



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

APUNTES

de TEATRO :: 134

ISSN 0716-4440



2011 | 02



Nº ISSN 0716-4440
Revista Apuntes de Teatro Nº 134 - Año 2011 - 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) 686 50 83 • Fax: (56-2) 686 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
Macarena Baeza (s)

Asistente de edición
Constanza Alvarado

Comité Editorial
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
Coca Duarte

Secretaría y ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Victor Jaque - www.enjaque.cl

Portada
Las analfabetas de Pablo Paredes M.
Fotografía: Andrés Lagos Marín.

Impresión
Maval

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 686 50 98
Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, teléfono 686 56 50
Revista *Cátedra de Artes*, Magíster en Artes, teléfono 686 51 59

Prohibida la reproducción parcial o total de los contenidos de esta revista.

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-4 Presentación

INVESTIGACIÓN

5 - 27 MAURICIO TOSSI

Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del noroeste argentino
Identity discourses and poetic reproductibility in Argentinian Northeast playwriting

28 -40 MAGALY MUGUERCIA A.

Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro
Counter-revolution at the beach club. The potency of simulacra

41 -53 MILENA GRASS K.

Cinema Utopía (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero. Imágenes teatrales para una comprensión mítica de la historia chilena reciente
Ramón Griffero's *Cinema Utopía* (1985) and *Río Abajo* (1995). Theatrical images for a mythical understanding of recent Chilean history

54 -65 ANDREA CASALS H.

Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema*, de María Asunción Requena
Port of Eden: position or paradise? An ecocritic reading of María Asunción Requena's *Ayayema*

66 -83 PAULO OLIVARES R.

Teatro Furioso y carnaval: la poética de Francisco Nieva a través de *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*
Furious Theatre and carnival: Francisco Nieva's poetics throughout *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*

- 84 - 101 **SERGIO VALENZUELA V.**
Efecto/afecto. Presentación de un modelo de análisis crítico del arte de acción
Effect/affection. Presentation of a critic analysis model for the action art

TEXTO TEATRAL

- 105 - 126 **PABLO PAREDES M.**
Las analfabetas

RESEÑA

- 129 - 133 **CRISTIÁN OPAZO**
Pedagogías letales. Ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio, por Pía Gutiérrez D.

135 **Política Editorial**

136 - 141 **Normas Editoriales**

143 **Cupón de suscripción**

:: Editorial

Éste es el segundo número de *Apuntes de Teatro* del año 2011, y también el segundo de la nueva revista, después de su reenfoque. Vivimos un proceso que busca insertarnos en nuevas redes de investigación, de modo de poder estar presentes en muchos más puntos a lo largo y ancho del globo.

Ha sido un esfuerzo enorme de todo nuestro equipo de trabajo, como también de nuestros colaboradores que han debido lidiar con las más altas exigencias. Sin embargo, creemos que ha valido la pena y que los resultados son óptimos: tanto los jóvenes, como también los experimentados investigadores han sido capaces de producir artículos que tratan temas fundamentales en el quehacer teatral contemporáneo.

En la sección *Investigación* de este nuevo número, les ofrecemos diversas miradas críticas sobre la escena del Cono Sur de América Latina. Una escena heterogénea e incluso contradictoria, donde surge especialmente la pregunta por las relaciones entre el teatro, la historia y el presente. El artículo que abre el número, escrito por el investigador tucumano Mauricio Tossi, propone una visión de la escritura teatral del Noroeste Argentino, a partir de algunos trabajos dramáticos. Tossi nos narra cómo surge un discurso identitario regional, ya sea a partir de replicar o distanciarse de la dramaturgia porteña, pero siempre instalado desde las posibles relaciones entre el teatro y su tiempo. A continuación, la académica Magaly Muguercia en una prosa muy atractiva, desmenuza la pieza *A la de criados* de Mauricio Kartun a partir de la noción de simulacro, como referente y como principio desestabilizador. Con esta estrategia doble descubre las relaciones entre dramaturgia, historia y cuerpo.

A la investigadora Milena Grass, por su parte, le interesan las relaciones entre el análisis teatral y la historiografía. Para esto se aproxima a dos obras del dramaturgo chileno Ramón Griffero, *Río Abajo* y *Cinema Utopía*, en las que trata la historia reciente de Chile, especialmente en la representación del pasado traumático. A continuación, Andrea Casals realiza una lectura ecocrítica de la obra *Ayayema* de María Asunción Requena para revelar cómo opera la representación de la geografía del extremo sur de Chile, y descubrir en ello más que una versión realista de los *kawéskar*, una caricaturizada.

Los dos últimos artículos siguen una línea de desarrollo diferente. Paulo Olivares aborda un análisis de *Los españoles bajo tierra* del dramaturgo español Francisco Nieva, vinculando la obra dramática con el poema "Teatro Furioso" del mismo autor. En su trabajo descubre los vínculos entre uno y otro material textual a partir de los elementos de la estética del carnaval. Finalmente, Sergio Valenzuela estudia ya no la dramaturgia, sino el arte de acción, especialmente en relación a la idea de enlace de la experiencia de obra y espectador, proponiendo el modelo efecto/afecto que le sirve para ser aplicado en prácticas que incorporen elementos como la temporalidad y el cuerpo.

En la segunda sección de la revista, y como es tradición en *Apuntes de Teatro*, publicamos el texto íntegro de la obra teatral *Las analfabetas* de Pablo Paredes, texto fundamental de la temporada teatral de 2010 y ganadora del premio Altazor a Mejor Dramaturgia en 2011. En un año como éste caracterizado por las luchas estudiantiles en una demanda por educación gratuita y de calidad, la obra es una traducción perfecta del tema de la transmisión del conocimiento de maestro a discípulo.

Para finalizar, Pía Gutiérrez reseña el libro *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio* del profesor Cristián Opazo, publicado a fines del 2011 en la colección de ensayos *Localidades en tránsito* del Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH) de la PUC. Les invitamos a leer cada una de las sugerentes propuestas de investigación de nuestra edición 134 de *Apuntes de Teatro*, así como a conocer el bellissimo texto de Pablo Paredes, *Las analfabetas*.

M.B.

Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del noroeste argentino

Identity discourses and poetic reproductibility in Argentinian Northeast playwriting

Mauricio Tossi

Universidad Nacional de Río Negro - CONICET, Argentina

mauricio_tossi@yahoo.com.ar

Resumen

La dramaturgia del Noroeste Argentino ha logrado consolidarse durante las últimas décadas mediante formas poéticas específicas y discursos identitarios que operan como respuestas a las interrogantes culturales de la región. Por consiguiente, en este artículo nos proponemos analizar el desarrollo historiográfico y los modos de reproducción de una poética particular: el "realismo reflexivo", esto último, mediante un estratégico estudio de casos.

Palabras clave:

Dramaturgia – noroeste argentino – realismo – tradición – identidad

Abstract

The drama of Northwest Argentina has consolidated in recent decades through specific poetic forms, and discourses on cultural identity that function as cultural responses to questions in the region. Therefore, in this article, we analyze the historical development and reproduction of a particular poetic: the "reflexive realism", in a strategic case study.

Keywords:

Drama – Northwest Argentina – realism – tradition – identity

1. Formulación del objeto-problema, propósitos y orientaciones metodológicas

La historiografía del teatro argentino ha alcanzado un desarrollo notable en las últimas décadas, al reorganizar fases y periodizaciones, componer nuevos y rigurosos marcos teóricos, así como también asumir debates estéticos e ideológicos con fundamentos político-culturales que dan cuenta de los altos índices de productividad social de los artefactos escénicos estudiados. En el eco de estos avances disciplinares, surgen otros desafíos teóricos y metodológicos. Por ejemplo: la reflexión crítica sobre aquellos modelos en un complejo esquema de país, esto último, al reconocer zonas geo-estéticas distintas y desiguales, con el propósito de superar los reduccionismos y de asumir la complejidad de los fenómenos que se intentan comprender. Para prosperar en este sentido, es importante profundizar en estudios exhaustivos sobre cada campo de producción teatral regional, con el fin de examinar sus modos históricos de creación y sus posicionamientos específicos dentro de redes sociales diferenciables, así como sus vinculaciones con los centros intelectuales dominantes. Por consiguiente, en el presente artículo nos proponemos aportar al estudio de las escenas regionales/no centrales con una investigación sobre las dramaturgias del Noroeste Argentino (NOA), focalizado en sus tradiciones poéticas y/o formas de reproducción particulares. De este modo, nos preguntamos: ¿qué tradiciones dramáticas se evidencian en los actuales campos teatrales del NOA? ¿Existen modalidades de reproducción o continuidades poético/tematológicas entre las últimas generaciones de dramaturgos que nos permitan bosquejar determinados discursos identitarios? ¿Qué implicancias sociopolíticas tienen o tuvieron estas orientaciones poéticas? Para dar respuesta a estos interrogantes y alcanzar nuestros objetivos, tomaremos como bases metodológicas algunas premisas del teatro comparado, la sociología de la cultura y la hermenéutica teatral.

1.1. Cartografía y temología comparada

Siguiendo los aportes de Jorge Dubatti, podemos inscribir nuestras indagaciones en las lógicas del Teatro Comparado, en tanto dicha disciplina investiga los fenómenos teatrales desde problemáticas territoriales diversas, superando los ejercicios reflexivos de “lo nacional” como una unidad o estructura homogénea. Por el contrario, la territorialidad que este campo de saber promueve está sustentada en categorías supranacionales, internacionales y, con especial interés para nuestro trabajo, en el concepto de “intranacional”, concepto utilizado para referirse a las distintas áreas o fronteras internas. De este modo, Dubatti señala:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. (*Cartografía teatral* 13-14)

Las relaciones y contrastes entre territorialidades configuran “cartografías teatrales”. Así, el comparatismo asume problemáticas territoriales según distintos registros, ya sean topográficas, diacrónicas y/o sincrónicas (Dubatti 16).

En consecuencia, y siguiendo criterios cualitativos de relevancia histórica, proponemos como cartografía específica para este estudio a la región Noroeste Argentino, centralizado en la ciudad de San Miguel de Tucumán durante una fase diacrónica delimitada entre los años 1974-2001. La extensión de este eje diacrónico nos permitirá establecer distinciones históricas y políticas puntuales, así como seguir la trayectoria e irradiación de las poéticas abordadas. Respecto del eje histórico circunscrito, nos basamos en la periodización elaborada para las producciones escénicas de S. M. de Tucumán (Tossi, *Poéticas y formaciones teatrales* 39-40), esto es:

- a) Período de la institucionalización del teatro: 1878-1953.
- b) Período de la organización de las fuerzas teatrales productivas: 1954-1966.
- c) Período del afianzamiento del campo teatral específico o "campo de producción teatral restringida": 1967-1975.
- d) Período de reposicionamientos institucionales y de resistencia estética: 1976-1983.
- e) Período de "re-organización" asociativo y de creación de nuevas fuerzas teatrales productivas postdictatoriales: 1984-2006¹.

En efecto, nuestra cartografía abordará de manera transversal los períodos tercero y quinto, con el fin de analizar los respectivos posicionamientos estéticos e intelectuales, pero rigurosamente acotados por la producción de agentes específicos, a saber: tres dramaturgos tucumanos de las fases historiográficas indicadas, con creaciones textuales sistemáticas sobre una misma "poética abstracta" (Dubatti 80) y, además, con instancias de legitimación artísticas operativas que justifiquen su diálogo comparativo.

En suma, la teoría del teatro comparado nos ofrece otro plano estratégico para el análisis, nos referimos al área de la Tematología, a partir de la cual es factible abordar las "representaciones poéticas como inscripciones morfo-temáticas" (Dubatti 60), según la transmisión y reelaboración de distintas variables. Así, tomaremos como sostén teórico las premisas, tesis, ideologemas, unidades de sentido y otros componentes semánticos que contribuyan a tales propósitos.

1.2. Tradición, reproducción e identidad cultural

¿Bajo qué marcos culturales los dramaturgos tucumanos de distintas fases históricas optaron por idénticos procedimientos poético-tematológicos? Responder a esta dimensión del problema que estudiamos implica, entre otras posibilidades, asumir posturas teóricas respecto de las nociones de tradición y de reproducción cultural.

1 Este período, extenso y complejo en su estructuración histórica, posee diversas sub-fases que, por razones de economía argumentativa, no podemos exponer en este ensayo. Sin embargo, es posible mencionar algunos puntos históricos de inflexión que fundamentan esta propuesta, por ejemplo: con el regreso a la democracia en 1984, se crea la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán, lo que suscita la incorporación de numerosos agentes en la escena regional y el desarrollo de nuevos campos poéticos; asimismo, en 1998 se reestructuran los modos de producción locales con la creación del Instituto Nacional del Teatro –entidad federal con importantes subsidios para la actividad teatral independiente–; y, por último, en 2006 se evidencia un nuevo momento de cambio con la puesta en funcionamiento de la Ley Provincial de Teatro, N° 7854, aprobada por la legislatura tucumana. Estos hechos estético-políticos, entre otros, dan cuenta de la productividad de esta etapa.



José Ramayo y Mauricio Tossi en *Encallados buques callados*. Fotografía de Marga Fuentes.

En este sentido, Raymond Williams afirma que las “formas” culturales –en sus diferentes modalidades y, por ello, incluye a las teatrales– son intrínsecamente reproductoras, siendo esta su condición “fundante”. Así, una tradición es, en términos generales, un “proceso de reproducción en acción” (*Sociología de la cultura* 172), vale decir, es “...por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada” (174). Por ende, esta tradición deliberada y deseada –que, por supuesto, se encuentra arraigada en relaciones sociales específicas–, incluye una serie de “operaciones sociales de tradición” (175) que dan cuenta de las negociaciones institucionales y de las condiciones prácticas que se despliegan en cada caso. Por ejemplo, Williams (183-187) distingue en la reproducción cultural los siguientes procesos: replicación, producción de la forma, innovación y transición, conceptos que actuarán como herramientas funcionales para nuestro análisis en la medida en que así lo requiera el objeto tratado.

En consecuencia, desde esta perspectiva teórica, la tradición no es un segmento histórico inerte en el que el pasado sobrevive, sino, por el contrario, es la expresión de los alcances y los límites de las prácticas dominantes y hegemónicas (Williams, *Marxismo y literatura* 137). Entonces, lo que debemos reconocer no es una tradición en términos esencialistas, sino una “tradición selectiva” (138). Así, resulta estratégico localizar y describir las continuidades entre el pasado y el presente, para reconocer lo que se seleccionó y lo que se descartó como lineamientos culturales significativos de un posible futuro. Estas inclusiones, conexiones y exclusiones constituyen la materialidad necesaria para explicar y comprender el desarrollo de las orientaciones estéticas contemporáneas, así como también nos permite examinar qué esquemas o modelos de referencia operaron como

discursos identitarios operativos. Vale decir, en la selección deliberada de segmentos significativos del pasado para ratificar un presente y direccionar un posible futuro como mecanismos de una “reproducción en acción”, también hallamos –en especial, en el marco de las artes en general y del teatro en particular– una función socioestética específica: la de convertir a los artefactos artísticos en sostén de discursos identitarios.

Según los estudios de Margarita Del Olmo Pintado (1994), la identidad cultural es un fenómeno discursivo elaborado desde las condiciones de alteridad e historicidad. Su desarrollo deriva de un proceso cultural dinámico y en continua reelaboración “...de un universo simbólico de referencia que sea capaz de resolver, integrar y dar sentido a las contradicciones que se generan en cada uno de los modelos de conducta que se emplean como referentes relativos de cada relación que se establece entre los miembros de una cultura” (88).

Por consiguiente, los “universos simbólicos de referencia” inscritos en los discursos teatrales regionales –y analizados desde la temátología–, serán nuestras herramientas teóricas para el presente ensayo.

1.3. Delimitación del *corpus*

Por los objetivos y criterios de selección antes expuestos, delimitamos nuestro *corpus* de trabajo a la tradición poética del realismo como poética abstracta, en su versión rioplatense del denominado “realismo reflexivo” y su proyección estética hacia la región del Noroeste Argentino, esto último, mediante el estudio de los siguientes casos:

a) La dramaturgia de Oscar Ramón Quiroga:

Nacido en la provincia de Jujuy en 1935, desde muy joven se radicó en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Ha sido poeta, actor, director, dramaturgo y docente teatral. Sus creaciones dramáticas tuvieron dos importantes tendencias (Tossi 375-381): por un lado, en el realismo psicológico y épico, cuya obra *Los días nuestros* de 1972 es el primer texto dramático regional asociado al realismo reflexivo rioplatense; por otro lado, en la indagación de la estética grotesca con bases en la comedia popular, con textos como *El guiso caliente* (1979), *La casa querida* (1980) y *La fiesta* (1980), que constituyeron estrategias de resistencia en el marco de la última dictadura militar. Ha sido director del grupo Nuestro Teatro por más de 30 años, con obras que lograron durante los años de afianzamiento del campo teatral local importantes y numerosos premios, además de reconocimientos de críticos y especialistas nacionales. Lamentablemente, él y otros miembros del mencionado grupo pasaron –desde el año 1976– a ser perseguidos y controlados por la denominada “Operación Claridad” (cf. *Clarín* 24 Mar. 1996), vale decir, la lista negra que los genocidas conformaron para la “depuración” ideológica del país. Por la productividad artística de sus creaciones y por su tarea docente, Quiroga fue uno de los artistas “faro” para las siguientes generaciones de directores y dramaturgos del NOA. Con el regreso de la democracia, su perfil profesional se complementó con la gestión cultural y la docencia universitaria en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, labor que ejerció hasta su fallecimiento, el día 28 de agosto de 2002.

b) La dramaturgia de Carlos María Alsina:

Nace en la provincia de Tucumán el año 1958. Es dramaturgo, actor, director y docente teatral. Ha formado parte del grupo Nuestro Teatro y ha sido alumno de Oscar Quiroga. Autor de más de veinte textos dramáticos, la mayoría de ellos estrenados en nuestro país y en el extranjero (Brasil, Suiza, Alemania, España), por ejemplo: *Limpieza* (1984), *Esperando el lunes* (1990), *¡Ladran, Che!* (1994), *El sueño inmóvil* (1996), *La guerra de la basura* (1999), *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* (2005), *Por las hendijas del viento* (2005), entre otros.

Su actividad dramática se complementa con la dirección escénica de múltiples espectáculos, tanto en su provincia natal como en Brasil e Italia, donde sistemáticamente ha trabajado en el montaje de obras tales como: *El avaro*, de Molière, *Pareja abierta* y *Muerte accidental de un anarquista*, de Dario Fo, *Ópera del malandro*, de Chico Buarque, *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, entre otras numerosas puestas en escena que incluyen sus propios textos dramáticos.

Sus obras y montajes han alcanzado importantes reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que podemos mencionar: Premio del Fondo Nacional de las Artes (1987) por su obra *Limpieza*, Premio Casa de las Américas de Cuba (1996) por su obra *El sueño inmóvil*, y, en Italia, el Premio Sandro Camasio (2005). Asimismo, tanto en Estados Unidos como en Italia, Francia y Argentina, se han realizado monografías y tesis de postgrado sobre su producción dramática, estudiando sus fundamentos estéticos (realismo, grotesco, simbolismo) y revalorizando sus posicionamientos políticos respecto de las identidades culturales.

c) La dramaturgia de Mario Costello:

Nace en la provincia de Tucumán en 1970. Estudió en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. También se ha desarrollado en ámbitos de formación independiente, como ser, el grupo Nuestro Teatro bajo la coordinación de Oscar R. Quiroga. Es actor, docente, director y dramaturgo. Entre sus textos teatrales destacamos: *La guerra muda* (co-autor), *Lázarus*, *Guillo el cantante*, *Tejiendo Cenizas*, *Encallados buques Callados*, *POP (pulsativo olor primordial)*, *La vieja y las perras*, entre otras.

Por sus obras dramáticas ha recibido los siguientes premios locales y nacionales: Premio Iris Marga 1999, Premio del Club de Autores 2000, Menciones en el Premio Artea 2005 de la Asociación Argentina de Actores, Premio de Teatro de Objetos organizado por el Instituto Nacional del Teatro y la Sala La Sodería (Tucumán, 2006). Además, ha sido Jurado Nacional para la Calificación de Proyectos del Instituto Nacional del Teatro. Sus obras han sido seleccionadas para participar en Festivales Regionales, Nacionales e Internacionales. También, forman parte de diversas antologías y colecciones de dramaturgia joven o contemporánea.

En función de estos perfiles biográficos y poéticos, seleccionamos para el análisis los siguientes textos teatrales: 1) *El inquilino* de Oscar R. Quiroga, estrenada en el tercer período descrito (1967-1975), en el contexto de radicalización política de los intelectuales comprometidos con el ideograma de "lo nacional y popular", propulsado por el tercer gobierno de Juan Domingo Perón luego de dieciocho años de proscripción; 2) *Limpieza* de Carlos María Alsina, puesta en escena durante la quinta fase histórica definida, en el marco del reinicio democrático y de los

posicionamientos del teatro regional frente a lo siniestro de la última dictadura militar; 3) *Encaillados buques callados* de Mario Costello, montaje escénico del año 2001, realizado en pleno auge de la crisis de representación político-institucional que llevó a la caída de la presidencia de Fernando de la Rúa.

Asimismo, y como ya indicamos, las tres obras tienen “aires de familia” (Wittgenstein, en Barale 98) con la poética abstracta del realismo, en su versión rioplatense del “realismo reflexivo”. Por consiguiente, nos proponemos estudiar sus proyecciones y desarrollos estéticos en la región del Noroeste Argentino, reconociendo sus particularidades y modos de reproducción (replicación, innovación, entre otros), convencidos de que las dramaturgias de los tres teatristas seleccionados muestran las bases estructurales de una “tradición selectiva”, evidenciadas –tal como lo demostraremos– en sus opciones procedimentales y temáticas.

2. Definición y emergencia del realismo reflexivo en la obra de Oscar R. Quiroga

En la dramaturgia de Oscar Quiroga el realismo opera como un sostén estético-intelectual para gran parte de sus creaciones. Al capitalizar sus recorridos escénicos como actor y director por las distintas vertientes del “drama moderno”, logra aprehender las reglas de juego y los horizontes semánticos específicos de aquel universo poético, pero reescribiéndolo una y otra vez según sus particulares condiciones históricas de producción. Con esto, Quiroga se inscribe en las lógicas de la creación dramática dominantes en Argentina durante las décadas de los sesenta y setenta, en las que el teatro realista funciona como traductor de las problemáticas sociales, al hacer del escenario un espejo crítico de la vida cotidiana nacional. Algunos escritores representativos de esta tendencia dramática argentina son Roberto Cossa, Ricardo Monti, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik, Sergio De Cecco, entre otros.

Desde este punto de vista, los autores del período –más allá de sus notables diferencias poéticas– pueden definirse como militantes intelectuales, cuyo propósito central es trascender el costumbrismo y/o el realismo ingenuo precedente, al expresar de forma analítica la realidad circundante. Para definir lo que en este trabajo entendemos por realismo, seguimos el estudio de Néstor Tirri, quien tipifica a dicha poética según los cánones del teatro argentino de aquellos años. Así, el realismo es, según el citado autor: a) un método de representación de la realidad con procedimientos de verosimilitud ilusionistas; b) una forma ejemplarizante de la realidad fundada en estrategias poéticas diversas (parábolas, metáforas, analogías, alegorías, etc.); c) un testimonio crítico-analítico de una realidad histórica, cultural o psicosocial basada en reglas de juego propias (14-17).

