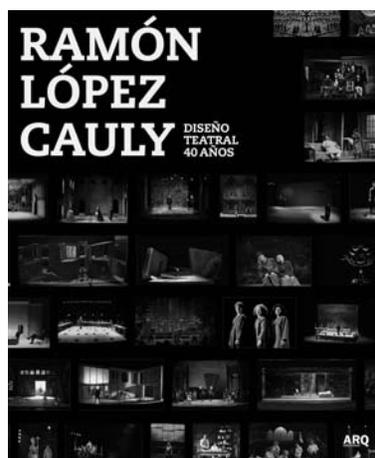
Notable es la referencia, con la que parten, a una política del nombre como fundamento performativo de la identidad grupal. Sin embargo, lo que esconde esta observación es todavía más atractivo. El nombrarse no constituye solo una operación de identidad, sino el síntoma de la urgencia de tal. La urgencia de tener que

nombrarse, de producirse a partir del nombre propio sin relación con grandes relatos ni proyectos artísticos de largo alcance manifiesta, a mi modo de ver, un síntoma de nuestra época: la identidad ha sido reemplazada por el gesto material del nombre, la identidad ha devenido alegoría, una imagen de la ruina. Este desvío hacia dicha política del nombre, sin embargo, no se vuelve a enfatizar por las autoras en el análisis de la formación

R E S E Ñ A S

Ramón López Cauly: diseño teatral, 40 años

Montserrat Palmer, Patricio Mardones, eds.
ARQ Ediciones, 2009



Este libro reúne una selección de 27 obras de un total de alrededor de 170 diseños que ha realizado Ramón López durante su vida profesional como hombre de teatro. Por eso me parece que lo más importante es reconocer que este libro es en sí mismo una celebración, tanto de una vida profesional dedicada al ejercicio del oficio, como de la consecuencia y del compromiso personal que tiene un artista con su creación. Esta publicación se constituye en la construcción de un espacio público por visitar, donde queda materializada la evidencia de la perseverancia tenaz, la disciplina y el rigor que han acompañado el talento y la gestión creativa de Ramón López durante estos 40 años de ejercicio profesional.

A lo largo de las páginas de este libro reconocemos al artista que ha logrado desenvolverse en territorios tan diversos como complementarios en cuanto a sus complejidades y que muchas veces se sirven mutuamente.

Los artículos que acompañan los diseños seleccionados aportan visiones y puntos de vista particulares que destacan diferentes aspectos y que resultan

relevantes para la comprensión de la totalidad del recorrido de la obra.

Andrea Torres –motor fundamental y pieza clave de esta publicación– establece los marcos teóricos, los territorios y las periferias por donde se mueven los diseños. Aclara las coordenadas de la selección y da cuenta de los criterios utilizados para ella. Cuestión fundamental, ya que este prolífico creador reúne un universo tan vasto, que esta podría haberse transformado fácilmente en una publicación de 4 tomos si consideramos que el libro recoge solo un selecto 40 por ciento de la obra total del artista.

Matías López, criado entre teatros y planos, observa con agudeza y poesía descriptiva la capacidad camaleónica de su padre. Aporta con su análisis (entre otras muchas ideas valiosas) el concepto de *dualidad* como rasgo distintivo de este creador, que se ha movilizadado desde un territorio del arte a otro con sensibilidad creativa y pericia técnica.

María de la luz Hurtado, con su experta mirada y

organizacional de las compañías, persistiendo más en aquella óptica funcional. A pesar de lo impecable de este examen, se torna cuestionable cuando llega a pensar cómo las lógicas productivas de estas compañías pueden verse como micropolíticas de la resistencia. En primer lugar, habría que clarificar hasta qué punto estas relaciones de producción son prácticas de alguna manera electivas o condiciones simplemente determinantes.

vasta experiencia, distingue y enfoca los aspectos más relevantes de la vinculación entre la obra y la época. Señala las diversas asociaciones creativas que ha sostenido Ramón López con los diferentes directores con quienes ha colaborado a través del tiempo. Destaca el aspecto patrimonial de la obra contenida en el libro y complejiza el valor de las propuestas con sus circunstancias determinantes.

El diálogo entre el oficio madre –*la arquitectura* y la *escenografía* (creadora de ilusiones) – es analizado por la enriquecedora mirada con que Sebastián Grey realiza su contribución. Él hace un recorrido conceptual por la trayectoria profesional de López, urdiendo estéticas y tendencias, además de valorar la vida académica de quien es hoy el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Católica. Allí ha sido maestro de innumerables generaciones de profesionales dedicados al arte teatral.

Mirando este libro, uno se pregunta: ¿cómo alguien puede haber hecho tanto? Incluso en 40 años... ¿Cómo alguien puede haber realizado tantos oficios y todos de forma profesional y experta? La lectura profunda del libro lo aclara: análisis conceptuales, planos, bocetos y croquis, acompañan las fotografías que el mismo Ramón López fue tomando y guardando meticulosamente en cajas y archivadores, hasta convertirlos en un registro patrimonial.