De este modo, podemos afirmar que la producción dramática de Oscar Quiroga tiene aires de familia con una forma específica del realismo, lo que Osvaldo Pellettieri denomina “realismo reflexivo”, vale decir, una archipoética teatral emergente en el Río de la Plata que se desarrolla –convencionalmente– a partir del estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en Buenos Aires en el año 1961, con dirección escénica de Augusto Fernández.

Esta categoría teórica se concreta a partir de la poética realista de Arthur Miller y su fusión con el realismo tradicional o preexistente en nuestro país, es decir, el costumbrismo y el realismo de Florencio Sánchez, como así también la textualidad de Carlos Gorostiza, surgida a partir de

1949 (Pellettieri, *Una historia interrumpida* 109). Otro factor importante para la aparición del realismo reflexivo es la propuesta escénico-actoral de la poética stanislavskiano-strasbergiana emergente en el país. Pellettieri señala al respecto:

El realismo reflexivo es una variable del realismo psicologista moderno... demuestra, en su funcionamiento, que para construir una imagen realista hay que optar por procedimientos diferentes de la realidad. Hay que recurrir a sus propias convenciones, sus propias leyes, artificios o recursos teatrales, que permitan construir mediatamente un 'efecto de realidad'... Ya no hay fidelidad absoluta al objeto sino la concepción de que el dramaturgo crea el objeto. (112-113)

Por esta razón, siguiendo los aportes teóricos de Pellettieri, podemos describir los procedimientos fundantes del "realismo reflexivo" (109):

- a) El referente tiene una función inventiva –creativa "heurística", dice el autor–, permite la formulación de presuposiciones lógicas y semánticas comunes y compartidas entre el dramaturgo, el director y el espectador.
- b) El fundamento de valor de los textos responde a la premisa formulada por Arthur Miller sobre un teatro contemplativo de la causalidad social y de la responsabilidad individual.
- c) Se impone una clara disposición a probar una "tesis realista", la cual, generalmente, toma como objeto de crítica la clase media argentina.
- d) Desde una perspectiva semiótica, "[el] sujeto de la acción sale de su inacción con el fin de lograr concretar su identidad... La sociedad, como destinador, lo acosa para que 'crezca', para que concrete cosas, pero al mismo tiempo, como oponente, le impide madurar" (120).
- e) Esta perspectiva de sujeto desemboca en personajes antihéroes y mediocres; personajes en permanente crisis e inestabilidad.
- f) El "efecto de lo real" (Barthes 75) se logra por medio de la antítesis de caracteres, por ejemplo, se intensifican los rasgos patéticos o triviales de personajes y situaciones.
- g) La estructura del relato respeta el esquema de comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final.
- h) Los textos realistas reflexivos poseen un procedimiento estructurante, que –según Pellettieri– es el artificio realista más importante o regla obligatoria. Se trata del "encuentro personal". Al respecto, se dice:

En la vida usual, tal como se la vive, reinan las inhibiciones... . En lugar de encontrarnos con la gente durante todo el día, lo que necesitamos son recursos para mantenerla a distancia. Cortesía, etiqueta, buenas costumbres... . El realismo tiene en cuenta estos recursos [los de mantener la vida a distancia], los que despliega ante los ojos del público y, además, para consumir la obra de arte, debe hacer que fracasen en su objetivo de disimular los sentimientos y de evitar los verdaderos encuentros. El realismo estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intenten rehuir los encuentros y no lo logren totalmente. (Bentley, en Pellettieri 121)

Según Pellettieri, la producción de sentido de esta forma poética gira en torno a dos ejes principales pero no únicos: la alienación y la frustración. Aquí el teatro se constituye como vehículo de

conocimiento, con una limitada pretensión didáctica, pero sin descuidar el desarrollo y afianzamiento de una tesis (141). Para los realistas reflexivos, sus obras deben tomar un posicionamiento tajante a favor de la fusión del arte con la vida social, rechazando con esto todo intento de “arte por el arte”; entonces, el “compromiso” es otra fuerza semántica interpretable que se vincula con la tradición del teatro independiente. Al respecto, Pellettieri afirma:

Tanto el realismo reflexivo sistemático, como sus variantes (el existencial, el hiperrealismo, el híbrido), mostraban un universo decadente, alienado, no redimible ni armonizable. Por supuesto que no llegaba al nihilismo y la desintegración ni al pesimismo modernos: lo impedía la ideología de izquierda de los autores, que no les permitía descreer de las posibilidades de conocimiento del hombre y de su optimismo. (142)

En consecuencia, el realismo reflexivo deja entrever –desde una concepción historicista, señala Pellettieri– el atravesamiento de los conflictos sociales de la época en la “estructura artística”, al impugnar o cuestionar a un sector específico (la clase media argentina u otras fracciones sociales consecuentes) y su correlativa forma de vida o visión ideológica. De este modo, la propuesta estética de esta forma teatral radica en una confianza comunicativa del teatro y en su estímulo crítico.

2.1. *El inquilino* de Oscar R. Quiroga: la territorialidad como identidad política

El 26 de junio de 1974 se estrenó en la ciudad de San Miguel de Tucumán, en la sala del grupo Nuestro Teatro, la obra *El inquilino* con autoría y dirección general de Oscar Quiroga. El elenco estuvo formado por Susana Romero, Fernando Arce, Rosa Rocha, Armando Cristóbal, Rosa Ávila y el propio Quiroga. La escenografía y el vestuario fueron responsabilidad de Silvia Fajre. El texto dramático *El inquilino* está estructurado en dos actos y cinco escenas, recuperando –a nivel de la ficción– el esquema representativo de las obras del realismo reflexivo: comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final.

De este modo, Quiroga muestra en el “comienzo” a Rolo y Fanny, un matrimonio de clase media que vive en un suntuoso departamento en la ciudad de Buenos Aires, hogar al que cuidan en detalle, incluso, hasta niveles obsesivos. Dos situaciones dramáticas funcionan como “enlaces” dentro de la primera y segunda escena; por un lado, la llegada de Cardozo, un compañero de empleo de Rolo con idéntica posición social; por el otro, la visita de López y Dorita, matrimonio joven, que operan como personajes íconos del obrero peronista.

Precisamente, el conflicto logra su “desarrollo” mediante el procedimiento del encuentro personal y la confrontación de caracteres antitéticos. La invitación que Rolo y Fanny realizan a dichos sujetos –a quienes poco conocen– tiene por único objeto vanagloriarse de su casa, aquel “palacete” por el que pagan una suma de dinero ínfima gracias a la Ley n° 13581, también conocida como “ley de alquileres”, promulgada por el gobierno peronista el 05 de octubre de 1949, beneficiando a miles de inquilinos por el bajo costo de locación y por el congelamiento de los precios. El cuadro actancial lo completa el personaje Irene, una joven empleada doméstica tucumana que vive en la Capital y que está al servicio del matrimonio anfitrión. Ella, al igual que López y Dorita, representa a los “trabajadores populares”, siendo contestataria de las

ideas políticas del dueño de casa. El “desenlace” se produce paralelamente al derrocamiento del peronismo, quiebre institucional que el protagonista festeja al participar de la “Marcha de la Libertad”, aunque la celebración por la caída del “tirano” solo dura poco, hasta conocer la inhabilitación de la ley de alquileres –pues surge en febrero de 1956 la Ley N° 2186 que deroga a la ley N° 13581–, perdiendo así lo que él entiende como un derecho adquirido, esto último, según su paradójico e inesperado giro hacia los ideales comunistas.

Además de las intertextualidades político-legislativas que la obra plantea, Quiroga toma como hipotexto el cuento “La ley de alquileres” de Enrique Wernicke, en el que precisamente se narran los sucesos antes descritos. Si bien los principales núcleos temáticos del relato de Wernicke se mantienen, el dramaturgo que estudiamos construye en su obra distintos ejes argumentales, crea nuevos personajes y los tipifica con rasgos psicosociales –por ejemplo: alusiones culturales según la vivienda, el vestuario, la música, la forma de hablar– altamente reconocidos por el espectador norteno de los años setenta.

Estas caracterizaciones le permiten a Quiroga formalizar su tesis realista, un postulado que en el programa de mano del estreno –consultado en los archivos personales del autor– se resume del siguiente modo: “Se trata de demostrar las incoherencias y las contradicciones de una clase social que, aunque numerosa, siempre estuvo a la expectativa de las luchas populares, acomodando sus intereses de manera egoísta e individualista”.

Esta preeminente función comunicativa del texto se evidencia en las tipologías de los diálogos. Siguiendo a García Barrientos, podemos distinguir dos formas centrales de intercambio verbal: “caracterizadora” e “ideológica” (59-60). La primera, definida por su capacidad para proporcionar información y bosquejar los caracteres de los personajes, se expresa en situaciones tales como:

LÓPEZ. Miren que es tener suerte, ¿eh?... ¿Y cómo es que pagan tan poco?

CARDOZO. Los favoreció la ley de alquileres...

LÓPEZ. La del '49.

ROLO. Justamente. La 13581.

LÓPEZ. Después me van a decir que el gobierno no favorece a la gente.

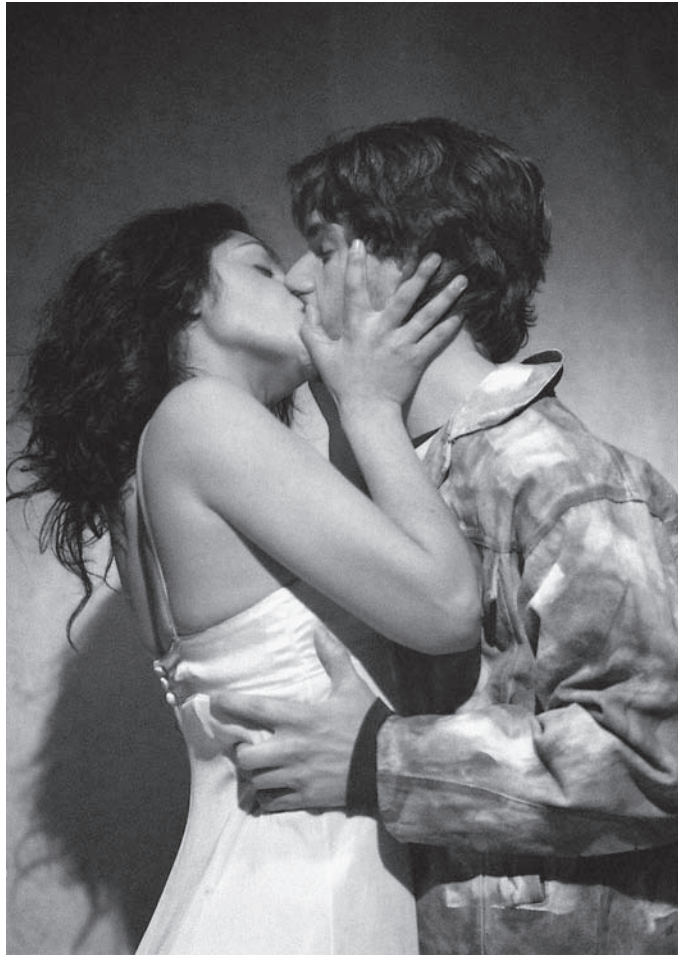
ROLO. Este asunto fue en el primer gobierno... Ahora las cosas son distintas.

LÓPEZ. Es lo mismo...

CARDOZO. No creás, lopecito... Mirá que yo no me meto en cuestiones política... ¡Pero me parece que se viene un baile!

ROLO. ¿No te acordás de Junio?... Y ahora mismo, ¿no estamos en Estado de sitio? (Quiroga 66-67)

En los citados diálogos, el autor circunscribe la acción de los sujetos a un tiempo cronológico preciso –por ejemplo, se alude de forma metonímica al bombardeo de la Plaza de Mayo el 16 de Junio de 1955–, además, comunica al lector/espectador las condiciones dadas en las que los personajes están inmersos desde un punto de vista social: “estamos en Estado de sitio”; en suma, encontramos la adhesión del protagonista a un posicionamiento político emergente en algunos sectores de la clase media durante los años de proscripción del Partido Justicialista. Nos referimos a la compleja evaluación del peronismo distinguiendo entre el primer gobierno y el segundo de manera reduccionista, vale decir, entre la etapa de las conquistas sociales y su posterior tendencia hacia la demagogia, el populismo y el dominio de las masas (Sarlo 27).



Daniela Villalba y Mauricio Tossi en *Encallados buques callados*. Fotografía de Marga Fuentes.

Entonces, Quiroga parte de este revisionismo histórico para dar fundamentos de valor a su obra y polemizar sobre sus bases ideológicas.

En efecto, como ya dijimos, la función “caracterizadora” del diálogo se relaciona en *El inquilino* con otra forma de intercambio verbal modélica, denominada por García Barrientos como “ideológica”. Este tipo de diálogo tiene fines didácticos, pues busca reflexionar sobre ideas, mensajes o lecciones específicas (60). Por ejemplo, en la transición hacia su desmoronamiento, Rolo dice: “...Hay que limpiar el país de tanto *negro* que anda por ahí, viejo... Más de uno me la va a pagar...” (Quiroga 73, las itálicas son nuestras). De este modo, el protagonista le propone al lector/espectador un eje temático de discusión: la intolerancia reaccionaria, esto es, una de las aristas del revisionismo histórico antes mencionado.

En consecuencia, la estructura ficcional del relato exige al lector/espectador una serie de “presupuestos” singulares, de tipo histórico-político, para poder acceder a la experiencia estética. Entendemos por presupuestos teatrales a:

[T]odas las informaciones que, sin ser abiertamente planteadas (sin constituir el verdadero objeto del mensaje a transmitir), se dejan llevar, sin embargo, automáticamente por la formulación del enunciado en el cual se encuentran intrínsecamente inscriptas, cualquiera que fuese la especificidad del cuadro enunciativo. (Ubersfeld 75)

Para Ubersfeld, los presupuestos en la ficción teatral implican reconocer dos elementos primordiales: las condiciones de enunciación y las relaciones de fuerza entre los actantes. Entonces, en *El inquilino*, la asimilación de estos presupuestos –observados en ideas sobreentendidas, frases implícitas, referencias elípticas, entre otros– develan la historización del relato, su marcado anclaje cronológico, pues, recordemos, la puesta en escena se realiza en el contexto del tercer gobierno de Perón. Así, la resignificación de los presupuestos se logra por esta específica condición de enunciación y por la tendencia a la formación de un espectador modelo, es decir, portador de una enciclopedia operativa a los fines reflexivos del texto.

En correlación con lo anterior, podemos indicar que el cuadro actancial propuesto por Quiroga está basado en personajes connotativos. Cada uno de ellos hace referencia a uno de los segmentos sociales confrontados. Por un lado, encontramos las conductas acomodaticias e individualistas de Rolo, Fanny y Cardozo; por el otro, las posiciones y reacciones colectivistas y populares de López, Dorita e Irene que –mediante el procedimiento de encuentro personal– desencadenan el conflicto de ideas. A partir de esta división, surgen las relaciones de fuerza que caracterizan –según Ubersfeld– a los presupuestos de la ficción antes indicados.

En efecto, el encuentro personal conlleva al conflicto acentuando los caracteres antitéticos de los personajes, principalmente, por las distancias comunicativas y de clase social que existe entre ellos. El matrimonio protagónico (Rolo y Fanny) se define por lo que Pellettieri denomina “intensificación patética” (*Historia...* 468), perfil que se observa en la situación final del primer acto, cuando ellos alcanzan su objeto de deseo, esto es: el rostro de estupor de sus convidados ante el precio del alquiler. Entonces, lo patético esboza la condición de antihéroes, mediocres, inmersos en un solipsismo que los aísla; sin embargo, el juego hipócrita que realizan con sus huéspedes les provoca un placer “erótico”, según la descripción que el autor plasma en didascalias y que podría haber funcionado como un fundamento actoral en la puesta en escena.

Por lo tanto, los personajes mediocres (Rolo, Fanny y Cardozo) tienen una percepción limitada de la realidad, mostrándose desajustados en sus responsabilidades individuales y causalidades sociales. La peripecia del esposo, entendida como desintegración del estado de armonía y caída en la desdicha, se concreta no solo con la pérdida del departamento –ruptura del falaz sentido de “propiedad privada”–, sino además por la violencia ejercida sobre la esposa, a quien acusa de ignorante por no comprender que, según su propio sentido de lo real, él ha sido víctima de la “venganza de los oligarcas”, esto último, sin conciencia de sí mismo ni autocrítica alguna. Así, el periplo de este antihéroe llega hasta la autodestrucción, expresada en la escena final, cuando queda solo, abandonado por Fanny y Cardozo.

Estas relaciones de fuerzas se complementan con la incorporación de un sujeto activo, con visión crítica, propulsor de una conciencia de clase popular que, a pesar de su marginalidad, funciona como un “intruso benefactor” (Pellettieri 467) en ese universo alienado. Nos referimos a Irene, la empleada doméstica tucumana que con su desobediencia creativa cuestiona o jaequea al patetismo instaurado. Ella, a lo largo de la obra o incluso antes de la presentación del personaje

–pues aparece recién en el segundo acto–, desarrolla una específica línea de acción: perturbar el supuesto orden del territorio-casa con pequeños o insinuantes actos cotidianos, por ejemplo: esconder las cartas de juego para que Rolo no pueda cumplir su rito obsesivo, hacer desaparecer los tornillos de las ventanas distorsionando la imagen del hogar perfecto, entre otros. Entonces, tal como dijimos, esta desobediencia creativa le permite al personaje elaborar un espacio de resistencia; además, genera en Rolo la permanente sensación de que en “su” casa hay un otro-extraño que lo ataca sin dejar huellas, subrayando su vulnerabilidad.

Sin embargo, Irene no escapa a la frustración en la que todos los personajes están inscriptos. El miedo por el nuevo contexto socio-político que surge con la caída del peronismo, así como la falta de un sentimiento de pertenencia –traducible en términos de identidad cultural–, invaden su percepción del mundo. Esta concepción se refleja en la “mirada final” de la obra, cuando mediante una carta desenmascara su juego de rebeldía ante el abatido Rolo. Señala Irene:

Ahí le dejo sus cosas, chucherías que le fui escondiendo para que tuviera algo con que renegar. Yo quería enseñarle que todas las cosas tienen un valor, por más chiquitas que sean, y que uno recién se da cuenta cuando las perdemos. Pero usted, no se da cuenta de eso ni de nada. Me da bronca la gente de su clase, porque son egoístas. A usted le gustaría que todo el país sea un departamento y usted el inquilino, el gran inquilino. Pero, ese departamento tiene muchos dueños. Hasta yo soy un poco dueña también. Hay que correr a varios inquilinos que no sirven. Y ya al último le digo: no sé qué va a pasar con usted, ni con el departamento; pero si lo echan, ¡que reviente! (*Se van apagando las luces*). (Quiroga 79)

De este modo, la obra construye una alegoría sobre la idea de “propiedad territorial”, al interrogar sobre sus condiciones y modos de pertenencia². En este componente temático se condensan algunas de las pujas identitarias que el peronismo despertó durante aquellos años; datos que también podemos inferir del análisis de las dimensiones témporo-espaciales del relato. En efecto, en la obra *El inquilino* el espacio es tematizado, pues, la unidad de sentido “casa-territorio” y sus modos de apropiación constituyen una parte central de los fundamentos de valor del texto. Entonces, aquel “departamento”, el que funciona como destinador de los sujetos actantes, puede comprenderse –siguiendo el diálogo final de Irene– como un símbolo de un país en litigio, fragmentado, en un proceso de “reconstrucción” –según el slogan político de la época que también alude a un sentido de territorialidad–, en el cual sus “inquilinos” se enfrentan por el feudo³. En lo que respecta al “tiempo diegético”, vale decir, el tiempo argumental en el que se contempla la totalidad de los contenidos (García Barrientos 82), las didascalias consolidan aún más el anclaje historiográfico que la obra desarrolla, puesto que las escenas uno y dos transcurren –tal como

2 La “propiedad territorial” en tanto núcleo semántico para un estudio temático, puede comprenderse como una invariable poética en la dramaturgia de Oscar Quiroga. Por ejemplo, en su obra *La casa querida* de 1980, propone una metáfora sobre cómo construir colectivamente la “Casa-Nación”.

3 Por las sistemáticas referencias histórico-políticas del relato y por sus circunstancias de enunciación, podemos ensayar –sin pretensiones reduccionistas– otras líneas interpretativas, con mayor sentido alegórico, por ejemplo: pensamos en los sucesos del 20 de junio de 1973, es decir, la Masacre de Ezeiza. El estreno de *El inquilino* se realizó a un año de este hecho paradigmático para el movimiento peronista; recordemos que allí las distintas fracciones de izquierda (Montoneros y otras vertientes de la JP) se enfrentaron con los sectores de la derecha sindical por la “territorialidad” del palco central del acto, o lo que en términos de Quiroga podría entenderse como una lucha de “inquilinos” que quieren llegar a ser dueños.

lo indica la cita anterior— durante la primera semana del mes de septiembre de 1955; la escena tres se plantea en la noche del dieciséis de septiembre del mismo año, es decir, en el contexto del derrocamiento de Perón por la Revolución Libertadora; por último, las escenas cuatro y cinco suceden aproximadamente en marzo de 1956, luego de la derogación de la ley de alquileres. Si bien el tiempo diegético no es sincrónico al “tiempo escénico” (García Barrientos 83) —lo que se observa, por ejemplo, en los resúmenes y elipsis observadas en el segundo acto, o en las convenciones de épocas que distancian al espectador—, sí podemos establecer un intenso grado de resignificación entre el tiempo ficcionalizado —como ya dijimos, septiembre de 1955— y el tiempo de la recepción, esto es: junio-julio de 1974. Recordemos que la obra se estrena el veintiséis de junio, lo que implica que la puesta en escena es contemporánea al fallecimiento de Perón, el primero de julio del mismo año. Así, estas particulares circunstancias de enunciación atraviesan y condicionan a todas las unidades de sentido que describimos hasta aquí; hipotéticamente, tal vez construyen un primer puente semántico entre “territorialidad proscrita”, “identidad nacional” y “muerte del líder”.

En consecuencia, la dramaturgia de Óscar Quiroga de este período puede leerse como la emergencia del realismo reflexivo en la región NOA, evidenciada en los procedimientos y en los núcleos temáticos citados, en los que se observa una apropiación directa o —según Williams— “replicación” del modelo canónico rioplatense⁴, conformando las bases para una tradición del “mundo racionalizado” por sus tesis sobre lo real circundante.

3. La reproductividad del realismo reflexivo en el marco postdictatorial. *Limpieza* de Carlos Alsina: la identidad del cuerpo/territorio arrasado

Limpieza de Carlos Alsina fue escrita en el año 1984 y logró estrenarse en 1985, en el marco del denominado “Teatro Libre Tucumano”, un ciclo de producciones escénicas locales realizado con el fin de apoyar el reinicio de la democracia y dar testimonio sobre el horror de los años anteriores. El elenco estuvo conformado por los actores Pablo Soria, Nelson González, Maga Mender, Adolfo Flores, Jorge Salvatierra, Carlos Ávila, Sergio Talpalar, Marisa Gómez López, Héctor González y Julio Navarro. La asistencia corporal fue tarea de Marta Acosta y la dirección general del espectáculo fue responsabilidad del propio Alsina. Además, la obra participó de las temporadas teatrales de los años 1986 y 1987, en las que se incorporaron los actores Liliana Sánchez y Federico Silva. También fue seleccionada para actuar en el II Festival Nacional de Teatro, realizado en la ciudad de Córdoba en 1987.

En términos de estructura ficcional, la obra se organiza a partir de un hipotexto historiográfico y periodístico, puntualmente, nos referimos a la expulsión y abandono de un número indefinido de mendigos, lisiados y enfermos mentales de San Miguel de Tucumán en una zona desértica durante un operativo ominoso gestado por las autoridades de la dictadura militar, con el fin de “embellecer” y “limpiar” la ciudad. Al respecto, Alsina explica el surgimiento de la obra:

4 Aunque en este caso se observa una apropiación directa o “replicación” del modelo rioplatense, resultante del aprendizaje y experimentación de dicho modelo, en textos y producciones posteriores, Quiroga resemaniza y *refuncionaliza* este modo de reproducción estética con innovaciones estilísticas propias, lo que se advierte, principalmente, a través de las tradiciones del sainete y del grotesco.

En 1976 o 1977, no recuerdo bien, leí en el diario *La Gaceta* –cómplice de la dictadura militar porque lo había publicado con un eufemismo muy evidente– la queja del gobernador de Catamarca por la presencia de mendigos tucumanos en su provincia. Comenzamos con algunos amigos a averiguar dónde estaban aquellos “personajes”, mendigos, dementes que nosotros conocíamos, que veíamos todos los días; entonces, nos dimos cuenta de que habían desaparecido de escena por unos días. Luego, se empieza a conocer lo que había pasado, por supuesto que no oficialmente. Recordemos que eran los años en que se tapiaban las villas miserias, se las pintaban, y eso, claro que era notorio, a eso lo veíamos y nos dolía. Así, empecé a investigar sobre el caso, recuerdo –y todavía lo debo tener guardado– un recorte del diario *La Unión* de Catamarca, más precisamente, del corresponsal de ese diario en la localidad de La Merced, allí se relata todo lo que había pasado. Acopio ese material, y comienzo a escribirlo “dentro mío”, vale decir, sin concretar una sola línea, solo lo comentaba con algunos amigos, pero nada más. El texto recién se termina en 1984. En ese momento, uno tenía dos opciones: reproducía históricamente lo que había pasado, o trataba de metaforizarlo. Ese año es el año del destape de toda la masacre ocurrida en la dictadura, por ello, me pareció más interesante convertir la anécdota de la “limpieza” en una metáfora sobre las desapariciones. (Tossi, “El teatro...” 34)

En efecto, por estos fundamentos históricos, por su voluntad comunicativa y por los principios de verosimilitud planteados en la composición de los personajes, *Limpieza* se inscribe en las lógicas del realismo reflexivo, aunque asociado a la variante del llamado “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri 114-15), esto es, una forma teatral desarrollada durante los años setenta en la que las reglas poéticas antes descritas se fusionan con procedimientos del realismo existencial, la estética brechtiana y el teatro del absurdo. Puntualmente, en el caso de *Limpieza*, podemos observar algunos recursos de estilización épica y/o grotesca, tal como lo comentaremos a continuación.

De este modo, la obra recrea la exclusión y el abandono de Manix, Pacheco, La Muda, Satélite, Julito, Rueditas, Alemana, Plaza, Perón y Vera, los diez mendigos y dementes que son arrojados desde un helicóptero a un monte desolado. Siguiendo la estructura argumental de los textos realistas reflexivos, la acción avanza organizada en un solo acto, aunque con algunos cortes o rupturas elípticas y, a la vez, responde al modelo de comienzo, enlace, desarrollo y desenlace. Sin embargo, no hallamos el recurso de la “mirada final” como un artilugio para la ratificación pedagógica de la tesis.

Las dos primeras situaciones, entendida por nosotros como “comienzo” y “enlace” hacia el desarrollo, contemplan el desconcierto de los personajes ante la desidia y su posterior toma de decisión: caminar sin rumbo hacia un lugar incierto con el propósito de salvarse. En el “desarrollo” de esta acción central, los personajes ensayan diversas salidas y/o respuestas ante lo siniestro de la experiencia, hasta su “desenlace”, en el que la muerte de casi todos los personajes alcanza un sentido categórico: solo sobreviven Plaza y La Muda, el primero por ser de buena familia y por no comprender lo sucedido, la segunda porque “sirve para distraer a los muchachos” (Alsina 106). Asimismo, en estas acciones dramáticas y respuestas alternativas se manifiestan las reglas poéticas del realismo reflexivo híbrido, recursos y estrategias que nos permiten afirmar la “reproductividad en acción” (Williams 172) de esta orientación poética en el Noroeste Argentino durante la quinta fase historiográfica delimitada, a saber:



José Ramayo y Mauricio Tossi en *Encallados buques callados*. Fotografía de Marga Fuentes.

Los caracteres antitéticos de los sujetos ante la crisis: el énfasis de los rasgos patéticos o triviales de los personajes funcionan como aporías frente al horror de lo vivenciado. Así, paradójicamente, los locos buscan un argumento racional, se cuestionan: "¿qué habremos hecho?". Los *gestus* grotescos emergen ante dicho interrogante: por un lado, el culpable podría ser Julito porque "le ha tocao el culo a una estudiante" (Alsina 25), o Vera que se animó a pedirle dinero al gobernador, o La Alemana que se dedica a criar perros como si fueran sus hijos o, quizás, también por los juegos exhibicionistas de Ruedita, a quien se lo acusa diciendo: "...cuando tenís ganas de mear te lo sacás en el mercao y le decís a las viejas: 'Vea que banana que tengo señora'" (25); por otro lado, el interrogante citado reproduce un conocido ideograma de la etapa dictatorial, el de la respuesta acomodaticia que ciertos sectores sociales reaccionarios promovieron ante la muerte y la desaparición de personas: "algo habrán hecho".

La función inventiva o creativa: otro de los procedimientos ficcionales del realismo reflexivo es la capacidad heurística que tiene el dramaturgo para crear presuposiciones lógicas y semánticas que dan cuenta de un universo común compartido entre lo artístico y el mundo circundante. En este caso, podemos citar como ejemplo la función actancial del helicóptero a lo largo del relato, el cual, genera una ilusión de contigüidad entre lo real y la escena (Dubatti, *Concepciones...* 38), pues, durante la dictadura militar, en el territorio tucumano, la presencia activa, permanente y sistemática de los helicópteros operaron como símbolos del poder antisubversivo y del control autoritario, naturalizándose y arraigándose en la vida cotidiana de los pobladores locales. Con esto, Alsina construye –desde la lógica del realismo– un específico código comunicacional entre los lectores/espectadores nortño.

La intensificación del encuentro personal: tal como señalamos, según Pellettieri, una de las reglas obligatorias del realismo reflexivo es el "encuentro personal". Desde esta perspectiva, la obra en

estudio cumple con este recurso ficcional y estético, dado que el desarrollo del conflicto solo es posible mediante los cruces, reciprocidades y diversos posicionamientos asumidos por los personajes en plena interacción, los que funcionan como bases metafóricas para una determinada evaluación del mundo. De este modo, la acción dramática transita por diversos planos: la solidaridad, el crimen y el sacrificio, la sexualidad como contrapunto del dolor, la resignación fundada en un cariz religioso, entre otros. Desde este punto de vista, en algunas secuencias, Pacheco funciona como “personaje embargue”, esto es, otro recurso operativo del realismo reflexivo que aporta al desarrollo de la acción tendiente a ratificar la tesis.

El juicio de valor sobre lo empírico o tesis: al igual que otras formas poéticas del realismo, *Limpieza* asume una predicación específica sobre el mundo circundante, en este caso, reflexionando respecto de las relaciones de poder y sus modos de reproducir las lógicas del terrorismo. Entonces, los diversos vínculos entre los personajes develan la tradición dictatorial arraigada en los cuerpos mediante reconocibles *habitus*, entendiendo por tales a los esquemas de acción y de percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu 135), un proceso de reproducción cultural en el que lo institucional se hace carne. Por ejemplo, el personaje Pacheco, desde su condición marginal y simétrica respecto de las otras víctimas, asume –a través de la violencia– una posición de fuerza superior y dominio sobre los demás, incluso hasta el límite de asesinar a Rueditas para exponer su condición de autoridad. En este recurso metafórico radica la tesis realista de la obra, al explicar y comprender las redes generales del terrorismo de Estado y de la desaparición de personas en particular como mecanismos de complicidad deliberados, en los que se reproducen los vínculos dictador/víctima en múltiples esferas y niveles. De este modo, casi como en la parábola hegeliana del amo y el esclavo, la dialéctica del poder deviene en una síntesis: los personajes de la obra, aunque identificados socialmente entre sí, llegan a matarse unos a otros o, también, a autocondenarse frente a los represores por la imposibilidad de romper ese *habitus* de clase social dominante. Por consiguiente, ante el desenlace trágico y la reflexión sobre lo real, el lector/espectador puede preguntarse: ¿cómo destruir estos esquemas de comportamientos hegemónicos que son conservados como identidades culturales?⁵

La estilización de una “muerte bella” como recurso de extrañamiento: entre los diversos procedimientos que *Limpieza* propone, se destacan aquellos que nos permiten vincular esta obra con la variante híbrida del realismo reflexivo, aunque con ejes de “innovación” (Williams 185) en esta misma línea. Por ejemplo, ante la progresiva muerte de los personajes, ya sea por las ráfagas de ametralladoras que caen desde los helicópteros o por la propia violencia ejercida entre los mendigos, el autor y director de los montajes realizados plantea una estilización de las escenas de muerte, con recursos épicos que hacen de lo familiar algo extraño. Con esto, nos acercamos a la lógica del distanciamiento brechtiano. Nos referimos a la utilización de música de ópera interpretada por niños, acompañada por el despliegue corporal de los actores según el formato de la “cámara lenta” en un espacio vacío, con iluminación de claroscuros y, en suma, con las voces en off de los represores que funcionan como contrapuntos actanciales.

5 Esta formulación ideológica, en el que se plantea la impugnación a un *habitus* de clase social que permite la continuidad de fundamentos sociopolíticos autoritarios, operó de manera activa en la cultura tucumana durante mucho tiempo, incluso hasta los años noventa, cuando el genocida y dictador Domingo Antonio Bussi llegó a ser nuevamente gobernador de la provincia, pero esta vez elegido democráticamente. En ese contexto, la dramaturgia de Alsina funcionó como una estratégica acción de resistencia estética y política ante la insostenible reproductividad de este esquema de pensamiento, con obras tales como *La guerra de la basura* de 1999.

Refuncionalización del “mundo al revés” del realismo grotesco bajtiniano: otro de los artificios de hibridez que la obra muestra en su desarrollo argumental es la lógica del mundo dado vuelta, tal como Bajtin (16) lo define para el universo del carnaval y de las “Fiestas de los Locos”, esto es: la inversión de una lógica original o la reafirmación de una contradicción por medio de una parodia, una degradación u otro recurso que dé cuenta de lo real subvertido⁶. Desde esta visión teórica, *Limpieza* apela a este procedimiento de la cultura popular, al recrear diferentes situaciones en las que los “locos” protagonistas –por las instancias de reproducción de *habitus* sociales ya explicitados– juegan a asumir posiciones de poder, aunque –insistimos– en su refuncionalización, pues solo lo hallamos como instancia lúdica ante lo horroroso, por ejemplo: qué acciones harían cada uno de ellos si fueran Presidente de la Nación, Obispo, Director de un hospital psiquiátrico, Comandante en Jefe del Ejército o, incluso, si crearan el partido político de los “Minorados” o que el “loco Perón” llegara a ser el verdadero Perón. Así, lo real ominoso se subvierte y genera un imaginario espacio de resistencia.

Desde este universo estético, el texto en estudio despliega una serie de proposiciones tematólogicas que, en función de nuestros objetivos, permiten comprender la resignificación de esta tradición selectiva, pues poseen aires de familia con las elaboradas por Oscar R. Quiroga en *El inquilino* de 1974, en el marco de las reivindicaciones peronistas luego de la proscripción. Puntualmente, nos referimos a la metáfora de la territorialidad impugnada como base de un discurso identitario. Por un lado, en *Limpieza*, la refutación a los espacios legitimados por el poder y la cultura dominante se expone a través del juego de transformar los ámbitos públicos de S. M. de Tucumán, en especial aquellos que forman parte del capital simbólico de la ciudad y gozan de notorio reconocimiento por parte del lector/espectador norteño, se dice:

PERÓN. ¡¡Muchachos, muchachos!!, el día que yo sea Presidente vamo a hacé una cancha de fulbo en la Plaza Independencia... un arco va a dar espaldas al Bar Colón y el otro a la Catedral. Ahí van a estar los vestuarios, adonde atienden los curas, en esos kioscos de madera...

JULITO. ¡Pará! ¿Y la Casa de Gobierno?

PERÓN. ¡Ahí va a ser la tribuna oficial con un palco pa' mí, qué mierda! ¿Han visto los naranjales que hay? Bueno, esos van a ser pa' que se trepen los negros.

MANIX: ¿Y qué va a hacé con la Estatua de la Libertá?

PERÓN: La vuá sacá pa' la mierda, si no sirve esa. La podimo llevá a la Terminal de Onibus pa' que sirva panchuques. (Alsina 44-45)

Por otro lado, la expulsión de los excluidos de un lugar común y compartido; la “limpieza” del espacio dominado al desechar a los “sujetos-basura” por entorpecer el “orden” del dictador; la repugnancia corporal del otro-degradado que los proyecta como Filoctetes tucumanos, en tanto parodia ominosa de los *pharmakos* antiguos, nos permite bosquejar una construcción semántica específica: la de los cuerpos abyectos, también comprendidos como territorialidades sociales impugnadas. Así, la obra construye diversos niveles de semiosis respecto de la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar, pero objetivada en la premisa que define

6 Un referente histórico de este recurso estético es, como dijimos, la “Fiesta de los Locos” que se realizaba en las comunidades medievales, en la cual, hasta su prohibición en 1450, se designaba paródicamente como obispo a un “sot”, personaje jovial, demente, misterioso y representante del sinsentido en aquel contexto.

a aquellos cuerpos como parte de una Nación mutilada, de un territorio violentado e invadido, del que solo nos queda un grito seco y desgarrador, tal como lo hace el personaje de La Muda al final de la obra.

4. Realismo reflexivo y crisis representacional. *Encallados buques callados* de Mario Costello: la territorialidad/nación violentada

La mencionada obra fue estrenada en el mes de diciembre de 2001, en el Ciclo de Teatro Semimontado del Teatro Cervantes de Buenos Aires, con un elenco tucumano, formado por Pedro Sánchez, Daniela Villalba y Mauricio Tossi, bajo la dirección general de Patricia García y la asistencia de dirección de Juan Ignacio Sandoval. Posteriormente, en la temporada teatral del año 2003 en S. M. de Tucumán, se reestrenó como una co-producción del Teatro Alberdi de la Universidad Nacional de Tucumán.

Esta obra de Mario Costello tiene “aires de familia” con la tradición del realismo reflexivo por dos aspectos morfotemáticos específicos, a saber: primero, por la puesta en acción de los principales procedimientos de la poética indicada; segundo, por la persistencia del eje semántico territorialidad/cuerpo/identidad como base metafórica para la evaluación y reflexión crítica de lo real. En efecto, *Encallados buques callados* es un texto teatral breve, estructurado en cinco secuencias dramáticas con relativa autonomía entre sí, cada una con títulos que dan cuenta de la organización ficcional elegida, esto último, asociado a los recursos brechtianos de “literarización” (Benjamin 22). Así, cada núcleo resignifica el esquema del relato definido por Pellettieri para el realismo reflexivo, aunque intertextualizado con componentes estéticos de la escena contemporánea. En el “comienzo” o primera secuencia titulada “¡Estamos en problemas, Houston!”, un joven angustiado y desorientado duerme en un lugar público e invade el “territorio” de un viejo mendigo. En el “enlace” o segunda secuencia, “Pasando la noche”, el Viejo intenta convencer al muchacho para que abandone aquel lugar, el cual, mediante atribuciones alegóricas, es representado como la totalidad de la geografía argentina:

VIEJO. Váyase. . .

JOVEN. Éste es mi lugar también.

VIEJO. Creo que ya le dije cuál es mi territorio. ¿Se lo repito? Desde allá, ¿ve?, eso que parece una bota... hasta allá, eso que parece un glaciar. Soy el dueño. Si yo le permito quedarse, será mi invitado. Y como invitado, deberá entender que hay normas que tendrá que respetar para no pasar como un impertinente. (Costello 109-110)

En el “desarrollo” o tercera secuencia, “Algo revolotea en el viento”, el conflicto avanza a través del procedimiento del “encuentro personal” y se introduce un nuevo personaje en el relato: Patricia, una mujer seductora, asociada a la imagen del viento y que seduce de manera fantasmal al joven para que este no logre marcharse. En el “desenlace” o cuarta secuencia, “Ojos que no ven, un oído está sangrando...”, la acción tiende a la fragmentación, esto es: el joven construye una balsa para huir; sonidos de barcos estancados componen un tiempo simultáneo, latente y activo, que contribuyen a la impotencia como conflictividad: “No haga caso, joven. Son

fantasmas, nuestros. Los buques están encallados, callados. Secos. Hace tanto que vinieron... pero se fueron a pique" (114). En suma, aparece una turba de sujetos desahuciados que gritan y protestan en un espacio extraescénico, hasta el momento final, en que Patricia es violada y ultrajada por aquella muchedumbre que quiere poseerla:

VOZ 1. Te chupo toda.

VOZ 2. Yo entro por aquí.

VOZ 1. Yo por acá.

VOZ 2. Yo acabo acá.

VOZ 1. Hasta que el cuerpo aguante. (Costello 115)

Por último, la secuencia denominada "Tres finales para el mismo adiós", opera como una refuncionalización de la "mirada final" propia del modelo, al exponer tres cierres dramáticos alternativos y paralelos ante la inminente decisión del joven de abandonar su tierra; sin embargo, en los tres momentos se ratifica la misma predicación pesimista sobre lo real: "El engaño perfecto. ¡Viva algo que no existe! ¡Viva la patria! En esta esquina de la impotencia, nos han suspendido el beneficio de la fe. Hasta nuevo aviso. Como en los sueños. Como en los sueños..." (118).

Estas características estructurales de la ficción se afianzan en otros procedimientos del realismo reflexivo, puntualmente, en las dimensiones espaciales y en la composición de los personajes. En efecto, según el estudio de los planos patentes, latentes y ausentes del espacio (García Barrientos 128-135), *Encallados buques callados* retoma —a través de los recursos argumentales ya expuestos— la impugnación territorial como discurso identitario. El espacio diegético propuesto por Costello es descrito como "un lugar de tránsito" (107), indefinido y a su vez simultáneo, ya que podría ser un puerto o un aeropuerto, una estación de trenes o de colectivos, o como dice el propio dramaturgo, una "mezcla de todos" estos ámbitos. Al igual que en *Limpieza* de Carlos Alsina, este texto presenta una serie definida de espacios sonoros latentes, que operan como condicionantes de la acción dramática y modifican las relaciones de los personajes entre sí. En el caso de la obra que estudiamos, dichos recursos se observan en los sonidos de los buques estancados o en la musicalidad de un viento que erotiza, o incluso, en los gritos desaforados de turbas anónimas que actúan como una fuerza actancial determinante en el desenlace. En el montaje escénico del año 2003, bajo la dirección de Patricia García, la escenografía de Juan Carlos Malcún y la iluminación de Juan Ignacio Sandoval, el espacio escénico fue definido a partir de tres componentes formales: a) el suelo de todo el ámbito escenográfico patente estaba formado por pequeñas piedras blancas, resbaladizas e inseguras que generaban una sensación de inestabilidad en los cuerpos y de movilidad permanente del espacio por la iluminación refractada; b) un banco "de espera", convencional, que contribuía con las posibles operaciones metonímicas, en tanto podía ser leído como parte de múltiples todos; c) dispositivos de iluminación deformantes y ambiguos, ubicados en el foro de la escena, que fortalecían las dimensiones subjetivas y latentes de aquella espacialidad. Por consiguiente, tanto en los planos diegético como escénico, hallamos procedimientos estéticos que consolidan los tópicos de una territorialidad impugnada, sobre la cual el discurso ideológico de la obra se sostiene.

El otro aspecto morfotemático relevante es la composición de los personajes. El Joven, El Viejo y Patricia asumen roles antitéticos y se muestran como sujetos que –tal como lo indica Pellettieri– buscan salir de la inacción para hallar su identidad, aunque la sociedad –en calidad de opositor actancial– se los impide. Por ende, los tres personajes son construcciones semánticas al servicio de la citada tesis realista. En este sentido, se destaca el personaje Patricia, una alegoría de la “patria” o “nación” vejada, esto es, un eje temático de reconocida tradición poética en la escena rioplatense durante las décadas de los sesenta y setenta (Proaño-Gómez 139), al identificar este semema con una entidad política femenina, pasiva e inmadura y que, por ser tal, requiere de un padre espiritual o de un macho/líder/activo que la domine y controle –generalmente representado en la figura del dictador/regente–; así, esta representación del cuerpo/nación es definida en la obra de Costello como una potente fuerza de seducción, en la que finalmente Tánatos vence a Eros, siendo el exilio la única alternativa de pervivencia o continuidad. Desde esta perspectiva, es pertinente aclarar una importante distinción con los textos del realismo reflexivo canónico: el texto que estudiamos asume un cariz nihilista, propio de su contexto de producción y enunciación, un posicionamiento que los dramaturgos rioplatenses o el propio Oscar Quiroga en su replicación del modelo, no hubiesen adoptado, pues, como dice Pellettieri (142), la adhesión a los tópicos del pensamiento de izquierda o progresista-revolucionario de los años sesenta y setenta se los impedía. En cambio, Costello, inscripto en las variables sociales de la crisis político-representacional del año 2001⁷ en Argentina, sí adopta este “universo simbólico de referencia” pesimista, para dar respuesta a las contradicciones culturales de su campo social.

5. Conclusiones

A partir de la cartografía y periodizaciones delineadas hemos localizado y descrito una particular “tradición selectiva” en la dramaturgia del Noroeste Argentino, esto último, al comprender la “reproducción en acción” de los procedimientos poéticos del realismo reflexivo rioplatense en dos etapas historiográficas distintas del “campo teatral” de S. M. de Tucumán. Así, hemos definido a *El inquilino* de Oscar Quiroga como una obra de “replicación” del modelo estético porteño, y a *Limpieza* de Carlos Alsina y a *Encallados buques callados* de Mario Costello como “variantes” y/o “innovaciones” sobre dicha estructura estética.