Registro que no solo da cuenta de su propio proceso artístico, sino que, además, del trabajo de toda una generación de teatristas que han tenido la suerte de colaborar con él. Este libro recoge tanto su historia como la nuestra. La de Raúl Osorio, Ramón Nuñez, Rodolfo

Tiende el análisis a una mirada más bien optimista del asunto, lo que lo sesga al momento de pensar las relaciones laborales que las constituyen. La aparente libertad laboral es más bien flexibilidad laboral. La mayor parte de los miembros de estas compañías no viven de hacer teatro. En general, deben trabajar en otras áreas como la docencia, la televisión o participar en proyectos eventuales como artistas invitados. Cabría preguntarse

Bravo, Alberto Vega, Willy Semler y Paulina García, por nombrar solo algunos. Por ello, este libro es también un estudio gráfico que da cuenta de todo un periodo del teatro chileno. Los registros fotográficos son testimonio y obra en sí mismos.

Es imposible no sentir una tremenda admiración por la capacidad creativa, el talento y la humildad con que este creador nos abre su obra y se expone de corazón. Con qué sencillez él mismo nos cuenta cómo se fue desplazando desde la arquitectura a la escenografía y a la iluminación, pasando por la fotografía, para luego ir profundizando, con el tiempo, en sus intereses como director. Fue su inquietud permanente y la búsqueda de perfeccionamiento profesional la que lo llevó a Londres a realizar sus estudios en iluminación. Proceso que tendría una incidencia directa en el desarrollo estético de nuestro teatro. Más adelante, siendo un profesional experimentado, elige volver a las aulas como estudiante de dirección teatral. Este camino lo lleva a consolidarse como director, no solo de teatro, sino que de ópera, donde fusionará sus conocimientos musicales, espaciales y estéticos. Cuando Ramón López, en sus artículos, cuenta cómo pasa de un oficio a otro, de la arquitectura a la fotografía o la ópera, lo hace parecer algo tan fácil como natural. Pero lo cierto es que la educación artística de este creador es rica y compleja.

Involucrado en los procesos sociales y políticos que implica el arte, este libro es testimonio de cómo ser un artista íntegro y un ejemplo por seguir de vitalidad, tenacidad y fuerza de trabajo para las nuevas generaciones. ■

Claudia Echenique

hasta qué punto esta flexibilidad no atenta contra la ejecución de proyectos de largo alcance y más bien los tiende a desactivar, reemplazándolos por acciones de corto plazo de consumo inmediato. Pero lo más grave es que lo que quisiéramos imaginar como micropolíticas de resistencia no esconde más que precarización laboral y proletarización del trabajo artístico. ¿Cuántos actores de verdad viven de su trabajo como actores? ¿Qué implica este nomadismo contra un sistema o condiciones de explotación y maltrato social cuestionables? Esta extrema flexibilidad laboral tiene como consecuencia que los actores, por ejemplo, no impongan permanentemente, lo que va en detrimento de sus jubilaciones. ¿Hay verdaderamente autogestión? ¿Acaso no siguen siendo los fondos estatales gravitantes, incluso para los teatros y escuelas privadas? ¿Cuáles son las otras instancias de financiamiento, cuando claramente nuestro sistema teatral no puede depender del corte de entrada como en otros países? Es posible pensar que estas formas de proletarización del trabajo, finalmente, tienden a generar lo que se podría denominar *discursividades de la necesidad* que se vuelven hegemónicas, quiero decir discursos de lo urgente y lo inmediato, que no aspiran a consolidarse en instancias de más largo alcance o de mayor vuelo hermenéutico, que privilegian el éxito inmediato y la fórmula en detrimento de la experimentación y el valor de la búsqueda y el error. Nuestro actual sistema económico tiene una configuración paradójica, pues al mismo tiempo que se cimenta sobre la libertad y la iniciativa, tiende a unidimensionar las posibilidades productivas: por ello la dicotomía entre modelo estatal y modelo de empresa privada sigue siendo una cuestión pendiente en Chile, donde solo hemos conocido un modelo, pues la fondarización del arte no es otra cosa que la privatización de la creación por un Estado empresarial.