Por consiguiente, esta tradición poética nos permitió reconocer un eje temático invariable: la territorialidad/cuerpo/nación como universo simbólico de referencia que ofreció respuestas a los distintos interrogantes político-culturales desarrollados durante todo el eje diacrónico acotado (1974-2001), ya sea, motivado en las reivindicaciones de la identidad peronista luego de los años de proscripción y de retorno al poder; o en las indagaciones metafóricas para reflexionar sobre lo ominoso de la desaparición forzada de personas según las condiciones sociales de la región; o también, responder desde la desilusión, la frustración y la crisis de

7 Nos referimos a los conflictos políticos que estallaron en diciembre de 2001 –fecha de estreno de la obra– con severas medidas de restricción económicas y que continuaron con numerosas protestas sociales y más de treinta muertos, hasta desembocar en la renuncia del Presidente constitucional Fernando de la Rúa y la consecuente crisis institucional, sin precedentes, de Argentina. En ese marco, y desde varios años antes, se había registrado el exilio de miles de jóvenes que abandonaban el país en busca de nuevas posibilidades sociales y laborales.

representatividad política de principio de siglo, al reflejar los sinsentidos identitarios de las subjetividades contemporáneas.

De este modo, confirmamos la reproductividad y vigencia de la tradición poética del mundo racionalizado –aquí expresadas en la formulación de las tesis realistas–, en la que el teatro actúa como un vehículo de comunicación y de evaluación sobre lo real-empírico, esto último, al testimoniar sobre las lógicas de funcionamiento del orden histórico-circundante.

Obras citadas

- Alsina, Carlos María. *Limpieza*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 1994. Impreso.
- Barale, Griselda. "Los juegos del lenguaje en la reflexión estética". Rojo, Roberto, comp. *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2000. 78-103. Impreso.
- Barthes, Roland. "El efecto de lo real". *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002. 75-82. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1999. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "Espacio social y poder simbólico". *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1988. 132-147. Impreso.
- Costello, Mario. "Encallados buques callados". *Obras breves*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral/Inteatro, 2003. Impreso.
- Del Olmo Pintado, Margarita. *Una teoría para el análisis de la identidad cultural*. Tomo CXLVII, N° 579. Madrid: Arbor, 1994. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008. Impreso.
- . *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV. Buenos Aires: Galerna, 2003. Impreso.
- . *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Proaño-Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel, 2002. Impreso.
- Quiroga, Oscar Ramón. *Obras de teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2000. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- Tirri, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973. Impreso.
- Tossi, Mauricio. *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunkin, 2011. Impreso.
- . "El teatro como arqueología del presente. Entrevista a Carlos M. Alsina". *Cuaderno de Picadero N° 2*. Buenos Aires: Inteatro, 2004. 29-37. Impreso.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

Wernicke, Enrique. *Cuentos de Enrique Wernicke*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968. Impreso.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Medio impreso.

---. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Fecha de recepción: 18 de enero de 2012

Fecha de evaluación: 18 de marzo de 2012

Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro¹

Counter-revolution at the beach club. The potency
of simulacra

Magaly Muguercia A.

Universidad de Chile
magarte@gmail.com

Resumen

*Ala de criados** de Mauricio Kartun descansa en el trabajo de la función ambigua del simulacro: este puede remitir de manera engañosa a un referente, en provecho de algún orden dominante y su estructura; pero también, usado como principio desestabilizador, puede hacer estallar una estructura de control. *Ala de criados*, pieza de madurez del gran autor argentino, visita lujosamente esta estrategia doble aplicada a una historia de país. Como actitud característica de la poesía dramática contemporánea, la pieza se adentra en una zona de indeterminación donde la mimesis y la alteridad pueden conectarse y hacer irrumpir un acontecimiento de cuerpo.

Palabras clave:

Simulacro – acontecimiento – escritura dramática – teatro latinoamericano – teatro argentino

Abstract

Ala de criados, by Mauricio Kartun, rests upon the work of the ambiguous function of the simulacrum. This can refer to the way in which the referent deceives for the benefit of a dominant order and structure, but also can be used as a destabilizing principle, to rupture a structure of control. *Ala de criados*, mature work of the great Argentine author, visits this dual strategy and lavishly applies it to a country's history. As an attitude characteristic of contemporary dramatic poetry, the piece moves into an area of uncertainty where mimesis and alterity can connect and bring forth a bodily event.

Keywords:

Simulacrum – event – playwriting – Latin American theater – Argentine theater

Para Mauricio, a las 11:50

Mauricio Kartun quiere escribir un texto, pero le sale teatro. Las imágenes se le convierten en una cuestión de cuerpos irradiantes.

Fue una revolución hace cien años, en occidente, reconocer que el teatro era algo más que texto. La otra revolución, también hace cien años, fue escribir dramas que ponían en crisis el principio de representación. Desde Chéjov, hay escrituras que saben dónde dar el corte para que los recorridos se suspendan y se imponga, fuera de la ficción, un instante de pura intensidad. Recuerdo haber leído a Beckett, *Esperando a Godot*, con esa sensación de que algo ocurría en otro sitio a partir de un ritmo que estaba en la escritura. Cerré el libro, porque no quería ir *allí*, donde no había referentes.

Así, la palabra dramática puede convocar un plano donde lo que sucede no pertenece a la extensión y al relato en el tiempo, sino al orden de la aparición y la energía en el presente. Sería cuando una escritura se auto-inflige cortes que le sacan un cuerpo real impredecible. Así es *A la de criados*, otra obra grande de Mauricio Kartun.

¿Cómo una escritura dramática contemporánea agencia estos agujeros que dejan pasar un cuerpo real?

Asistí a la puesta en escena de este texto, dirigida por el propio autor. Las actuaciones seguían más bien el camino de interpretar los cambios en el nivel del relato: diálogos, situaciones, psicología e ideología mostraban sus desarrollos. Pero el texto de Kartun tiene más.

Sabemos que la cultura contemporánea ha impuesto una proliferación de símbolos e imágenes que distorsionan y suplantán lo Real. Se trata del gobierno de los simulacros. Llamo aquí simulacro a representaciones del mundo que suscitan una pregunta sobre su "confiabilidad". Así, en las zonas de resistencia fraguadas por el pensamiento y las artes, pero también en la sensibilidad espontánea de la gente, surgió, en la segunda mitad del siglo XX, una pasión por lo Real que busca interponer cuerpo y deseo a la "orgía de imágenes" diagnosticada por Baudrillard (1998). El teatro es un arte específicamente habilitado para encarnar esa pasión por lo Real. La escritura dramática arma un sistema que adquiere significado al interior de un plano de ficción. *Significado* es la imagen mental que nos hacemos de las cosas del mundo y su funcionamiento. Pero para realizarse como teatro, el drama tiene que poner cuerpos reales en movimiento; estos, al obrar, además de organizar significados, producen *presencia*.

La presencia es un fenómeno conocido por cualquier práctico de la escena. Significa, en lenguaje común de teatro, un estar ahí irradiante, un "cuerpo dilatado" como lo ha llamado Eugenio Barba en *El cuerpo dilatado* (1990), que resulta del trabajo psicofísico sobre la energía, de la concentración y la modulación de esta. En años recientes, desde la teoría de las humanidades, el estudioso alemán Ulrich Gumbrecht (2005) ha hablado de la "producción de presencia" como alternativa a una "cultura del significado". Si la cultura del significado se basa en una actitud

¹ Esta investigación ha sido financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico FONDECYT- Chile. Santiago de Chile, octubre 2011.

* *A la de criados*, de Mauricio Kartun, estrenada en 2010 en Teatro del Pueblo, en Buenos Aires y posteriormente ganadora del Premio de Oro de ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo).



Alberto Ajaka en *Ala de criados*. Fotografía: Luz García.

metafísica que elude la materialidad, lo físico del mundo, la producción de presencia sería una actitud cultural interesada en traer a primer plano la tangibilidad de la cosa, su efecto e intensidad perceptual. Mientras que el paradigma del significado se instala en un eje temporal, el de la producción de presencia hace referencia a un eje espacial².

En mi propuesta, tendríamos que entender, pues, la presencia como dimensión no semiótica del conocimiento del mundo. Como una “dialogicidad” que no opera por narraciones sino por estados. Y, al mismo tiempo, habría que reconocer que esta separación entre significado y presencia no puede ser absoluta, porque en las formas de conocer el mundo se produce una oscilación inevitable entre lo semiótico y lo perceptual, entre la atribución de significado y la experiencia del cuerpo.

El “acontecimiento de cuerpo” del que aquí hablaré no pertenece al cambio de fortuna, que es el régimen de la ficción y el significado, sino a la producción de presencia, cuando cuerpos movilizados salen fuera de estructura y fuera de la historia.

2 Gumbrecht explica: “el efecto (material) de tangibilidad... está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menor intensidad. Se produce presencia cuando la comunicación se trabaja en ese plano” (31). Ulrich, Gumbrecht. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Trad. Aldo Mazzucchelli. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2005.

La escritura dramática ha aprendido mucho de las exploraciones escénicas de los últimos cincuenta años. En el contexto de una cultura de sucedáneos y virtualidades –y de resistencias y forcejeos para defender, no ya la autenticidad, sino la tangibilidad de la cosa– el drama se ha rearmado. En esta *reprise du drame*, como la ha llamado Jean-Pierre Sarrazac (2007), muchas escrituras contemporáneas han explorado procedimientos para hacer aparecer cuerpos movilizados en ese orden que no remite a significado sino a presencia. O, como diría Luis Emilio Abraham, cuerpo que trabaja en la intensidad “como latitud”³.

De lo que pasa entre los significados y los cuerpos trata, creo, *Ala de criados*, escritura que tematiza de manera brillante el juego en esa zona límite entre representación y vida, entre forma de hablar y energía, entre historia y acontecimiento.

Lleva dos años de premios y de teatro lleno en Buenos Aires. Se volverá un clásico, y nuevas escenificaciones seguirán investigando la densidad de esta escritura, fascinada por los trasiegos entre los sentidos y los cuerpos.

La historia y la Historia

Todo transcurre en 1919 en un balneario de Mar del Plata parecido a un somnoliento paraje chejoviano. Tres jóvenes de alta sociedad veranean aburridos. No hay armas en el selecto club de tiro a la paloma porque todas han sido enviadas a Buenos Aires para reprimir una huelga obrera. Catorce mil palomas se deterioran, apiñadas en una jaula, a falta de la munición que las matará volando.

En el segundo plano narrativo, la ciudad de Buenos Aires se despliega como fragmentos de novela sobre un hecho histórico real: la Semana Trágica de enero de 1919, cuando el gran empresariado y el gobierno exterminaron a sangre y fuego una huelga obrera en la capital argentina.

Tatana se llama la protagonista: jovencita educada en Suiza, escribe el diario de sus vacaciones en Mar del Plata. La obra se inicia con una frase que pronuncia la incipiente escritora: “La metáfora es cosa de putos” (Kartun 1)⁴. Su trayectoria como personaje la pondrá a la cabeza de una contrarrevolución en el balneario. Mientras dirige el exterminio de ácratas, catalanes y judíos, Tatana pierde la virginidad, recupera la metáfora y se hace poeta.

Su contrapartida es Pedro, que en la primera escena aparece súbitamente en lo alto de una roca: empapado, semidesnudo, recortado contra un cielo pictórico. Pedro emerge del mar “como un sublime perro de aguas” (3). Es clavadista, maestro de tango, boxeador, tirador experto, lanzador de palomas y cuentapropista. Vive en el ala de criados de la casona señorial aunque, insiste, “yo no soy criado” (29).

3 Siguiendo a Deleuze y Guattari en el concepto de latitud de los cuerpos, Abraham escribe: “Se llamará *latitud* de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia, o más bien según los límites de ese grado”. Coincidiendo en lo esencial con la óptica de U. Gumbrecht, Abraham propone analizar la intensidad en teatro sobre dos planos: el plan «que pone el acento en lo representativo, al que llamaremos trascendente» (el orden del significado, para Gumbrecht); y «el plan de indeterminaciones y continuidades, al que llamaremos de inmanencia absoluta» (el orden de la producción de presencia, en la teoría de Gumbrecht).

4 Todas las citas fueron tomadas del manuscrito suministrado por el autor.

“Acto en sí”

Primero, Pedro Testa aparece chorreando agua, divino, en la cima del risco. En la próxima escena Tatana le pide a este subalterno que le haga una demostración de tiro a la paloma, sin palomas. Ella solicita el “acto en sí”, es decir, la acción ofrecida a la percepción desvinculada de su propósito utilitario.

¿Y cómo lanza el experto una paloma imaginaria?

...da la espalda. Se agacha. Unas contorsiones armoniosas con el cuerpo... (Kartun 6)

Y vuelve a lanzar:

Hay algo de bailarín efectivamente en él. Tatana lo observa. (6)

La escritura ha preparado dos veces aquel instante en que el cazador, como diría Ortega y Gasset, deja de ser él y se convierte en su pieza. En mi hipótesis, Kartun lleva su texto, esta y muchas veces, a la encrucijada donde una imagen deja de evocar significado y abandona por lo mismo, de funcionar como imagen para dar paso a un “acto en sí”. Es la escritura cuando ella no quiere dar a interpretar, en un plano de situación y personajes, sino propiciar una salida del cuerpo hacia afuera, una irrupción de presencia.

Registremos otro momento de escritura concentrada en pasar desde la imagen al “acto en sí”, extremo. Pedro toma de la cintura a la señorita para rectificarle la postura en el tiro con pistola. Tatana comenta hacia el público.

Esta es la parte de la cinta hablada donde Valentino le apoya la mejilla a la garçon y le enseña el secreto de la caza. Y la garçon se marea en sus brazos con el fresco olor a mejilla. (9)

¿Quién es el cazador y quién es la pieza? Si la de Kartun fuera una escritura inocente, este sería el recodo más o menos previsible del escarceo, en el expediente de las “relaciones peligrosas” y del deseo que avanza. Pero la escritura de Kartun no es inocente. Tatana interpone un recurso de distanciamiento cuando, en rol de escritora, nombra “el fresco olor a mejilla” que le está sucediendo. Y luego dispara el revólver real. La escritura de Kartun produce estas desapariciones de la secuencia no solo porque, como poeta, es mago de la inminencia; también porque, como dramaturgo contemporáneo, está agenciando el acontecimiento de cuerpo, en un plano que no será ya la ficción y sus desarrollos, sino un desorden real.

Exterminio: referencia y performance

En *Ala de criados* existe una referencia permanente al exterminio. Hay varias fábulas impresionantes. Por ejemplo: un anarquista tiñe a todas sus palomas de rojo para que la bandada, lanzada al vuelo, forme en el cielo una bandera de lucha. Pero cuando las palomas enrojecidas, volando juntas, comienzan a mirarse entre sí, no se reconocen. La bandada se destroza a picotazos, cada



Esteban Bigliardi en *Ala de criados*. Fotografía: Luz García.

paloma se lanza contra la intrusa colorada que es la otra. La bandera viviente se autoextermina y solo quedan plumas teñidas de carmín flotando en el aire (10-11).

Otras veces, el exterminio se narra como si el autor apelara, en la más pura tradición clásica, a las exigencias del decoro: algún cataclismo acaba de suceder fuera de escena, pero solo una narración hace referencia a él, como para evitar que el espectador tenga que mirar, *realmente*, una acción obscena. En las condiciones de la cultura contemporánea que, al contrario del decoro, persigue la experiencia de golpes de (lo) real, las magistrales narraciones del acto extremo que salpican la escritura de Kartun abren el lugar mismo del acontecimiento, que por definición solo puede ser indecoroso, pues no interpone simbolización.

Así, por ejemplo, el primo Emilito y el diligente subalterno Pedro le cuentan a Tatana el episodio del catalán aniquilado que acaban de protagonizar:

EMILITO. ¡Pietat... Pietat...! Cómo era, Pedro, vos que lo sacás bien al catalán...

PEDRO. Pietat, niñes...

EMILITO. El peladito, pietat niñes, el otro era una tumba. Serióte... Enfermó de rabia cuando te vio. A ver si te quedan ganas de dinamita ahora, colombaire... Le estalló la boca como una flor... ¡Qué culatazo! (A Pedro, lo remeda) ¡Cantá el himno, cantá el himno! Lindo te lo iba a cantar el gringo... atragantado de sangre... Este Pedro es un animal... Un auténtico animal... (20)



Laura Lopez Moyano, Rodrigo Gonzales Garillo y Esteban Bigliardi en *Ala de criados*. Fotografía: De Camarín.

La narración incluye el remedo de un idioma diferente, en la mejor tradición de Mauricio Kartun de tematizar la forma de hablar. El relato crea un lienzo expresionista, grotesco. Una situación límite presentada con todas sus contorsiones y su color.

La escritura vuelve a proponer la condición en la que cohabitan un simulacro y un acto extremo. El resultado son interrupciones del recorrido narrativo y una ocasión para que sobrevengan, en la reunión de actores y espectadores, estallidos de energía de cuerpos reales. Kartun pone juntos la autorreferencialidad barroca de la forma y el contrario: el golpe somático, el “acto en sí”, lo que su instinto de poeta del teatro no puede contener: la sangre, la boca que estalla... “Pedro es un animal” (20). Y en dondequiera, en la Semana Trágica que está sucediendo en el segundo plano, en el motivo recurrente de la paloma, en el asalto a la biblioteca, el exterminio reaparece como referencia.

Hay otro plano de la escritura que también trabaja para la irrupción de cuerpos reales y violencia. Antes se trató de la política. Ahora se trata del amor. En vísperas del atentado a la biblioteca, Tatana pierde la virginidad. Ella narra en pasado el dramático cambio, como si lo escribiera en su diario:

TATANA. ¿Hay algo más fácil y trivial que dispararle a una tonina? Sí: dispararle a una mujer fea. (19)

El expediente de las relaciones peligrosas presenta ahora un relato de cuerpos húmedos, trenzados sobre un colchón de estopa y lana. Y estos cuerpos están poseídos por el ritmo de una metáfora grosera que se entiende mejor en argentino: “bomba bomba”:

TATANA. ...Groserías. Hablaba entre dientes. Una vulgaridad inefable. Bomba bomba. Tomá bomba bomba. Tatiana la princesa rusa fea. Y el mujik. No: lo imaginaba diferente. Se limpió con la sábana. Asomaba un colchón de estopa y lana. Tuve ganas de escapar. Y más ganas todavía de quedarme y que lo hiciera de nuevo. (19)

Kartun retorna a su obsesión con la forma de hablar:

Él y su grosería inmensa... "Bomba bomba...". Y yo como una opa de estación escribiendo a toda hoja la palabra Bomba en letra gótica. Bomba: el amor es un atentado ácrata. (19)

Para la performance se ha vuelto a crear la ocasión de enlazar el nombre de las cosas con una revolución indecible de amor y sexo.

¿Qué puede hacer un escenario con estas narraciones capitales de Kartun, con sus sistemas perfectos de palabras insidiosas, confabuladas entre la forma de hablar y los acontecimientos de cuerpo(s)? La escritura dramática de Kartun es un atentado ácrata.

Simulacros y rituales

En Buenos Aires, la oligarquía porteña está exterminando a las especies más molestas del momento: obreros y anarquistas. Es un brote de fascismo avant la lettre; pero fascismo criollo, lo que significa prepotencia sin pureza genética y con ciertos toques de grotesco y amena confusión. El patriarca de la familia, el abuelo Guerra, comanda el exterminio de los huelguistas en la capital.

En Mar del Plata, su digna descendiente, Tatana, emula el temple del abuelo y desencadena una contrarrevolución local, secundada por sus primos Pancho y Emilito y por Pedro Testa, el empleado. Decidida la acción punitiva contra los anarquistas de la biblioteca, el primo Pancho consulta la Enciclopedia Británica a propósito de ciertos dispositivos aconsejables para garantizar un exterminio:

Es atavismo en la avispa minadora de Borneo mimetizarse con la araña que acosa. Imitar a la víctima antes de la cacería hasta en sus movimientos más leves. Temblar las patas como aquella en su tela. Dar sus pequeños corcovos. Sus brincos como de hilo en hilo. Copiar a la araña para entender cómo atacarla mejor. Y recién allí arrojarse sobre ella, dormirla con su veneno y desovarle adentro las crías. Remedar a la araña antes de aniquilarla, borracha de su propia ponzoña. Una ceremonia ebria. Enciclopedia Británica. En la B. De Borneo. (15)

Empujar el simulacro hasta la frontera misma con la magia y la mutación es lo que básicamente hace un ritual. El ritual de la guerra, como otros, explora el misterio de la identidad, los trasiegos entre mimesis y alteridad (M. Taussig), para robarle su fuerza al enemigo. Antes de lanzarse a atacar la biblioteca de los anarquistas catalanes, el comando contrarrevolucionario actúa una *soirée bolchevique*, con vodka, máscaras de cosaco y danza rusa. Igual que la avispa de Borneo, la tribu de los Guerra imita ceremonialmente la identidad del que debe morir.

Los rituales son prácticas humanas de alta complejidad, especializados en conectar el plan trascendente y el de la inmanencia: hacen trabajar al unísono referencialidad y performance, lo semiótico y lo somático. Según Ingrid Geist, uno de los efectos del ritual sería “arrastrar al sujeto fuera de las determinaciones estructurales”: “La disciplina ritual retorna, pues, al sujeto a un estado de cuerpo fenomenal, sumergido en un estado del sentir que Raúl Dorra enuncia como “la presencia de la vida en cuanto tal” o como “el grado cero del vivir”, en el cual el cuerpo y el mundo están embragados”⁵. (Landowski 196)

A la de criados recurre en varias ocasiones a articular ritualizaciones. Siendo escritura de teatro, oscila, igual que los rituales, entre simbolización y acto real: representa las acciones de tal manera, bajo tales condiciones, que el plano representativo quede abierto a interrupciones de pura presencia. Al mismo tiempo, la escritura estaría realizando aquí una operación de puesta en abismo que remite al carácter de performance de la propia escena.

Cuando parece llegar a su fin el ritual bolchevique, con sus danzas y una alteración de conciencia propiciada por el vodka y la cocaína, sobreviene el verdadero momento de aparición de lo divino:

Entra Pedro. Un hermoso traje claro y un maletín de médico. Un Apolo. Se sorprenden. (Kartun 17)

El empleado que duerme en el ala de criados fulgura como un dios. ¿Estamos simulando un aparatoso *deus ex machina* o forzando la frontera de la referencia hacia el plano experiencial de una epifanía?

En el nivel del relato y su progreso, este es un punto crucial que tiene forma de anagnórisis: puesto que Pedro aparece con un atuendo precioso que pertenece a Pancho, podemos colegir que el primo Pancho y él comparten una relación homosexual.

En el nivel de la producción de presencia, y más allá de la mascarada, las condiciones de la escritura han producido el corte. La performance tiene el camino expedito para manejar una aparición de intensidad sin historia, intensidad en su inmanencia y no en el plano de las “intensidades dramáticas”, donde el relato administra tensiones (Abraham).

Demorada escena, escritura deliciosa y la posibilidad de golpear al espectador con la fragancia prohibida –la colonia inglesa de Pancho– de este macho criollo con dos caras. Si aquí el relato desenmascaró la simulación, dando el acorde funesto de un presagio –alguien debe morir–, la performance tiene la ocasión de dejarnos atisbar las mutaciones de una identidad. Bajo condiciones de ritmo y estímulos sensoriales y con aparición de determinados objetos y de una figura real/simuladamente sagrada, la escritura poética nos ha puesto entre la parodia y el lugar incierto de constitución de una identidad.

En su último momento, *A la de criados* enciende al auditorio con un discurso tan sensacional y citable como aquel monólogo de César Rubio en *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, hace más de setenta años. La palabra desenmascara una falsificación en la más pura tradición discursiva. En ese discurso, al mismo tiempo actual y arquetípico, doblemente resonante, hay indicios de una ritualización que la performance puede explorar:

5 Geist cita a Raúl Dorra, específicamente el texto “Entre el sentir y el percibir”. En *Semiótica, estesis, estética*. Landowski, Erick, et al. Sao Paulo y Puebla: EDUC y UAP, 1999. 257.



Alberto Ajak, Esteban Bigliardi y Rodrigo Gonzales Garillo en *A la de criados*. Fotografía: De Camarín

PEDRO. ...¿De qué me acusan? ¿De que hice negocios? Hago negocios con todos... ¿Si no de qué vivo? Con todos... Con la indiada: los bolsillos así de propinas. Con los negros, los resentidos... -el gaucho es resentido de nacimiento-, hay que saber llevarlo, pero me llevo... Hasta con los anarquistas: son como criaturas: sueñan, le hacen versos al hambre... Como a los chicos: hay que jugarles un rato y les vendés lo que querés. Con todos: los de arriba y los de abajo... Los que estamos en el medio hacemos equilibrio. Parados en el medio de un subibaja de plaza: si te estás por caer de un lado te inclinás para el otro... ¿Qué le pueden reprochar a uno? ¿Qué vende...? ...¿De qué engañifa me culpan? ¿Qué engañifa? Esto es un negocio al fin y al cabo... Ustedes clientes, yo cuentapropista... ¿O lo hago por gusto? ¡Claro, qué van a entender si nunca han trabajado...! Nunca han tenido que vender nada. ¿O cuál se creen que es el único mérito de un buen comerciante? ¡La engañifa, hijos de puta! ¡La engañifa! Para decir solamente la verdad hay que tener mucha plata... Ven... Digo la verdad y me crucifican. Solamente con plata se dice la verdad sin castigo... ¿No quieren engañifa...? Bueno, viene la verdad... Se cae todo... ¡Al país: le sacan nuestra engañifa y se cae todo...! ¡Si acá los únicos que trabajamos somos los que estamos en el medio! Los de la engañifa... Ustedes no trabajan porque no les hace falta, los negros por haraganes, los ácratas por principios... ¿Quién trabaja en la Argentina? ¡Uno!... (29-30)

En la línea de la progresión dramática y su administración de intensidades, después de este tremendo acontecimiento de lenguaje, Pedro, igual que César Rubio, debe morir. Está servida la ocasión para producir cuerpos subversivos de actores y espectadores. En Buenos Aires, el público interrumpió la representación con aplausos. Después sabremos que Tatana en-



Laura Lopez Moyano, Rodrigo Gonzales Garillo y Esteban Bigliardi en *A la de criados*. Fotografía: De Camarín.

cierra a Pedro en una jaula de palomas y lo tira al océano. Consuma así, en el plano del relato, su delirio de exterminio de las especies inferiores.

Pedro jugó a ser de todas las tribus y de ninguna, pero ahora está atrapado en la dinámica de sus deslealtades. Su discurso de enunciados radicales remata rítmica e ideológicamente la historia, y es la escena necesaria. Pero al mismo tiempo, como performance, esta forma y momento de dar a oír la palabra verdadera funciona como ritual: saca al público, literalmente, de su asiento, de su respiración, de su estructura, y lo instala en una experiencia de revolución. Habrá “acontecimiento de cuerpo”:

TATANA. Apagón... (30)

La última frase de la obra es de Tatana. Al principio, cuando era doncella e inexperta, había declarado: “La metáfora es cosa de putos”. Ahora, al cabo de su viaje de iniciación, tiene que reconocer que la metáfora es inherente a la vida:

Es inútil luchar contra la metáfora. La realidad no deja de fabricarlas. (31)

La pulsión de muerte, nivelación radical de las tensiones por vía de la destrucción, tiene que convivir con la pulsión de vida/verdad, principio del placer, la heterogeneidad y la ligazón infinita que rige el mundo orgánico y el conocimiento.

La potencia del simulacro

La teoría de la carnavalización de M. Bajtín demostró y fundamentó hace medio siglo el potencial opositor del simulacro. Y después, la posmodernidad nos enseñó la exhibición irónica de los significantes como estrategia para tocar en sordina el afecto opositor.

En América Latina, entre las primeras escrituras dramáticas que dieron cuenta de esta novedosa sensibilidad “posmoderna” capaz de enunciar utopías contaminadas con simulacros, está una obra llamada *Chau Misterix*, que dio a conocer a Mauricio Kartun en 1980. Es la historia de un niño justiciero que vive la realidad como una épica de historietas cómicas.

En los años ochenta se llamó “posmodernidad” a aquel gesto paródico que apuntaba hacia el lugar vacío o trastornado donde antes había estado el proyecto emancipador. La pérdida de los grandes relatos muchas veces tomó la forma, en arte, de una exhibición de simulacros absolutos, arrancados deliberadamente de cualquier fondo histórico. La intertextualidad se complacía en dejar ver una congregación eufórica de significantes en pura superficie.

Pero hay que recordar que la dinámica del simulacro en la escena y la escritura dramática latinoamericanas de los años ochenta y noventa muchas veces combinó la “orgía de las imágenes” recurrentes con una performance orientada a subjetivaciones revolucionarias, que movilizaba cuerpos sin programa, que busca intensidad y experiencia de lo real fuera de la historia, en una comunicación directa y subversiva. Pensemos en el caso pionero del brasileño Antunes Filho con su puesta en escena de *Macunaíma*, en 1978.

En las escrituras dramáticas, está el caso memorable de *La secreta obscenidad de cada día*, de 1983, cuando un chileno revolucionario llamado Marco Antonio de la Parra se situaba mediante su escritura en un punto muy ambiguo entre el simulacro y el acontecimiento, entre la pulsión de muerte y la metáfora. Pronto se le comenzó a llamar “posmoderna” a su obra, que viajaba por todo el mundo. En la danza-teatro de muchos de nuestros países, proliferaron hallazgos estéticos que, deconstruyendo simulacros instrumentales a la autoridad política y estética, proponían actos políticos provocadores, como ocurrió en 1989 con *Y sin embargo se mueve*, coreografía de Caridad Martínez estrenada en La Habana. En 1992, dos performers, el chicano Guillermo Gómez Peña y la niuyorkina-cubana Coco Fusco, recorrían el mundo encerrados en una jaula, haciendo creer, por encima de la impostura que parecería obvia, que ellos eran “de verdad” una pareja de indígenas americanos “auténticos” capturados en su jaula.

Escrituras y performances, atravesadas de paradojas, encarnaron los impulsos políticos opositores en el momento mismo en que muchas certezas ideológicas colapsaban. Como decía el personaje de la peruana Rebeca Ralli del grupo peruano Yuyachkani, cantante virtuosa en la casa amenazada de *Hasta cuando corazón*⁶, “Aguantamos, eso hacemos, pero hasta cuándo”. Y seguía vocalizando sobre la escena con su voz experta: “Y mientras tanto, mientras me quedo, lo mejor que puedo hacer es cultivar mi don”.

Muchas manifestaciones de arte de performance o de arte-acción o arte no-objetual que reverdecieron en los años ochenta, expresaron esta tendencia que estoy tratando de subrayar: una combinación “dura” de simulacro con acontecimiento.

6 Espectáculo de 1992 del grupo Yuyachkani.

Veinticinco años después del primer ejercicio donde Mauricio Kartun, en cuerda de posmodernidad, jugó con su escritura a combinar utopías con simulacros, en *Ala de criados* vemos al mismo autor, en su plenitud, concentrado en operaciones de poesía dramática y teatralidad que parecen querer restituírle a la simulación su principio productivo. Kartun encuentra vitalidad en la intrincada potencia de lo falso.

Ala de criados podría leerse, entonces, como una escritura en la que se encarna la tensión cultural de nuestra época, que se está debatiendo entre las paradojas de una pasión por lo Real –con su lado auténtico y deseante y otro, que no cesa de banalizar y comercializar lo *live*– y un potencial movilizador de oposición que últimamente nos sorprende alojando su indignación en la tecnológica virtualidad de internet.

El siglo XXI ha ido intuyendo, igual que Kartun, que aquel paralizante gigantismo de la masa simbólica y sus simulacros no solo remite a una lógica devastadora que robotiza a los sujetos. También genera un correlato de energía. Ley de la física.

Ala de criados está llena de esos agujeros estratégicos que interrumpen la escritura e invitan a pasar del simulacro a la energía; es como la inminencia en la poesía, cuando lo indecible se impone en la imaginación, convocado por un acontecimiento de lenguaje. El teatro es el arte que puede materializar lo indecible mediante acontecimientos de cuerpos. Eso es lo que pasa en *Ala de criados*, donde a Mauricio Kartun las imágenes se le convierten en una cuestión de cuerpos irradiantes.

Obras citadas

- Abraham, Luis Emilio (2009). "Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino)". Web. www.telondefondo.org
- Barba, Eugenio. "El cuerpo dilatado". En *El arte secreto del actor*. Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. México D. F.: Editorial Pórtico, 1990.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Trad. Julieta Fombona. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1998.
- Geist, Ingrid. "Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual". En *Revista del Centro de ciencias del lenguaje* 26 (2002): 196. Web. <http://www.escritos.buap.mx/escri26/ingridgeist.pdf>.
- Gumbrecht, Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (2004). Trad. Aldo Mazzacchelli. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Kartun, Mauricio. *Ala de criados*. Manuscrito facilitado por el autor. 2009.
- Sarrazac, Jean-Pierre. «La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)». En *Études Théâtrales* 38-39 (2007).
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A particular History of the Senses*. New York-London: Routledge, 1993.

Fecha de recepción: 24 de octubre de 2011

Fecha de evaluación: 10 de enero de 2012

Cinema Utopía (1985)¹ y *Río Abajo* (1995)², de Ramón Griffero.

Imágenes teatrales para una comprensión mítica de nuestra historia

Ramón Griffero's *Cinema Utopía* (1985) and *Río Abajo* (1995).
Theatrical images for a mythical understanding of recent Chilean history

Milena Grass K.

Pontificia Universidad Católica de Chile
mgrass@uc.cl

Resumen

El presente artículo revisa las relaciones entre el análisis teatral y la historiografía para dar con aquellos puntos en que ambos procedimientos interpretativos pueden alimentarse mutuamente. Esta aproximación teórica se aplica a dos obras del dramaturgo Ramón Griffero, donde el tratamiento de la historia reciente de Chile resulta particularmente elocuente en relación con el pasado traumático.

Palabras clave:

Teatro – historia – Chile – trauma

Abstract

This paper looks on the relationships between theatre analysis and historiography, in order to determine the junctures where both interpretative procedures nurture each other. This theoretical approach is put in place to analyse two plays by the Chilean playwright Ramón Griffero which are particularly revealing in relation to the traumatic past.

Keywords:

Theatre – history – Chile – trauma

- 1 Obra estrenada por el Teatro de Fin de Siglo en El Trolley, espacio de resistencia artística sumamente activo en dictadura en tanto estaban prohibidas las reuniones públicas, Premio del Círculo de Críticos de Artes.
- 2 Obra estrenada por el Teatro Nacional Chileno, Premio Anual Apes 1995 de la Asociación de periodistas de espectáculos como Mejor Montaje, Mejor Dirección, Mejor Diseño, Mejor Dramaturgo.

Del complejo entramado teatro e historia

La tensión entre teatro e historia es de larga data. Sin embargo, en las últimas décadas y especialmente durante la dictadura, la creación dramática chilena ocupó un lugar importante en la reflexión sobre el pasado reciente. Más que indagar en las razones por las cuales la historiografía nacional ha demorado el abordaje de la historia del tiempo presente, me parece importante investigar el papel que puede jugar el arte como espacio de rescate de la memoria colectiva del conflicto y del postconflicto. Este artículo entonces es una respuesta tentativa a la pregunta por las formas en que aspectos propios y específicos de la puesta en escena propician el uso “del teatro como una plataforma de investigación de la Historia” (Duarte 34), al tiempo que indaga en las imágenes que el teatro capta haciendo cuajar, en la materialidad que le es propia, la intuición sobre algunos mitos persistentes y recurrentes en nuestra historia. Para ilustrar lo anterior, voy a recurrir a las obras *Río Abajo* (1985) y *Cinema Utopia* (1995) de Ramón Griffero (1953), dramaturgo y director fundamental para el desarrollo del lenguaje teatral chileno en las últimas décadas y que ha manifestado explícitamente querer “hacer el lugar de donde se narra la metáfora de una nación” (“Sobre Río Abajo”).

Motivado por un “constante deseo de que el arte surja como un lenguaje distintivo frente a los discursos institucionales, sean estos dictatoriales, democráticos, renovados, religiosos, que nos entregan sus versiones del mundo que uno habita” (Griffero, “Elucidaciones” 25), el director/dramaturgo ha transformado la obra de teatro en un espacio de resistencia; y la dramaturgia, en un espacio de resignificación e indagación de la historia nacional:

Hay una historia de Chile escrita desde 1700 hasta nuestros días, en las más de 2000 obras de nuestros dramaturgos. En ellas sin duda encontramos registros de nuestro acontecer y sentir tan subjetivos pero tan objetivos en la radiografía de los pensamientos en la construcción de nuestro territorio”. (Griffero, “Reflexiones” 164)

Así, la dramaturgia chilena no ha tenido problemas en recurrir a la Historia nacional como fuente –tenemos un “Lautaro”, un “Prat”, dos “Valdivia”, y muchas otras obras dedicadas a hechos del pasado nacional–. La historiografía, empero, no ha ido por el mismo camino y recién está reconociendo a la obra de arte como un documento elocuente, no solo para construir la historia del arte, sino para construir la Historia, esa con mayúsculas, allí donde el devenir de la nación no va construyendo un relato oficial. Justamente esto es lo que quiere destacar Alfredo Jocelyn-Holt cuando, en un balance historiográfico, afirma:

Mi impresión es que, de existir un canon, este opera parecido al mito. Vale decir, nosotros los historiadores nos enfrentamos, una y otra vez, ante “sentidos” muy potentes, a veces muy elocuentes, que no podemos obviar o descartar. Una suerte de *insight*, intuición o iluminación límite, irreducible, que la crítica histórica, tanto de fuente, o bien, como operación desmitificadora, simplemente no es capaz de falsear. Por ejemplo, los mitos de origen (e.g el Tren-Tren en la cosmología mapuche) que coinciden sorprendentemente con mitos equivalentes en otras latitudes (Mesopotamia, regiones próximas a los Himalayas), desconexos unos con otros, pero que –cosa bien notable– han terminado por ser avalados por estudios posteriores estrictamente “científicos”. ...

En sentido estricto, sin embargo, no hay evidencia histórica concreta; no hay fuentes escritas que avalen dicho recuerdo inmemorial. Por eso nuestros métodos históricos resultan inservibles. Así y todo, en este tipo de casos, los historiadores nos encontramos con una información irreductible, indesmentible, irrefutable. (“Balance...” 19-20)

En este sentido, el teatro sí permite acceder a esas zonas de dolor, respecto de las cuales la historia oficial calla. Estas zonas opacas para la historiografía tradicional se pueden sintetizar en aquellas que resultan:

- a) Demasiado próximas en el tiempo –objeción que solo corre para algunos historiadores muy tradicionalistas, en la medida en que la “objetividad” que daría la distancia temporal ha sido derrotada–;
- b) demasiado “incomprensibles” o “irracionales”, en tanto están vinculadas a un imaginario que remite al inconsciente colectivo, a los mitos o a personajes creados por las artes. Lo importante aquí es que, no por ser “irracionales”, estos ámbitos de la experiencia humana dejan de ser operativos; muy por el contrario, es posible rastrear su ascendiente en las conductas individuales y colectivas;
- c) demasiado dolorosas o traumáticas, por lo que resulta difícil –o imposible– construir sobre ellas un discurso distanciado o desprovisto de juicio ético, moral o político;
- d) o, de tal intensidad emocional que la escritura lineal de la historia no es capaz de transmitir la dimensión de los acontecimientos.

Justamente sobre estas cuatro áreas opera el teatro. Por ejemplo:

- a) En cuanto a la inmediatez temporal, cabe destacar el impacto de público y crítica de *Cinema-Utopía* y *Río Abajo*, vistos, en su momento, como certeras radiografías de una realidad que no estaba manifiesta. Yo misma recuerdo el impacto que me causó *Río Abajo*. Curiosamente, al leer el texto y ver el video de la puesta en escena ahora, me parece que lo representado es “evidente” –a pesar de que tengo la experiencia personal de haber asistido a una especie de revelación cuando vi el montaje por primera vez. Hoy en día, lo que Griffero “revelaba” entonces ha pasado a formar parte de lo “sabido”.
- b) En cuanto a lo incomprensible, *Cinema-Utopía* pone en escena a la clase media chilena de los años cuarenta como un grupo humano para el cual las consecuencias de la dictadura representadas por un exiliado que deviene en drogadicto y termina suicidándose constituyen un mundo impensable, “cosas del celuloide”, “de la imaginación del director” (*Cinema-Utopía* 102).
- c) En cuanto a lo “irracional”, tanto en *Cinema-Utopía* como en *Río Abajo* conviven personajes de “carne y hueso” –si se me permite la expresión– con proyecciones de la mente de esos personajes o con fantasmas propiamente tales: “...todo, en realidad, es ficción, y está situado en un más allá. Desde un punto de vista, los actores son concretos y están insertos en una ficción. Pero también son espíritus, que vuelven, que desaparecen” (Griffero, “Entrevista” 7).
- d) En cuanto a las zonas de dolor, los hechos traumáticos no quedan relegados al pasado en que ocurrieron sino que forman parte del “presente” de los personajes, pues su impacto original

sigue activo. *En Río Abajo* tenemos una escena especialmente brutal por su violencia –tan brutal en que el público incluso se retiraba de la sala:

WILLY. Nada, si a los delincuentes hay que aplicarles el mismo tratamiento que a los otros, vistas como dio resultado, ahora a nadie se le pasa por la mente andar gritando y pintando huevás, duro fue, pero efectivo. Chanco tres.

NARCO. Vos erai buen elemento, Willy.

WILLY. Siempre me acuerdo de una mocosa, la que me tuve que mandar con el Lalo, la mujer esa se me entregó, fue amor, la quise salvar pero estaba marcada. Nunca me he pegado una mejor cacha, no te cuento el pánico que me da encontrarme a la mamá, con la foto pegada aquí. No se la doy a nadie.

NARCO. El amor pus, Willy. Paso.

WILLY. Y vos, con el maraco ese que se te ocurrió meterle la coca cola familiar y se te quebró el gollete, ¡cómo aullaba el huevon! ¡Putas que éramos malulos! Chanco cinco. (Griffero, *Río Abajo* 161)

Esta capacidad del teatro para poner en escena las zonas de dolor de la experiencia humana colectiva, opera sobre un tramado de palabras con vocación de materialidad física, espacial y temporal –i.e., el texto dramático. La obra de teatro está contenida en un texto que tiene la potencialidad de desplegarse en una puesta en escena. Esto obliga al dramaturgo a escribir de tal manera que sus parlamentos generen vestuarios, escenografías, gestos, luces, sonidos, utilería, movimientos, emociones. El entrenamiento específico de su profesión lo lleva, además, a poner en palabras las “emociones mudas”, porque. ¿cómo “podemos dar cuenta de nuestras experiencias más distintas, más sutiles, más complejas, con las mismas palabras que usamos para comprar el pan?” (Kalawski 35). Esto lleva a quienes participan del fenómeno teatral –creadores y espectadores– a entrar en “un nivel de pensamiento que está negado a la cotidianidad” (“Entrevista a Ramón Griffero”, en Silva 10) y que puede iluminar las zonas que la Historia deja en penumbra porque remiten a una complejidad de la cual la escritura no puede dar cuenta.

De la especificidad teatral y su aporte como fuente historiográfica

El teatro opera en una superposición de planos significantes diversos, “en un espesor de signos y sensaciones que se edifica a partir del argumento escrito” (Barthes 49). Esta teatralidad se construye como una pirámide de oposiciones y confluencias en tres niveles: espacio cotidiano versus espacio representacional; realidad versus ficción; instintivo versus simbólico (Féral), por lo cual lo que vemos en escena siempre “es” y “no es” al mismo tiempo. La “espesura de signos” que el teatro así genera tiene una materialidad mucho más próxima a la experiencia que tenemos del mundo en que vivimos inmersos, que la que nos entrega un texto escrito. Sin embargo, esta es una complejidad que hay que aprender a “leer”. La obra de teatro es una construcción de sentido con una lógica interna propia, donde todo es signo, ícono o símbolo necesario y significativo, en un conjunto que funciona por amplificación, como una caja de resonancia, para poner en el espacio público del acontecimiento teatral una realidad más real –o más densa– que la vida misma.



Río Abajo. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro de Fin de Siglo, 1995. Fotografía: Carlos Agurto.

Como ocurre con cualquier otro lenguaje artístico, las posibilidades de uso del teatro como fuente histórica dependen de la adecuada decodificación del discurso. Tal como señala Burke para las imágenes, es preciso distinguir entre los condicionamientos dados por las posibilidades y convenciones técnicas del arte teatral en determinado momento histórico, y aquellos rasgos de la puesta escena que resultan significativos porque el director ha realizado con ellos una elección entre varias alternativas posibles. Por otra parte, los estilos actorales y escénicos responden a situaciones históricas y muchas veces a determinadas plataformas políticas:

Los grandes modelos ideológicos: capitalismo industrial, marxismo, fascismo, anarquismo, se concretizaron como visiones de mundo arrolladoras. Estos generaron modelos artísticos inspirados en los imaginarios de estas visiones, adscritos a las ideas y utopías de estos modelos. Sin duda el quiebre histórico de estas visiones redundó en el quiebre de las verdades de sus planteamientos, y por ende en el quiebre de las verdades artísticas de sus expresiones imaginarias" (Griffero, "Reflexiones" 154).

La opción por un estilo actoral en particular revela una intención discursiva de parte del director. En *Cinema-Utopía* y *Río Abajo*, por ejemplo, los personajes con mayor desarrollo psicológico son aquellos que encarnan las simpatías del director, mientras aquellos más distantes a su ideario están en una clave más estereotipada o monocromática (Duarte, "The theatre").

Así, "la realidad del teatro no es necesariamente el espejo ni el microscopio de la realidad, sino que se construye a partir de las ficciones propias del lenguaje teatral" (Griffero, "Entrevista" 8). El teatro no representa la realidad sino que plasma en escena el imaginario (Durand,

Rojas Mix) de un determinado momento histórico. Con la “gracia” de que la puesta en escena realiza materialmente dicho imaginario, **vemos** –literalmente– en escena, en el caso de *Cinema-Utoppia*, tanto la sociedad de la clase media de los años cuarenta tal como Griffero –y su época– se la figura, en 1985, en sus hábitos, sus gestos, sus vestuarios, sus formas de relacionarse. **Vemos** al exiliado de esa misma clase media décadas después sumido en la soledad; un exiliado sin la pena ni la gloria de haber encontrado un lugar en la sociedad que lo recibió, que vive su marginalidad como una condena porque lleva tanto tiempo en París que de Chile ya no le escriben, porque París tampoco lo acoge y no encuentra trabajo, y porque se niega a compartir la nostalgia de los otros exiliados. **Vemos** la fractura que el golpe de Estado y la dictadura instalaron entre esos dos Chiles tan lejanos como la distancia que separa la realidad y la ficción.