Sin embargo, es en el capítulo siguiente –*Fragmentos contextuales*– en el que las autoras se hacen cargo de rescatar parte de esta variable política. En un penetrante examen de los contextos productivos logran dimensionar críticamente el panorama político-institucional en el cual aparecen las compañías estudiadas. Es sugestiva la referencia a la noción de capitalismo cognitivo propuesto por Sueley Rolnik, pues permite dar cuenta de la ambi-

güedad de este contexto y apreciar problemáticamente las lógicas de inscripción social de estas compañías en el medio. La idea de una subjetividad flexible o de una apropiación blanda de los contenidos de la contracultura son imprescindibles para situar los verdaderos alcances y potencialidades de los discursos contrahegemónicos de nuestro teatro (y cabe decir, también de la teoría teatral) en las dos últimas décadas en Chile. Tal como se lo plantean las autoras: ¿Qué significa ser independiente o alternativo en nuestro actual medio? ¿Es posible distinguir con claridad la brecha entre hegemonía y subalternidad? ¿Son bordes dialécticos de un estado de cosas o más bien nociones liminales y transitivas que pugnan y se trasvierten continuamente? Por lo mismo, considero acertado el giro (o retorno) que proponen hacia la noción de autonomía, como la clave para abrir el problema en su complejidad; en efecto, tal cual como lo enseña Burger², la condición de autonomía que definió al arte burgués y que le significó perder su relación con la praxis vital de una comunidad, al mismo tiempo procuró la condición necesaria para que se transformase en un dispositivo crítico de esta misma praxis social.

Esta paradoja se resolvió en la Vanguardia precisamente con la acentuación de la investigación formal como negatividad. Así es posible entender que la crítica al arte burgués que propugnaran los dadaístas coincidiera con una crítica a la ideología burguesa, a sus modos de vida y formas de convivencia, pero que se realizaba al transgredir las formas de representación de este imaginario. En el caso del teatro, el uso paródico del melodrama, o de las formas caídas del arte total wagneriano en el teatro de Roger Vitrac o Ribemont-Dessaignes, son buenos ejemplos. Sin autonomía, no hay distancia crítica en tanto la obra de arte se conformaría positivamente con una función predisuelta por la sociedad en la que se produce. Lo notable es que la noción de autonomía contiene el germen de su propia posibilidad de autocrítica (Burger: 1997).

Distancia es pues la condición de la reflexión. Pero la distancia también puede entenderse como fisura, como

2. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península: 1997

herida o *differance*, es decir, corrimiento o descalce. Un arte que no produzca este descalce hoy por hoy no logra generar rendimiento crítico. El retorno a la autonomía lo es también a una manera de comprender el lugar del arte en la sociedad, lugar de descalce de los imaginarios, no de reproducción. Hoy Chile sucede en la Televisión. La televisión produce su propia crítica en la figura de la subjetividad flexible. La televisión es la producción de la lucidez blanda. Entonces, ¿hasta qué punto las poéticas de las compañías estudiadas rompen realmente con esta producción de imaginario blando? ¿Hasta qué punto la teoría que las comprende logra hundirse en las comisuras de estas heridas?

A veces, pretender acercar a la audiencia, apelando exclusivamente a sus propios lenguajes o desde sus propias competencias culturales, no hace otra cosa que reproducir la lucidez blanda de lo televisivo. Tal vez, lo que queda por hacer es volver a producir distancia, aura, silencio, desaparecimiento contra la obviedad que es hoy el mundo, y creo que el presente libro, que no renuncia a esa complejidad auténticamente académica, está por esa vía. ■

Mauricio Barría Jara

Director de CENTIDO, Universidad de Chile, Universidad Arcis

R E S E Ñ A S

Antología Teatral da Latinidade constituye una interesante muestra de la dramaturgia contemporánea. La selección reúne traducciones al portugués de las obras *solo los giles mueren de amor*, de César Brie; *Hechos Consumados*, de Juan Radrigán; *Cinema Utopía*, de Ramón Griffiero, y *Croisades*, de Michel Azama. A pesar de que la antología puede parecer antojadiza, los editores del volumen—Marcos Antonio Alexandre, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros y Sara Rojo—explican en el prólogo que este proyecto editorial de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) es un tributo al extinto Departamento de Letras Románicas, cuyo objetivo era la traducción al portugués de textos de la dramaturgia contemporánea concebidos en español, francés o italiano. Sin embargo, más allá de la anécdota que da origen a la publicación, su aparición, aunque no sea en nuestro propio idioma, se agradece. Por varias razones. Además de venir a alimentar la escasa oferta editorial de traducciones de obras dramáticas contemporáneas con cuatro creaciones contundentes—de entre



las cuales dos corresponden a autores chilenos, lo que también se agradece—, el libro contiene breves pero contundentes comentarios críticos sobre los problemas traductológicos que cada pieza planteó. Y esto es un hallazgo en un panorama mundial donde las cuestiones metodológicas propuestas por la traducción de textos teatrales han quedado relegadas al más lejano de los confines teóricos. Así, estamos frente a un producto complejo que sirve al más puro espíritu universitario, no solo por poner a dialogar a grandes

exponentes de la dramaturgia latinoamericana y francesa de nuestros días entre sí, sino también porque tiende puentes entre la creación y la reflexión teórica sobre las posibilidades y los límites de la traducción teatral. Ojalá que este libro inspire la reflexión local y pueda convertirse en un modelo para futuras publicaciones que vendrían a enriquecer notablemente nuestra reducida oferta editorial. ■

Milena Grass K.