También **vemos**, en *Río Abajo*, esa misma clase media diez años después de que fuera re-tratada en *Cinema-Utoppia*, en plena “transición”, cuando los torturadores deben cohabitar con sus víctimas para salvaguardar el éxito de un sistema económico que se basa en hacer tabla rasa con el pasado; torturadores que, además, han ganado un nuevo poder y siguen ejerciendo la violencia ahora a través del narcotráfico. **Vemos** también el costo que ese pacto de silencio tiene en los jóvenes, quienes se drogan, trafican, se entregan a la promiscuidad, se niegan a crecer, roban, se suicidan para llamar la atención, se venden, se hacen golpear, violar o matar. Y **vemos** materializados en el mismo escenario los traumas, los miedos, los duelos inacabados, los fantasmas del pasado que la sociedad chilena no había sido capaz de elaborar. En este sentido, el cierre de la obra, cuando la viuda de un detenido desaparecido asesina al torturador, logra la satisfacción de asistir a un acto de justicia que la realidad propiamente tal no ha permitido.

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

Era un nuevo teatro, que hablaba el lenguaje de su tiempo y abría el escenario a la contingencia. El mundo, la pequeña vida cotidiana, se aparecía como espectáculo, donde realidad y ficción actuaban una sobre otra para crear inmensas imágenes actuales, pero con un tremendo sentido histórico. (Castro 5)

¿Cuáles eran las “inmensas imágenes actuales” que *Cinema-Utoppia* y *Río Abajo* construían? Como ya señalé, la compleja imagen (visual, auditiva, material, arquitectónica) que el dramaturgo-director construye en *Río Abajo* es totalmente fiel –en términos de verosimilitud– a la idea que tenemos de la clase media baja. Sin embargo, dudo mucho de que Griffero-Jonkers hayan sido conscientes del impacto que dicha imagen tendría en el público. Ellos estaban creando un dispositivo escénico que soportara la acción dramática, y dieron con una síntesis tan potente que excede y trasciende lo que se da a ver para revelar un paradigma de la convivencia urbana en Santiago. ¿Por qué ocurre esto? ¿Por qué el teatro, como otras artes, accede a la captación de imágenes que, de alguna manera, representan una esencia atemporal y persistente?

De la función del teatro y la función de la historiografía

La función del teatro es re-presentar para plantear públicamente un nudo conflictivo de la experiencia humana, con el fin de posibilitar la percepción de algo que hasta ese momento se ha resistido a ser percibido y ayudar a la comprensión del conflicto expuesto por la vía de la vivencia:

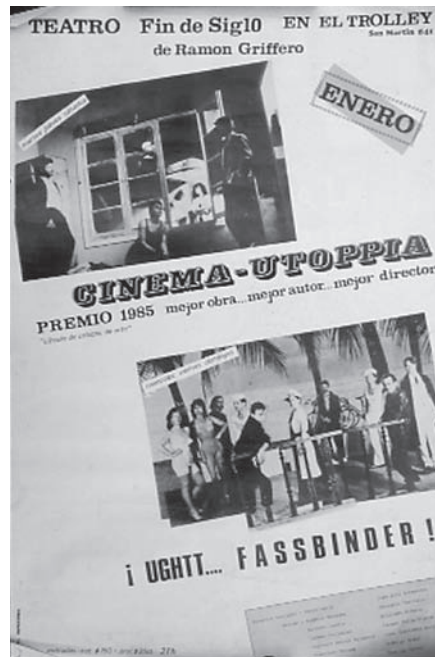
La Historia no es transmitida a las generaciones más jóvenes por medio de un archivo, sino a través de una práctica que crea una memoria singular y encarnada. Por ende, en el caso de las experiencias traumáticas, tal como destacan Felman y Laub (1992), no basta con relatar y escuchar el testimonio, sino que hay que vivir la experiencia de *vivir a través del* testimonio y yo agregaría que, en el caso del trauma cultural, de *vivir el testimonio en y para la comunidad*³. (Contreras)

Las lecturas más recientes de la *Poética* de Platón tienen justamente que ver con que la *catarsis* no es un *insight* por la vía de una identificación en el sentido de que soy yo, el espectador, quien me identifico, siento que me pasa lo mismo que al personaje o puedo entender lo que a él le pasa, sino en cuanto **identifico** una situación de la vida y comprendo algo que hasta entonces no había podido aprehender. Esa comprensión está mediada por la experiencia integral de participar sensorial, afectiva e intelectualmente como espectador en una experiencia colectiva. Esta forma de conocimiento es análoga a la propuesta de Jocelyn-Holt para una historia:

sintonizada con estrategias previas al positivismo... donde al conocimiento se le concibe como resultado de un ejercicio hermenéutico, retórico, interpretativo, dialogante, a lo sumo provisional, y en virtud de lo cual importarían más lo verosímil, lo plausible, la convicción y capacidad de persuadir al otro más que cierta "verdad" reproducible bajo condiciones experimentales o de laboratorio (que en historia, siempre se ha sabido, es imposible), o la "reconstrucción" o "resucitación" de un pasado tal cual o como realmente fue ("wie es eigentlich gewesen ist") a partir de documentos, material de archivo y hechos confirmados como sostenía el positivismo rankeano en sus versiones más ortodoxas. ("La imaginación" 3)

Efectivamente, la puesta en escena participa de la verosimilitud y no de la verdad, y se construye como una representación de complejidad matérica similar a la de la vida cotidiana, por lo cual, cuando realmente ocurre la experiencia teatral, tanto el espectador como el actor pasan por un punto de no retorno vivencial, donde la certeza sobre el conocimiento adquirido es rotundo. Estamos entonces frente a una obra aurática en el sentido benjaminiano, que nos permite participar de un "misterio". Si bien Benjamin se refiere latamente a la pérdida del aura en el arte del período de la reproductibilidad técnica, salva victorioso al teatro de este despojo. Desde el momento en que define el aura como "Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar" (47), caemos en la teatralidad, que es siempre el desarrollo de un acontecer temporal en un espacio dado, confluencia en la cual se materializa una presencia. Borie refiere esto cla-

3 La traducción es mía.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Cinema Utopia. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro de Fin de Siglo, 1985. Afiche.

ramente cuando señala “El diálogo con los muertos como fundamento del teatro [o como el espacio que, para retomar las fórmulas de Vitez,] les permite realmente a los muertos intervenir entre nosotros y dialogar con nosotros a condición de que los encarne, [puesto que] el papel mismo del teatro es dar vida a los muertos acostados bajo tierra, esos muertos tan terriblemente silenciosos y ausentes en el mundo real. ...Espacio ofrecido al muerto que vuelve para dialogar con los vivos, espacio susceptible de acoger a los fantasmas, de poner a prueba su representación...” (21-2), lo cual no dista demasiado de la definición de la historia como una “actualización de lo ausente [que] solo se logra disponiendo de una imaginación poética” (Jocelyn-Holt, “La imaginación” 6).

La genialidad del teatrasta plasma en escena entonces una imagen compleja que intuye y revela un conflicto humano en un ejercicio de base ritual (Schechner, Turner). Dado que estamos en el terreno del arte, nadie le pide al genio creador que pase por el ejercicio de hacer explícito el razonamiento que demuestre que tal intuición es correcta: “hay un criterio poderosísimo que no hay que desatender: el valor poético, el genio intuitivo, el *insight* aquél que nos lleva a algo que *no puede si no ser así*” (Jocelyn-Holt, “Balance” 24). El genio creador tiene una visión y la pone en escena, se acopla a ella sin depender de la argumentación lineal –como sí lo hace la “ciencia” histórica– para lograr su cometido. Esto es importante, porque la argumentación conlleva una dilatación –por la exposición de los hechos, los pasos lógicos permiten deducir las consecuencias, el falseamiento de las hipótesis, entre otros–, que no sin un alto grado de dificultad podría dar como resultado una síntesis significativa. La historia, que está sujeta a la argumentación, difícilmente podrá concentrar toda la información que

concentra una imagen teatral, porque el desarrollo mismo de su discurso tiende a dilatar la tensión y la eficacia poética⁴.

Esta síntesis creadora opera en dos sentidos. Por una parte, tiene que ver con el hecho de que la selección de elementos que conforman la obra de arte hace que dichos elementos convocados en escena sean absolutamente pertinentes y necesarios. Por otra parte, los elementos utilizados son símbolos y, en tanto tales, están constituidos por múltiples capas significantes que se espejean mutuamente y que aportan tanto aspectos denotativos como connotativos (Morin). A través de esas capas, aparecen una y otra vez los mitos que el imaginario humano ha ido construyendo y revisitando en cada época (Durand). No solo podemos encontrar “linajes” que re-escriben un mismo mito cultural en dramaturgias sucesivas –como puede ser el caso de “Antígona” o de “Romeo y Julieta” en sus múltiples versiones–, sino que aparecen en la puesta en escena relatos o imágenes recursivos. Porque la intuición del teatrista le permite acceder a los grandes mitos de la comunidad humana, pero las condiciones de producción propias de cada puesta en escena, condiciones determinadas por las posibilidades técnicas del momento, le hacen anclar el relato mítico en una materialidad muy precisa. Con lo cual, esa imagen mítica siempre “aterriza” en el presente del director –aunque se trate de un montaje “de época”–, garantizando una suerte de sincretismo experiencial que resulta muy elocuente respecto del aquí y del ahora en que se produce la puesta en escena.

Este ejercicio hace que podamos encontrar en el teatro diferentes niveles de lectura que se mueven desde la contingencia más inmediata a la persistencia de un pasado mítico –esto en las obras más logradas. En *Río Abajo* hemos visto que el espacio escénico da a ver no solo la vida de los “blocks”, a los que la escenografía remite en una primera lectura, sino también a los conventillos, antecedente pretérito de la misma forma de micromundo urbano. Esto es evidente. Otro elemento protagonista en la obra, en la cual no se ha reparado, pero que resulta fundamental para lograr el éxito evocador del espacio de toda la obra, recubre más plenamente un arco temporal “mítico”: el Río Mapocho, cuya presencia se da en el título mismo de la obra. La verticalidad del “block” funciona justamente tan bien porque está puesta al mismo tiempo frente a la horizontalidad del río –si lo vemos en la escala humana en que podemos percibirlo mientras fluye– y a la verticalidad de su tránsito entre las altas cumbres y el mar –y esto es algo que el Mapocho nos deja intuir, a pesar de nuestra escala humana, en la velocidad con que arremete. Intuimos el precipicio del borde del curso desde la altura del block de departamentos. Hasta aquí, sin embargo, estaríamos frente a un accidente geográfico, rasgo identitario de la ciudad de Santiago, por cierto, pero que no pareciera revestir mayor valor simbólico que el de representar la división de la ciudad en una zona rica y otra pobre, una bohemia y otra oficial,

4 Una posición disidente a la positivista, es propuesta por Jocelyn-Holt, quien defiende el recurso poético para los historiadores: “De aceptarse mi provocación –el que Ovalle sea tanto más lúcido como historiador cuanto más poética es su manera de tratar e intuir su objeto de estudio asombroso–, pienso que debiera aceptásemela, a modo de corolario, también, que la historia, al menos durante nuestra primera etapa formativa o colonial, es subsidiaria a la poesía” (“Balance” 6). Y luego agrega “Que el mito se valga de, o sea parecido, análogo, próximo a la poesía por lo mismo que metafórico, o dependa de estas intuiciones, *insights* o iluminaciones (visiones que revelan en, a veces, un solo instante una totalidad irrefutable), permite tomar conciencia de que existe esta frontera, este límite, infranqueable al historiador a la vez que, más allá de esa línea, se le está ofreciendo, con frecuencia, un haz portentoso, preñado de sentidos. El historiador, cuando ello ocurre, trasciende: se vuelve un poco poeta, asume y se suma a la fuerza del mito, o lo que es lo mismo, aborda el sentido recurriendo a su sensibilidad e imaginación (que son formas de inteligencia con ingredientes intuitivo racionales fortísimos aunque no siempre lógicos puros) casi de manera artística, mediante la narrativa y ciertas “licencias poéticas”, o bien, asume que está frente a una fuente privilegiada que exige un tratamiento distinto, más cercano al análisis literario o antropológico” (“Balance” 21).

como suele suceder con todas las ciudades zanjadas por un curso de agua. Sin embargo, hay una escena en que esta presencia cobra un valor particular porque preña al Río Mapocho de un valor místico y transtemporal:

Escena V.

El Niño del Río – Waldo.

(Aparece un niño con uniforme escolar, pantalón corto, bolsón lleno de barro y agua.)

NIÑO. ¿Qué hora es? ¿Dónde estoy?

WALDO. ¡Oye, qué te pasa! Estas no son horas para venir a bañarse. Además aquí es playa no apta.

NIÑO. Me lo había prometido y lo cumplí, pero parece que me resbale en las piedras.

WALDO. ¿Cuántos puentes pasaste?

NIÑO. No los conté, pero empecé donde sólo había rocas y sauces, luego atravesé jardines, edificios, carreteras y aquí quedé varado.

...

NIÑO. Yo no tengo amigos, tú me hablaste y nos encontramos, yo me dije: El que me encuentre es porque lo mandaron, ése será mi amigo de verdad. Hola, Raúl. ¿Cómo estái, compadre?

WALDO. Waldo, amigo.

NIÑO. ¿Qué hace ella acá?

WALDO. Ella sueña, yo pegado aquí en mi lugar, *la gente no pesca al río, no ve la nieve que trae, y el mar que va a ser*. Además, lo conozco desde chico, aquí la primera paja, allá el primer tajo, todo loco, todo...

NIÑO. Parece que tengo que volver, siento los llantos de mi madre. Waldo, amigo para siempre... Cuando uno ve mucho, ve el futuro y el futuro te está mirando...

WALDO. Te fuiste en la heavy.

NIÑO. *No, sí el futuro lo tenís al frente, ese río, esas piedras, ahí donde dobla, miralo. En cien años más, el que se siente donde tú estái, Waldo, verá lo mismo, pero tú ya lo viste antes.*

(Griffero, Río Abajo 155-57. Las cursivas son mías)

No debería extrañarnos la presencia de este niño muerto arrastrado por el torrente del Mapocho, especialmente porque su suicidio es la versión moderna de ese sacrificio incomprensible que tuvo como víctima propiciatoria a la Momia del Plomo⁵. Si el teatro es el lugar donde se hacen presentes los fantasmas para que se les haga justicia, podemos leer esta "aparición" como la recurrencia de un sangriento mito fundacional que, cada cierto tiempo, hace que los cadáveres recorran el río. De lo contrario, ¿por qué nos mortifica siempre la noticia de un nuevo suicidio en las aguas del Mapocho como si fuera algo impensable e inédito? ¿Por qué, durante la dictadura, se lanzaron cadáveres de las víctimas de la fuerzas de seguridad a su caudal? ¿Era ese otro rito propiciatorio? No tengo respuesta. Esta es una intuición; el estado de la mente no permite esbozar una hipótesis que avance en esta reflexión más allá de plantear que sería interesante –y quizás muy fructífero– revisar nuestro teatro, nuestra literatura, nuestra poesía, buscando la presencia del Río para ver con qué elementos aparece vinculada e intentar leer a partir de ahí información que, de otro modo, nos escapa.

5 La Momia del Plomo fue descubierta en 1954, en un gran complejo ceremonial conformado por tres estructuras, una de las cuales se sitúa frente a una cascada donde comienza el río Mapocho (Jocelyn-Holt, "Historia").



Cinema Utopía. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro de Fin de Siglo, 1985. En escena: Rodrigo Pérez. Fotografía: Jorge Aceituno.

En el caso de *Cinema-Utopía*, la elocuencia de la imagen propuesta tiene que ver con la inversión de la dupla realidad-ficción, en una suerte de espejo con vasos comunicantes. La película proyectada en el espacio escénico corresponde al futuro de los espectadores, no a la representación de su pasado como ocurre habitualmente con el cine realista, que recrea el presente o el pasado. En términos filosóficos, esto nos coloca a nosotros, espectadores de la obra de Griffero en 1985, en un juego temporal en que vemos, en primer plano, un pasado lejano –décadas del cuenta y cincuenta–, viendo su futuro –comienzos de los ochenta, futuro del que participamos–, lo que genera una especie de vértigo temporal que anula la lógica de la causalidad y nos pone en la situación de preguntarnos “¿de qué futuro impensado seremos el pasado?” Si la historia se repite, ese futuro que no queremos ver es un futuro de muerte, muerte leída como “sacrificio” –la obra termina con el suicidio del protagonista, Sebastián, que ha debido exilarse en Francia tras el golpe de Estado del 73 y que padece la desaparición de su mujer y el desarraigo. Este vértigo en que se superponen –e intercambian en ciertos hitos– el pasado, el presente y el futuro –cosa a la que también se alude en *Río Abajo*– podría ser una imagen del canon que “opera siempre como un referente retrospectivo al que se vuelve y vuelve. Este orden necesariamente existe en el pasado. Puede que también persista o se le rastree en el presente, pero lo más probable es que no sea tan evidente aún mientras no interceda la visión mediada por dicho genio” (Jocelyn-Holt, “Balance” 24). En este caso, el orden consistiría en la reiteración de un patrón sacrificial negado, incomprensible e impensable para la sociedad chilena positivista, pero que tiende a repetirse cada cierto tiempo para nuestro gran asombro –¿quién puede entender todavía, entender cabal y holísticamente, lo que pasó el once de septiembre del 73?– porque su explicación no está en clave racional, sino en clave mítica.

Por lo mismo, la posibilidad de que la historia de Chile se cuente en el futuro de otra manera, depende de que podamos darle un espacio ritual a ese pasado mítico del cual renegamos –mapuches incluidos–, donde el sacrificio ocurrido tenga alguna posibilidad de ser valorado. Ninguna de las explicaciones parciales –políticas, económicas, ideológicas, sociológicas, psicológicas, entre otras– que le damos a los muertos de la historia patria logran integrar la carga simbólica que tiene un derramamiento de sangre. Por eso los muertos vuelven y cada período recrea de una u otra manera el momento sacrificial, el mito de origen para refundar –sobre la sangre– una sociedad nueva. Mientras no seamos capaces de ver la forma en que el mito está operando hoy, condicionando la base más inconsciente de nuestro actuar colectivo, no tenemos posibilidad de transmutar el origen en otro relato menos cruento. Seguiremos tratando de fundar un Chile próspero regando con sangre las sementeras.

Obras citadas

- Barthes, Roland. "El teatro de Baudelaire". *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983. 49-56. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003. Impreso.
- Borie, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud, 1997. Impreso.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Impreso.
- Castro, Alfredo. "Presentación". Griffero, R. *Ramón Griffero. Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2007. 5-6. Impreso.
- Contreras, María José. "Bombs and poems: the representation of conflict by means of performance art". 2007. Texto inédito. Impreso.
- Duarte, Verónica. "The Theatre of Ramón Griffero. A platform for Social and Political Reflection". Tesis para optar al grado de magíster, Master of Arts, Hunter College of the City. Nueva York: University of New York. 2004. Texto inédito. Impreso.
- Durand, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier, 1994. Impreso.
- Féral, Josette. "Theatricality: The specificity of Theatrical Language". *En Substance* 98/99 (2002): 94-104. Impreso.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. España: Ariel, 1995. Impreso.
- Griffero, Ramón. "Reflexiones sobre la escena". *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*. Bolivia: APAC, 2007. 151-168. Impreso.
- . "Elucidaciones". *Apuntes* 129 (2007): 25-29. Impreso.
- . "Entrevista a Ramón Griffero". Entrevista por María Inés Silva. Cuadernillo pedagógico *Fin del Eclipse*. Santiago: Teatro Universidad Católica, 2007. 7-13. Impreso.
- . *Río Abajo. Ramón Griffero. Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2005. 149-196. Impreso.
- . *Cinema-Utopia. Historias de un galpón abandonado*. Santiago de Chile: Neptuno Editores, 1992. 85-129. Impreso.
- . "Sobre Río Abajo". *Ramón Griffero: Teatro: Chile. Ensayo*. Web. 10 may. 2008.
- Jocelyn-Holt L., Alfredo. "La imaginación y la historia". 2007. Conferencia inédita.

- . "Balance historiográfico y una primera aproximación al canón". Ponencia en Seminario Chile de Cara al Bicentenario. U. Finis Terrae, 30 nov. 2006, texto inédito.
- . *Historia General de Chile. I.- El retorno de los dioses*. Buenos Aires: Planeta, 2000. Impreso.
- Kalawski, Andrés. "Claves para la recepción de *Fin del eclipse*". Cuadernillo pedagógico *Fin del Eclipse*. Santiago: Teatro Universidad Católica, 2007. 28-36. Impreso.
- Morin, Edgar. "7. Nacimiento de una razón. Floración de un lenguaje". *El cine o el hombre imaginario*". Buenos Aires: Paidós, 2001. 179-193. Impreso.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003. Impreso.
- . *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- . *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000. Impreso.
- . *The future of ritual: writing on culture and performance*. Routledge: London, 1993.
- Turner, Victor. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Londres: Cornell University Press, 1978. Impreso.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2011
Fecha de evaluación: 19 de diciembre de 2011

Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema*, de María Asunción Requena

Port of Eden: position or paradise? An ecocritical reading of María Asunción Requena's *Ayayema*

Andrea Casals H.

Pontificia Universidad Católica de Chile
acasals@uc.cl

Resumen

El siguiente ensayo desarrolla una lectura ecocrítica de la obra *Ayayema* de María Asunción Requena (1964), mostrando que el texto describe el drama que vive el pueblo *kawéskar* una vez establecido contacto con la cultura occidental, momento en que sufre la expulsión del paraíso. Se intentará describir cómo se ve y cómo se enuncia la geografía del extremo sur de Chile en la dramaturgia de Requena. La tesis es que no obstante la "buena" intención de la propuesta política del teatro pedagógico, y el esfuerzo específico de Requena por documentar los contextos de las periferias, la representación tiende a adoptar características caricaturescas e imprecisas.

Palabras clave:

Ecocrítica – Requena – *Ayayema* – *kawéskar* – teatro pedagógico – teatro nacional

Abstract

The following essay develops an ecocritical reading of *Ayayema*, a play by María Asunción Requena (1964). The text describes the drama experienced by the *kawéskar* people once their culture meets Western civilization, hence being expelled from their paradise. The essay explores how the geography of the southernmost part of Chile is represented by Requena. The thesis is that in spite of the good intentions implied in the political conception of the national theater, and Requena's effort to characterize the environment of those excluded, the representation caricatures the *Kawéskar* people.

Keywords:

Ecocriticism – Requena – *Ayayema* – *kawéskar* – pedagogical theater – national theater

“Allí tomé el sistema de los europeos
creyendo que iba a ser civilizado como ellos.”
El mismísimo Honte

Este ensayo se centra en el análisis ecocrítico de la obra *Ayayema* de María Asunción Requena (1964). El objetivo es describir cómo se ve y enuncia la geografía del extremo sur de Chile en la dramaturgia de Requena. La tesis es que no obstante la “buena” intención de la propuesta política del teatro pedagógico, y el esfuerzo específico de Requena por documentar los contextos de las periferias –en este caso, el extremo sur– y dar voz a sus habitantes, la representación tiende a ser caricaturesca. A pesar de que el entorno natural juega un papel predominante en la identidad de los personajes de la obra, la mirada desde la elite intelectual sobre el pueblo *kawéskar* en Puerto Edén no logra una voz de enunciación que sitúe al medio ambiente en primer plano, como lo está en la vida de los miembros del pueblo a quienes les intenta dar voz. Para comenzar, describiremos brevemente qué se entiende por crítica ambiental. La ecocrítica se inserta en el marco de los estudios culturales que amplían el análisis literario introduciendo criterios interdisciplinarios, además de observar como objeto de estudio textos y documentos diversos, a veces distantes del concepto tradicional de literatura. Interpretar un texto literario bajo la óptica de la ecocrítica permite despertar en el lector aquello que irónicamente Harold Bloom –gran opositor a la intrusión de los estudios culturales en el ámbito literario– describe como la cualidad o valor estético de la experiencia literaria: llevar al lector a ese momento de toma de conciencia en que “uno se escucha a sí mismo”¹ y se percibe con cierta extrañeza, se escucha como por primera vez. En este sentido, la crítica ambiental, al observar la relación entre cultura y medio ambiente plasmada en un texto, nos permitiría mirarnos como sociedad y evidenciar cómo nos estamos relacionando con nuestro entorno físico (55-56).

La propuesta de ejercer la crítica literaria desde la mirada ambiental concuerda con la crítica marxista en tanto cumplen la función de cuestionar el sistema de poder imperante, denunciar y promover la toma de conciencia y el cambio social, que a la vez es consistente con la propuesta de la dramaturgia nacional de los años cincuenta, en tanto su “función provocadora de conciencia [como] categoría definida del teatro...” (Goic 169). Consecuentemente, la crítica ambiental no esconde su intención ética en pro del compromiso con el cuidado del medio ambiente.

Ya sea que la denominemos crítica ambiental, ecocrítica o *green studies*², en términos generales, su propuesta de trabajo incluye diversas posibilidades: releer textos canónicos con una mirada ecocrítica; revisar la propuesta de aquellos textos que asignan un rol protagónico al ambiente físico (más allá de su función como escenario de la acción o simbolismo); incorporar conceptos de la ecología al análisis literario; destacar autores que enfatizan la naturaleza en su escritura; revisar textos “menores” como escritura de viaje, ensayos, memorias y literatura regional; revisar la valoración cultural de la naturaleza que representa una obra, entre otras.

1 La traducción es mía.

2 Para mayores referencias, ver: *The Green Studies Reader* de Laurence Copue (New York: Routledge, 2000); *The Ecocritical Reader; Landmarks in Literary Ecology* de Glotfelty y Fromm, eds. (USA: Georgia UP, 1996); *The Future of Environmental Criticism* de Laurence Buell (USA: Blackwell 1995); *Ecocríticas* de Flys et al. ed. (Madrid: Iberoamericana, 2010).

En el continente americano, la ecocrítica nos invita a transparentar la concepción de naturaleza que hemos heredado de los pueblos originarios, cómo dicha herencia dialoga –o no– con el concepto de naturaleza heredado de la cultura europea que nos colonizó, y cómo ese concepto se manifiesta en la obra de arte. Existe un creciente interés por estudiar la representación artística de la relación que establecemos entre lo local y lo global; el vínculo entre la explotación del medio ambiente, pobreza y subdesarrollo; justicia ambiental; migración; marginalidad urbana, entre otros³.

La pregunta por el sentido de lugar o el sentido de arraigo⁴ es propia del análisis ecocrítico y está presente en la dramaturgia de Requena. El sentido de lugar es un concepto difícil de definir. No es fácil describir las relaciones entre el ser humano y su lugar de pertenencia porque estas relaciones en sí mismas son complejas: el lugar determina las culturas que en él florecen, tal como la cultura moldea el mismo lugar. ¿Cómo determinar, entonces, qué es primero? Surgen preguntas por la influencia del clima, la geografía, su flora y fauna en la actitud anímica y los valores de un pueblo. El uso que hacemos de la tierra también afecta el sentido de pertenencia a un lugar: las culturas recolectoras se relacionan con el lugar de un modo diferente al de las culturas extractivas y explotadoras. Asimismo, aflora el cuestionamiento ético por el uso que hacemos del territorio y sus recursos. Estas preguntas están presentes en el conflicto *kawéskar* versus el hombre blanco, y por tanto parece pertinente preguntarse por el modo en que Requena representa la relación de este pueblo con su entorno, cómo muestra el sentido de lugar en la obra *Ayayema*, y cómo describe la relación de este pueblo y su hábitat en oposición a la descripción del hombre blanco.

Si bien el género dramático ha sido incluido tardíamente en las incursiones ecocríticas respecto de exploraciones equivalentes en narrativa y poesía, las posibilidades que el teatro ofrece desde esta perspectiva son considerables. Por una parte, de acuerdo a Theresa May, en “Greening the Theatre: Taking Ecocriticism from Page to Stage” (2011), la ecocrítica permite analizar textos dramáticos canónicos, así como promover la creación de nuevos textos con un enfoque ecocéntrico. La mirada verde sobre el teatro permite revisar y releer textos dramáticos con ojos ambientales para destacar oportunidades de representación escénica que logren poner el medio ambiente en un primer plano y no solo dejarlo como telón de fondo o sustrato para metáforas. De esta manera, se podría lograr que el público reinterpretara su propia relación con el espacio urbano o el ambiente natural. Esto es justamente lo que se espera describir a través de este estudio: qué lugar le da Requena al medio ambiente en *Ayayema*, y qué oportunidades de representación están latentes en su obra.

Cuando nos hacemos la pregunta por la representación de la relación del ser humano y su entorno en una obra dramática, nos enfrentamos a una serie de superposiciones de realidades e interpretaciones; existe una múltiple situación de *interlocución*. Como en una muñeca rusa, el público receptor debe reelaborar la puesta en escena que refleja la interpretación de la dirección y los actores, sobre la creación del dramaturgo, que a la vez, en el caso de Requena, mediatizó

3 En el contexto local, académicos como Juan Gabriel Araya y Mauricio Ostria se han aventurado a explorar en esta línea.

4 Para mayores referencias, ver: *Sense of Place and Sense of Planet de Úrsula Heise* (New York: Oxford UP, 2008); “Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: Alienación y ecología en la poesía hispanoamericana” de Niall Binns (*América Latina Hoy* 30 [2002]: 43-77. Impreso).



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

María Asunción Requena (chilena). Fotografía: René Combeau. 1955.

una crónica noticiosa de los hechos ocurridos en Puerto Edén, hechos ya filtrados por el periodista que reportó la crónica y la línea editorial de su periódico. Siguiendo a Guillén Nieto en *El diálogo dramático y la representación escénica* (1994), "el concepto de función *ilocucionaria* es aplicable al análisis del texto dramático porque el actor debe interpretar para descifrar la intención comunicativa subyacente en el enunciado" (129); estableciendo una diferencia entre contexto y situación. En su interpretación de Balley, Guillén Nieto agrega que el contexto se refiere al "*conjunto de palabras que se dicen en el mismo discurso*" (50), mientras que situación es el "*conjunto de circunstancias extraverbales o entornos que delimitan el discurso o que son conocidas por los interlocutores*"⁵ (50).

A fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, la dramaturgia chilena explora la manera de representar a las minorías, buscando formas de dar voz a los sectores populares y marginados, en un esfuerzo por contestar la pregunta por la *chilenidad*. Castedo-Ellerman afirma que "[d]ebido al sentido misionero que sedujo a los dramaturgos de esta época, la historia del

5 Las cursivas son de Guillén Nieto.

país ahora es útil tanto por su aprovechable posibilidad artística como por su valor revelatorio y asertorio" (103), y agrega: "además de su contribución folklórica, esta autora [Requena] es importante porque... impulsó la voluntad de los dramaturgos chilenos de la segunda mitad del siglo XX a mirar hacia Chile y lo chileno con un nuevo vigor" (116-17). Es, en efecto, desde esta intersección que Requena ejerce su función de *interlocución*.

Requena intenta representar la vida de los habitantes del extremo sur de Chile. Su primer texto, *Fuerte Bulnes* (estrenada en 1955) se basa en hechos históricos. Como dice Cuadra en la presentación de sus obras, el objetivo de Requena a través de *Fuerte...* es mostrar "con sinceridad, el esfuerzo heroico de hombres y mujeres que procuraron colonizar las tierras de Magallanes" (16). Requena se pregunta por "la chilenidad" e intenta representar a diversos personajes que encontramos lejos de la ciudad. En esta misma línea, Requena escribe *Chiloé cielos cubiertos* (estrenada en 1972) y *Ayayema* (estrenada en 1964 en el teatro de la Universidad de Concepción). En *Chiloé...* nos encontraremos con un poblado aislado donde además de la marginalidad social y exclusión del proyecto nacional de desarrollo, sus habitantes permanecen a la espera de la construcción del puente sobre el canal de Chacao que los saque de su reclusión. El aislamiento, sumado a la inclemencia del clima que limita las posibilidades de trabajo, obliga a sus hombres a emigrar. La paradoja está en que estos hombres migran incluso más al sur, es decir, a mayor distancia del anhelado progreso, quedando cada vez más marginados.

Ayayema muestra el drama del pueblo *kawéskar* al establecer contacto con el hombre blanco. La acción se desarrolla en Puerto Edén, a donde Lautaro, un joven *kawéskar* que ha sido educado en el norte, ha regresado como soldado. La crónica dice que a fines del año 1940, un joven de diez años llamado Petayem Terwa Koyo, fue trasladado a Punta Arenas para estudiar bajo la tutela de los salesianos, terminando la enseñanza de humanidades en Santiago. En 1949 regresó al sur con el grado de cabo segundo mecánico de la Fuerza Aérea. Cuenta la historia que al encontrarse entre su pueblo, comenzó a tratar a su gente como a una tropa, dándoles la orden de hacer ejercicios militares. Sin embargo, a los pocos meses desertó regresando a la vida nómada de sus antepasados. Requena altera este final y si bien muestra de manera paródica *la marcha de los soldados kawéskar*, también revela que este joven ha comprendido que al hombre blanco lo mueve la codicia y que ha estado engañando a su pueblo cuando se llevan las pieles a cambio de licor u otros objetos de poco valor, si es que no las han robado. Lautaro, como emblema del teatro pedagógico, quiere educar a su pueblo, y lograr que despierte su conciencia, que se organicen para cazar y vender sus pieles de manera cooperativa. La contradicción está en que Lautaro intenta enfrentar el abuso del hombre del norte utilizando sus propias armas, es decir, la lógica del mercado, insistiendo con esto en desarraigar de su pueblo la tradición de nómades del mar, ya no cazando para satisfacer sus necesidades alimenticias sino cazando por comercio. El clímax de la obra se alcanza tras una discusión de Lautaro con el anciano de la comunidad quien insiste en querer hacerse a la mar, y Lautaro le dice que él les puede suministrar el alimento —el ejército lo hace— pero que no quiere que sigan arriesgando sus vidas de manera inútil en el mar. Posteriormente vemos que el anciano entiende la intención de Lautaro de vender las pieles de forma cooperativa, pero no se ha resignado a dejar de ser un nómade del mar, pues en tierra es cojo, mientras que se desplaza ligero en su canoa por los canales. En su conversación, Lautaro manifiesta que ha superado las creencias de su pueblo, y sin embargo, intenta disuadir al anciano Kethoyo justamente amedrentándolo con *Ayayema*, el espíritu que les anuncia que es tiempo de

mudarse de casa: *Ayayema* es la señal que se manifiesta como viento fuerte, incendia carpas, o se presenta como olor fétido que se instala adentro. Los *kawéskar* temen y huyen de *Ayayema*, pero Lautaro intenta convencer a Kethoyo que él ha expulsado a *Ayayema* para siempre. Al final, tras un enfrentamiento con los loberos chilotes, muere Kethoyo y los *kawéskar* se marchan a otra isla, quedando solo Lautaro en Puerto Edén.

Los registros de la crítica muestran un problema de interpretación. Cuadra destaca los valores que se repiten en el teatro de Requena, sin embargo, llama la atención que siendo Cuadra un dramaturgo contemporáneo de Requena, conocedor del proyecto del teatro universitario que se esfuerza por dar voz a los marginados, este le baja el perfil al conflicto “pueblo nativo versus hombre blanco” en nombre de la representación teatral. Asimismo, llama la atención la imprecisión con que Cuadra se refiere al propio protagonista, como cuando dice “indio chilote”, siendo que justamente el conflicto es entre el pueblo *kawéskar* y la codicia de los hombres venidos del norte, ya sean blancos o los “piratas chilotes”, como los llama Lautaro.

En este sentido, parece que el esfuerzo de Requena por dar voz a los habitantes del extremo sur de Chile se encuentra circunscrito, como la representación teatral propiamente, por una serie de superposiciones de interpretaciones y prejuicios, impuestos por falta de información y estereotipos creados desde un relato colonial. Cuadra entiende que “*Ayayema* es el poder de la noche, del mal, del viento destructor. A esta divinidad de la mitología de los canales, los indios le temen más que al blanco depredador. Contra este poder, Lautaro poco puede hacer. La fuerza de *Ayayema* está en las raíces mismas del indio, de ahí la dificultad para vencerla” (21). En otras palabras, el discurso de Cuadra es racista y no puede sino atribuir el fracaso de la hazaña del protagonista a la misma naturaleza del pueblo *kawéskar*: “*Ayayema* [-el mal-] está en las raíces mismas del indio” (21).

De acuerdo a Castedo-Ellerman, el aporte específico de Requena al teatro nacional es su contribución simbólica, que “se expresa por varios medios. [L]os personajes son... emblemáticos. En casi todas sus obras hay un enemigo común dual: la naturaleza hostil por un lado y el hombre del norte por otro” (115). Pareciera que en la enunciación desde la mentalidad del centro, no fuese posible denunciar la relación antagónica del hombre blanco venido del norte con las tierras que describe Requena y sus habitantes originarios, sino que es necesario, al menos, equiparar su antagonismo con la enunciación de un territorio y clima adverso al bienestar del ser humano. Si bien Castedo-Ellerman reconoce en Requena “una elaboración estética con elementos telúricos y folklóricos del Sur y una exhortación a que se revaloricen estas tierras como una parte intrínseca y prototípica del país entero” (117), ella sitúa al mismo nivel la hostilidad de la naturaleza y el conflicto de intereses con el hombre blanco. De tal modo, los críticos realizan un gesto de acomodado geográfico para legitimarse. En lugar de leer el texto según sus propias claves, la lectura cae en un deliberado error al no dejarse interpelar por el texto propiamente, ya que ellos mismo son parte de esa cultura que mira el conflicto expuesto –desde “el centro en el norte”–, donde se entiende que el subdesarrollo es generado por el clima y no por el sistema ético del impulso colonizador.

En *Ayayema* aparece como matriz la expulsión del paraíso, visto como el estado anterior al contacto de los pueblos nativos con el hombre blanco advenedizo. En otras palabras, el paraíso sería la situación original del pueblo nativo que vive en armonía con la naturaleza, tomando de esta sus frutos para la sobrevivencia. Esta concordia se quiebra una vez que el pueblo nativo entra



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Ayayema de María Asunción Requena. Dirección: Raúl Rivera. Teatro de la Universidad de Concepción, 1964. En escena: Nelson Villagra y Brisolia Herrera.

en contacto con el hombre blanco; como quien come del fruto prohibido del árbol del saber, al adquirir criterios racionales y occidentales, se reconoce como un no-civilizado, se avergüenza de sus hábitos y se debe vestir⁶.

Requena, como dramaturga, es un informante letrado que conoce la crónica sobre el joven *kawéskar*. Requena tiene conciencia del desarraigo cultural que ha sufrido Lautaro, y que una vez educado en la costumbre blanca, este ya no puede identificarse con las tradiciones de su pueblo, pero tampoco pertenece a la cultura del hombre blanco; Lautaro ha perdido su lugar en el mundo. Requena también conoce la mitología y sabe, como afirma Sonia Montecino, que *Ayayema* “[r]epresenta para los *kawéskar* el espíritu del mal” (68). No obstante, Requena no alcanza a distinguir que el apelativo apropiado es *kawéskar* y no *alacalufe*, ya que este último es el apodo peyorativo con que los *yámanas* (o *yaganes*) nombraban al pueblo *kawéskar*, haciendo

6 Entre otras causas de muerte, los *kawéskar* refugiados por los salesianos fueron muriendo de pulmonía al permanecer vestidos con ropa húmeda en vez de seguir la costumbre de protegerse con pieles y grasa de animal.

alusión a su costumbre de recoger mejillones (apelativo que fue adoptado por la historia oficial chilena). Sin embargo, en el idioma *kawéskar*, *kawéskar* significa “persona” o “ser iluminado”, ambas denotaciones en evidente contradicción con la manera en que los hombres blancos enunciados por Requena ven al pueblo *kawéskar*.

Ayayema es una obra dividida en dos actos. El texto es convencional y los turnos de diálogo están mucho más en boca de los blancos y Lautaro como puente, que en los *kawéskar* propiamente. Requena está consciente que la representación de los *kawéskar* es desterritorializada y deben hablar en el lenguaje del dominador para poder expresarse ante un público blanco. Así, cuando hacen uso del turno de voz, se escuchan torpes, destacando el uso de los tiempos infinitivos, como indicio de un estado de conciencia que vive solo el presente. El sentido de lugar está expresado en negativo por los extranjeros, con alusiones a malos olores, largas distancias, frío y nieve, tierra yerma y suciedad. A la inversa, el silencio de los *kawéskar* al respecto otorga sentido de familiaridad: para ellos, su entorno natural es parte de sus vidas, no les llama la atención, no necesitan hablar de eso.

La historia es lineal y predecible, con antagonismos claros, salvo en el caso de Lautaro que es justamente el personaje dividido entre los dos mundos. En el primer acto, los turnos de habla están en boca de los extranjeros, lo que permite transmitir la mirada peyorativa del foráneo sobre el pueblo *kawéskar* y su entorno. Por ejemplo, el Alemán reconoce el acto fundacional de ponerle nombre a los indígenas: “Lautaro Wellington... y Edén, también, [¿]no? Entiendo que a los indios les ponen nombres de las islas donde nacieron, ¿o me equivoco...?” (40), gesto que implica la cosificación del otro. No obstante, los nombres con que Petayem Terwa Koyo aparece ante el extranjero del norte develan lo paradójico de su situación: Lautaro, guerrero mapuche que resiste la conquista española; Wellington, héroe militar Británico por sus múltiples hazañas de conquista y por su participación en la batalla de Waterloo; y Edén, el paraíso perdido.

El texto muestra la curiosidad de los turistas por *bajarse* a observar cómo vive el pueblo *kawéskar*. Confirmamos que la cosificación del indígena no es solo desde la mirada del europeo, sino también desde el chileno blanco. Hablando de los *kawéskar*, el Sargento dice: “[S]eres de otra época”, y agrega, refiriéndose a los turistas: “a las gentes les gustan las cosas raras”. Es decir que para él, los habitantes de Puerto Edén son cosas raras y atrasadas, e invita a los turistas como a un paseo por el zoológico, a ver cómo son estas criaturas exóticas⁷. Pero más dramático es constatar que la cosificación o animalización peyorativa del otro, también la enuncia el mismo Lautaro, que ha sido educado en el norte, discriminando a la gente de su pueblo: “¡Indio rebelde! Le faltan los puros cachos para embestir como un toro” (45), frase que ratifica la escisión con su cultura originaria.

El hombre blanco mira el entorno del *kawéskar* desde una alusión negativa. Cuando el Sargento ya se apronta para irse de Puerto Edén y dejar a Lautaro al mando, dice: “Adiós... mugre... Adiós barro..., adiós... indios”. El soldado Gonzalito le responde: “Esto es el fin del mundo. Ni es mundo siquiera... . Estoy hasta la tusa con tanta nieve y frío y escarcha por

7 De esta representación de la mirada zoológica y espectacular del hombre blanco hacia los pueblos de Tierra de Fuego es posible asumir que Requena conoce la historia de Jimmy Button, que regresa en 1832 a bordo del Beagle junto a Fuegina Basket y York Minster: tres jóvenes *yámanas* que habían sido llevados a Inglaterra por “interés científico”. Abordo también venían Charles Darwin, en calidad de naturalista y cartógrafo. Ellos volvían a casa; Darwin venía por primera vez. Durante este viaje, Darwin comenzó a formular las teorías publicadas en su obra *El origen de las especies* (1859).

todos lados. Quiero irme al norte. Ya ni me acuerdo como es un sol calentito" (32). Estos chilenos extranjeros solo logran ver suciedad, y se sienten aislados del resto del territorio. De igual forma, uno de los turistas que baja del barco a ver cómo viven los *kawéskar*, ve Puerto Edén como una tierra yerma donde le sorprende que pueda gestarse algún tipo de vida. Con dificultad reconoce que los habitantes nativos de esta zona también son humanos: "¡Puerto Edén! ¿Quién pondría este nombre a semejante sitio? Y que algo pueda vivir aquí..., crecer..., respirar. Y hay árboles... (*Mira a los indios*) Y hasta gente. ¿Cómo?" (72). En la épica de Requena, solo los extranjeros en Puerto Edén se refieren al lugar, lo que confirma que para los habitantes nativos de la zona no existe necesidad de hablar de "su lugar": este se les hace transparente. El segundo acto inicia con la descripción detallada del paisaje que debe mostrar la escenografía⁸. Es la hora del ocaso, con un cielo luminoso y azul, y un leve tono de crepúsculo, anticipando el comienzo del fin. En este contexto, por orden de Lautaro, están marchando los *kawéskar*, que de acuerdo a las instrucciones de escena, llevan palos en vez de fusiles y no logran ritmo: el simulacro y la imposición de un sistema cultural ajeno y sin sentido están a la vista. Kethoyo, el anciano cojo, no está con ellos; Kethoyo no se presta para la parodia. A continuación se presenta el enfrentamiento entre Lautaro y Kethoyo, poniendo en evidencia el rol antagónico en que está atrapado Lautaro.

Kethoyo quiere salir a cazar y le explica a Lautaro que él es hábil con su canoa: "Kethoyo buen cazador, fuerte en árbol". Lautaro le responde con metáforas basadas en elementos naturales: "Sí, es cierto. Tu nueva canoa es ligera como una foca y fuerte como una ballena". Kethoyo insiste en salir a cazar y Lautaro le responde que él no necesita ir de caza, pues en la estación les dan comida, "[y]o te doy comida". Pero Kethoyo no está buscando la mera satisfacción de su necesidad alimenticia y responde: "Yo, cazar mi comida... no queriendo tuyo... Yo quieto aquí... Yo no querer quieto aquí... (*sigue el vuelo [¿de un pájaro?] con el índice. Luego se vuelve hacia el mar y dice profundamente, señalando*). ¡Arka-aloé!"

Lautaro sabe lo que Kethoyo quiere y empatiza con él, "Más allá..., siempre más allá... De isla en isla... (*Se exalta*), cazando..., viviendo...", y agrega con calma, "pero también muriendo". En este punto Lautaro expresa su dilema, muestra el porqué de su actitud autoritaria y a la vez paternalista: "Y yo no quiero que mueras. No quiero que nadie más muera". Kethoyo insiste argumentando que su canoa es firme, y Lautaro le pide que piense, cuestionando la fragilidad de su canoa en comparación con la fuerza de Ayayema. La trampa que le pone Lautaro a Kethoyo es que si bien quiere que Kethoyo sea racional, lo amedrenta con sus creencias. Y agrega que él, Lautaro, ha hundido a Ayayema en los pantanos, que no volverá a salir porque él ha expulsado a Ayayema: "La eché, como eché a los loberos. ¡Porque yo mando aquí!". Pero sus palabras no expresan la verdad: de donde Lautaro sí ha expulsado a Ayayema es de su propio sistema de valores. Junto con descartar las creencias de su pueblo, Lautaro se ha enceguecido respecto de su identidad, sin poder ver que Kethoyo es un nómada del mar, y que estar en tierra, circunscrito a la isla, lo deja cojo: "Todo en Puerto Edén es bueno para ti, Kethoyo, si te fueras pronto habría lágrimas en tu cara... ¿comprendes?"⁹.

8 Nótese que usamos la palabra "paisaje" para referirnos al contexto espacial solo cuando es observado o contemplado desde afuera, por el extranjero, y no para referirnos al espacio visto desde la vivencia *kawéskar*.

9 Toda la secuencia anterior, presentada en los cuatro párrafos anteriores, en las páginas 81, 82, 83.

La paradoja está en que, figurativamente, quien se ha ido de Puerto Edén es Lautaro, perdiendo así el sentido de lugar y pertenencia a su comunidad. Con la educación que ha recibido y la conciencia occidentalizada que ahora tiene, Lautaro ha sido expulsado del paraíso que era Puerto Edén. Lautaro ha comido del fruto prohibido, accediendo al saber racional, y ya no puede ser uno, en armonía con su gente, comiendo con ellos los frutos del mar. Esta idea cristaliza en la repugnancia que ahora le produce la antigua costumbre de encaramarse en una ballena muerta y comerla a mordiscos¹⁰, y no quiere que los otros *kawéskar* lo sigan haciendo. Lautaro desconoce que estos ritos alimentarios, como cosechar en el borde costero y cazar en los canales, constituyen la base identitaria de su pueblo¹¹.

En el texto se hace presente reiteradamente la codicia del hombre blanco y cómo se aprovechan de los *kawéskar*. Con su viaje al norte Lautaro también ha tomado conciencia del abuso que ejercen los blancos sobre su gente. Para enfrentarlos, Lautaro sueña con un trabajo en equipo, donde cacen y vendan pieles en cooperativa. Mientras los “educa” y despiertan sus conciencias, no quiere que cacen por alimento; así, los suspende en el aire, los deja cojos, los separa de la naturaleza y pierden su identidad. Pero Kethoyo, el viejo sabio que representa el conocimiento ancestral, no quiere su paternalismo paralizante.

Cerca del clímax, después de la larga conversación con Kethoyo, Lautaro va a otra isla a cortar leña con los demás hombres, su último comentario ha sido “[h]oy no lloverá y tendremos luz hasta tarde... . Hay que aprovechar esta bonanza” (84), refiriéndose por única vez a las condiciones climáticas. Las acotaciones describen el sonido de los remos en el agua, ladridos de perros, y graznidos de gaviotas. Un paisaje en armonía que Gonzalito solo puede observar a la distancia, desde la costa, mientras los demás se alejan en sus canoas.

Esta armonía es quebrada por la codicia del hombre blanco. Gonzalito es embestido por los loberos chilotos, y sucumbe ante la tentación del trago. Cuando los loberos son sorprendidos por Kethoyo, este se niega a entregar las pieles. Es evidente que Kethoyo ha comprendido las intenciones de Lautaro de vender de manera cooperativa. En el enfrentamiento, los loberos hieren de muerte a Kethoyo, luego se oye un graznido de gaviota. Más tarde, Lautaro reclama la discriminación del Dios que le enseñaron los blancos por abandonar a su pueblo¹² y se lamenta: “Tengo como un arpón clavado. ¿No sabré nunca qué hacer? ¿No lo sabrá nadie? ¿Tendrán que morir todos para saberlo? Tú, Kethoyo, querías ser como kaw-kaw¹³ que es libre y busca su comida. ¿Por eso te mataron? (*Se han oído graznidos de gaviotas*). ¡Maldito sea el blanco!” (107). El dilema de Lautaro es evidente: muestra la conciencia de estar en la encrucijada pues

10 Nótese que entre los hábitos alimenticios de los pueblos originarios de la Patagonia, una ballena varada era un gran acontecimiento compartido, donde se invitaba a otras tribus a compartir el festín, ya que el enorme mamífero no podía ser consumido solamente por una familia. Para las tribus fueguinas (*selk'nam, yámanas y kwéskar*), esto era una ocasión de fiesta, una oportunidad para compartir con otras familias, pues un solo animal de estos alcanza para varios días de alimento a muchas familias. También ofrecía grasa para untarse los cuerpos y así mantenerse abrigados. Una ballena varada era una ocasión para fortalecer lazos sociales.

11 Para mayores referencias sobre la relación entre identidad, civilización y ritos alimentarios, ver: “Relatos de comida” de Carolyn Korsmeyer. En *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

12 Esta escena resuena a las palabras de Jesús en la cruz que reclama a Dios por haberlo abandonado; también a las palabras del jefe guaraní en la película *La Misión* cuando el padre Gabriel le ha explicado que -ahora que se vienen los portugueses- deben cerrar la misión. El jefe guaraní argumenta que no cree que Dios haya cambiado de opinión. La ironía del argumento deja en evidencia la fragilidad de las explicaciones del jesuita.

13 De acuerdo al diccionario de *Mitos de Chile*, kaw-kaw o cau cau significa gaviota en Chiloe. “Allí se dice que anuncia cambios de tiempo: según hacia donde se dirija así también lo hará el viento.” (213)

reconoce la relación de su pueblo con la naturaleza así como la polaridad con el mundo de los blancos donde no es posible la vida en armonía con la naturaleza. En esta coyuntura Lautaro se reencuentra con su nombre indígena, y dice: "Yo Petayem Terwa Koyo... Yo los mataré, por cada indio muerto, dos cristianos". Pero su proceder es confuso, y en su furia, invoca a Ayayema. Los hombres de su pueblo lo hacen callar.

Tras la muerte de Kethoyo, en el canto de la gaviota y la tormenta que se levanta los *kawéskar* ven señales que les indican que viene Ayayema y que es tiempo de mudarse. La huida es acorde con su cultura nómada, que llegado el tiempo y los signos que aprenden a interpretar, entiende que deben partir. Lautaro no puede irse con ellos, pues debe quedarse en Puerto Edén a cumplir su deber de soldado: "[m]i puesto está aquí" (114). Para Lautaro, Puerto Edén ya no es ni su hogar ni un paraíso, sino solo un puesto de trabajo; Lautaro ya no se identifica con su grupo de origen, sino que con su función militar. Pero Lautaro no puede creer que se han ido definitivamente, abrigando la esperanza de que regresen, lo que hace más desgarradora la separación: "[c]erca del anochecer parten, pero será la duración de una luna!" (115); a lo que añade: "¡Aquí estoy!... ¡Aquí estaré esperando!... ¡Vuelvan... amigos... hermanos...! ¡Vuelvan!" (116).

Ayayema termina dramáticamente con Lautaro clamando en la playa por una cultura que se va perdiendo para siempre; el lector de este texto puede imaginar al actor en escena, solo sobre el escenario, llorando, transmitiendo su desgarró. El llanto de Petayem Terwa Koyo encarna la aflicción de todo un pueblo obligado a exiliarse de su paraíso. Como nómades que son los *kawéskar*, sabe que deben partir, pero lo cierto es que el hombre blanco ha ido cercando a los pueblos nativos hacia afuera de su territorio y ellos, como nómades que son, parten en búsqueda de otro lugar donde armar su campamento por un tiempo. Lo que no saben es que a pesar de la inmensidad territorial, ellos cada vez disponen de menos lugares donde llegar, porque la civilización blanca se parte y reparte cada trozo de tierra, y va cercando sus fronteras, impidiéndoles el paso. Como señala, "un mestizo como el mismísimo Honte" en *Cazadores de indios*: "no me gusta la civilización porque hay muchos inconvenientes; uno nunca es dueño de su techo... porque compró la tierra al Estado... . [Antes][c]ruzaba cualquier lado, nadie le decía para dónde viene, para donde va... eso era más lindo que cuando vino el alambrado". (Coloane 21) Cuadra y Castedo-Ellerman entendieron que Requena equipara la hostilidad del hombre blanco hacia el pueblo *kawéskar* con la naturaleza, pero lo que Requena muestra es que los *kawéskar* no le temen a la naturaleza: Kethoyo quiere ir al mar, a pesar de la fragilidad de su canoa; ellos no se quejan ni del frío, ni del clima. Los hermanos de Petayem Terwa Koyo abandonan Puerto Edén por la constatación que tras la muerte de Kethoyo, producto de la codicia del hombre blanco, el mal, conocido por ellos como Ayayema, ha llegado a sus hogares. Su intuición –o la suma de signos adversos– les dice que en Puerto Edén las cosas no están bien y es tiempo de mudarse. Paradojalmente, quien invoca a Ayayema es el mismo Lautaro: él está consciente de los abusos del blanco hacia su pueblo, pero no advierte que él ya es portador de esa conciencia civilizada, separada de la naturaleza, que *se avergüenza de andar sin ropas por el paraíso*. En otras palabras, Petayem Terwa Koyo-Lautaro Edén Wellington simboliza la alienación de la cultura *kawéskar* al contacto con el hombre blanco, momento en que la comunidad *kawéskar* entiende que es tiempo de mudarse de isla porque el mal –¿Ayayema o el hombre blanco?– ha llegado a su territorio.

Obras citadas

- Bloom, Harold. *The Art of Reading Poetry*. USA: Perennial, 2004. Impreso.
- Castedo-Ellerman, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982. Impreso.
- Cuadra, Fernando. "Presentación". María Asunción Requena. *Teatro: Ayayema, Fuerte Bulnes, Chiloé cielos cubiertos*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1979. Impreso.
- Coloane, Francisco. *Cazadores de indios*. Santiago: Alfaguara, 2010. Impreso.
- Goic, Cedomil. "La mirada oscura de Jorge Díaz". En Díaz. Ed. Carola Oyarzún. Santiago: Ediciones U. Católica, 2004. Impreso.
- Guillén Nieto, Victoria. *El diálogo dramático y la representación escénica*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1994. Impreso.
- May, Theresa. "Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage". USA: Humboldt State University. Web. 13 Mayo 2011. PDF.
- Montecino, Sonia. *Mitos de Chile: Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Impreso.
- Requena, María Asunción. *Teatro: Ayayema, Fuerte Bulnes, Chiloé cielos cubiertos*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1979. Impreso.

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2012

Fecha de evaluación: 8 de mayo de 2012

Teatro Furioso y carnaval: La poética de Francisco Nieva a través de *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*

Furious Theatre and carnival: Francisco Nieva's poetics throughout *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*

Paulo Olivares R.

Universidad Complutense de Madrid, España
pauloolivares@hotmail.com

Resumen

A través de un análisis dramatólogo de la obra *Los españoles bajo tierra* de Francisco Nieva, se accede a la estética del carnaval que el mismo autor describe en su poema "Teatro Furioso" y que da cuenta, por una parte, de su concepción poética y, por otro, del modo en que ésta opera ideológicamente en la construcción de sus dramas.

Palabras clave:

Dramatología – carnaval – polifonía – ritualidad – ideología.

Abstract

Through a dramaturgical analysis of Francisco Nieva's play *Los españoles bajo tierra*, we access to the carnival aesthetic which is described by the author himself in his poem "Teatro Furioso" in which he talks about his poetic conceptions and the way they operate ideologically in his dramatic constructions.

Keywords:

Dramatology – carnival – polyphony – rituality – ideology.

“Hegel observa en algún lugar que todos los grandes acontecimientos históricos suceden por así decirlo, dos veces (olvidó añadir: la primera como tragedia, la segunda, como una farsa).”
Terry Eagleton. *Ideología. Una introducción*.

El nombre de Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 1924) dentro de la dramaturgia española del siglo XX y XXI está ligado a la rica relación dialéctica entre tradición y vanguardia, que se manifiesta en una clara opción por el barroco tanto en su escritura como en sus puestas en escena, de modo tal que se erige como un renovador crítico del teatro burgués de la posguerra. Académico de la Real Academia de la Lengua Española desde 1986 y merecedor en dos oportunidades del Premio Nacional de Teatro (1980 y 1992), el Premio Nacional de Literatura (1992), el Premio Príncipe de Asturias (1992) y el Premio Valle-Inclán (2011), entre otros, la obra dramática de Nieva se puede dividir en dos agrupaciones importantes. Por una parte están las obras que denomina Teatro Furioso, entre las que se encuentran *El fandango asombroso* (1961), *El combate de Ópalos y Tasia* (1964), *La carroza de plomo candente* (1969), *El rayo colgado y peste de amor loco* (1969), *El paño de injurias* (1974), *Los españoles bajo tierra* (1973), *Coronada y el toro* (1974), por nombrar algunas. El segundo conjunto de obras las denomina Teatro de farsa y calamidad, grupo conformado por *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1968), *La señora tártara* (1969), *El baile de los ardientes* (1974), *Delirio del amor hostil* (1977), *La magosta* (1978), *Salvador rosa o El artista* (1983) y *Catalina del demonio* (1988). Si bien Nieva empezó a escribir en la década del cuarenta, su primera publicación recién aparece en 1971, fecha desde la que se presenta una marcada distancia entre el proceso de creación textual y su puesta en escena. Al año siguiente de la edición de sus obras completas (2007)¹, se publicó el único poema de Francisco Nieva que ha visto la luz con autorización del autor. *Teatro Furioso* (2008), según sus propias declaraciones, puede ser considerado como su poética y, a la vez, es el nombre bajo el cual se agrupa una serie de obras entre las cuales se encuentra *Los españoles bajo tierra*, escrita en 1973, publicada en 1988 y estrenada en 1992.

A pesar de que las poéticas suelen tener como objetivo fundamental describir y normar la construcción del texto dramático y su escenificación, en el caso de Nieva, *Teatro Furioso* tiene dos propósitos relativamente distintos. Por un lado, busca señalar el objetivo de su creación teatral, la misión estética que cumple y que se vuelve demanda para cierto tipo de teatro y, por otro, delimitar un universo interpretativo, dentro de un espacio de sentido desde donde valorar y validar su dramaturgia.

A modo de síntesis preliminar, consideramos que la poética del teatro furioso está fuertemente ligada a la estética del carnaval, tanto por las alusiones directas al imaginario carnavalesco y del “mundo al revés” –no como topos, en sentido de Curtius (1995), sino como una estructura originada en la *impossibilia*–, como por las implicaciones que debe tener el teatro. Este vínculo coincide, además, con el modo en que lo carnavalesco se relaciona con la realidad, es decir, mediante una distancia crítica y a la vez ciega, no de continuidad, sino de oposición. La unión entre la propuesta de Nieva y la estética del carnaval también se puede apreciar en el conglomerado de epítetos propios del discurso de mascaradas: ceremonia ilegal, vida alucinada, crimen gustoso, aquelarre, alteración, disfraz, antifaces, otro mundo, otra vida, el más allá de nuestra conciencia.

1 Nieva, Francisco. *Obra Completa* (2 vol.) Madrid: Espasa Calpe, 2007.

A partir del poema *Teatro Furioso*, a continuación se expondrán las características de la poética de Francisco Nieva, relacionadas con el carnaval para, más adelante, analizar la obra *Los españoles bajo tierra* en virtud de las categorías que José Luis García Barrientos propone para el comentario de una obra de teatro.

1. *Teatro Furioso* y la estética de carnaval

A partir de los escritos de Mijail Bajtín y de las categorizaciones del teatro carnavalesco propuestas por Javier Huerta Calvo, es posible señalar que la noción de carnaval se aproxima a una cualidad estructurante de un tipo de teatro específico (comedia, farsa, entremés, parodia, mojiganga), más que a un motivo presente en la creación dramática. Esto se evidencia en que el carnaval posee una estructura teatral que ha trascendido las restricciones cronológicas de su celebración para dar paso a una cosmovisión carnavalesca propia de ciertas creaciones dramáticas. Incluso, *carnavalización* es “el término utilizado por Bakhtin para describir el efecto modelador del carnaval en los géneros literarios” (Selden et al. 59).

En la relación entre teatro y carnaval, destaca un elemento constituyente: la construcción de la verdad por medio del diálogo (polifonía) como negación de la autoridad ideológica de la voz del autor. Consideramos que esta característica que Bajtín restringe al ámbito narrativo, sitúa al drama como el género más próximo a la carnavalización en el sentido de que, por medio del diálogo, voz sin mediación, se construye la verdad, tal como señala José Luis García Barrientos:

La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue el modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso *libre* y *regido*... . Los diálogos entre los personajes de una novela, independientemente de su estilo (directo, indirecto, indirecto libre o monólogo interior), están siempre en última instancia “regidos” por la voz del narrador, es decir, subordinados necesariamente a su monólogo constituyente. Se puede disimular más o menos, pero el diálogo narrativo es siempre un diálogo narrado... . Únicamente en el drama encontramos ese genuino diálogo no solo en estilo *directo*, también *libre* de todo régimen, como (y porque) libre de cualquier mediación está el drama por definición. (García Barrientos 51-52)

Lo anterior implica que el drama es autónomo respecto de la realidad, en la medida que la representación adquiere independencia de la autoridad de la voz del dramaturgo. En este sentido, el drama es carnavalesco por la distancia intrínseca que media entre la voz del autor y lo representado, y por tanto, transgrede la noción de autoridad, propia de la categoría que estudiamos.

En cuanto a la instauración del “mundo al revés”, otra característica propia del carnaval, en el drama no funciona solo como recurso retórico para expresar lo cómico, la parodia e incluso el horror. De hecho, forma parte del universo estructurante sobre el cual se vierte la transgresión de los valores legitimados y de las ideologías dominantes. Por medio del “mundo al revés” se presenta un conglomerado de acciones, espacios y personajes que dan cuenta del reverso del

mundo y, de este modo, según Bajtín, se logra “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. [Se opone] a toda perpetuación y reglamentación, [y apunta] a un porvenir aún incompleto” (Bajtín 15).

Estas consideraciones genéricas respecto del carnaval pueden percibirse en la declaración poética que hace Nieva respecto de su *Teatro Furioso*:

“Teatro furioso”

El teatro es vida alucinada e intensa.
No es el mundo, ni manifestación a la luz del sol
ni comunicación a voces de la realidad práctica.

Es una ceremonia ilegal,
un crimen gustoso e impune.

Es alteración y disfraz:
Actores y público llevan antifaces,
maquillajes, llevan distintos trajes...
o van desnudos.

Nadie se conoce, todos son distintos,
todos son los otros,
todos son intérpretes del aquelarre.

El teatro es tentación siempre renovada,
cántico, lloro, arrepentimiento,
complacencia y martirio.

Es el gran cercado orgiástico y sin evasión;
es el otro mundo, la otra vida,
el más allá de nuestra conciencia.

Es medicina secreta, hechicería,
alquimia del espíritu,
jubiloso furor sin tregua (*Teatro...*)

¿Qué elementos conforman la proclama creativa de Nieva? En primer lugar, el distanciamiento de la noción de realidad, como huida pero al mismo tiempo como radicalización propia de los movimientos de vanguardia, especialmente del surrealismo, a modo de ampliación de los límites de la realidad: “El teatro no es el mundo, ni manifestación a la luz del sol”, “es el otro mundo, la otra vida / el más allá de nuestra conciencia”. Esta ampliación de los límites de la realidad concuerda a la vez con un segundo punto: el teatro como rito.

Adjetivaciones como *ceremonia ilegal*, *aquelarre*, *gran cercado orgiástico*, entre otras, proponen una dimensión ritual, casi litúrgica, por medio de la cual se entra en mundos de representaciones, en la gran mascarada. Vale la pena recordar el origen ceremonial del carnaval como fiesta pagana y su traslación a la cultura cristiana durante la Edad Media, tal como señala Huerta Calvo:

Es sabido que estas fiestas se superpusieron sobre la celebración del nacimiento de Cristo, de suerte que el espíritu dionisiaco de la *libertas decembris* romana se perpetuó luego en las ceremonias paródicas y burlescas de la Navidad cristiana medieval, que dieron en una serie de insólitas manifestaciones como las muy difundidas fiestas de locos. (18)

Así, la ritualidad da la espalda a la autoridad pues conecta con el mundo de lo prohibido, de lo oscuro, mucho más cercano a la misa negra que al acto oficial. O, como escribe Nieva, “es una ceremonia ilegal, / un crimen gustoso e impune”.

En tercer lugar, hay una apelación constante a un espacio de igualdad donde las jerarquías se pierden y la identidad se confunde: “Actores y público llevan antifaces/... Nadie se conoce, todos son distintos”, de modo tal que se provoca la fuga del yo hacia los terrenos de la incertidumbre, del miedo y del placer.

También, y por lo mismo, el teatro es fusión y agonía de las pulsiones psicoanalíticas profundas, encuentro entre la muerte y la libido, una representación simbólica de la lucha entre eros y tánatos: “El teatro es tentación siempre renovada, / cántico, lloro, arrepentimiento, / complacencia, martirio”. Con todo, el teatro furioso no es evasión, mera forma sin contenido, viaje ilusorio, ya que del mismo modo que da la espalda a la “realidad práctica”, el teatro debe estar comprometido con la “alquimia del espíritu”.

En resumen, las nociones de polifonía, “mundo al revés”, ampliación de los límites de la realidad, ritualidad, alteración de la identidad, lucha entre vida y muerte, y compromiso con el espíritu, propias del *Teatro Furioso*, se plasman en la construcción dramática de la obra *Los españoles bajo tierra*. A continuación veremos cómo se articulan en cada uno de los aspectos del drama.

2. Ficción y dicción dramática

2.1 Ficción dramática

Los españoles bajo tierra o el infame jamás es una “función en tres actos” con dos “mutaciones” dentro del primero, que obedecen a la lógica de cuadro. La acción se inicia sobre la cubierta de un barco que cruza el estrecho de Messina rumbo a Sicilia, con don Dondeno y su sobrino Cambicio, los cuales conversan con dos prostitutas (Cariciana y Locosueño) que huyen del Perú buscando “un caballeros con perfil de moneda” (15). Estos personajes enfrentan una serie de situaciones, en las que conocen a personajes como Kean Rosengarten, pintor que se muestra con un gran cuadro hiperrealista y que introduce a los viajeros de la situación política de Sicilia, donde los españoles ya no gobiernan.

A partir de esta situación, Dondeno decide que deben partir de visita donde el virrey de la isla, Lucas Jordán. En el camino, se encuentran con Christa Vivalmondo, enterradora de niños, que

los recibe de mala manera, lo que indica el rechazo que sufren los españoles dentro de la isla. Ya en la puerta de palacio aparece Reconejos, un bufón “petolocuaz reconocido”, que les informa que deben esperar, pues todos reposan.

El segundo acto se desarrolla en las salas del palacio subterráneo. Dondeno y Cariciano asisten al encuentro de algunos esperpentos simbólicos de lo que fue España, como por ejemplo Fray Mortela, “en nombre de lo que no cambia en la Universal Testarudez” (32) y Gargarito, el barbero del rey, que se caracteriza por su cizaña y afán conspirativo. Progresivamente, estos personajes van mutando para convertirse en criaturas extrañas de las cuales deben huir Locosueño y Cariciana, y que terminan confundiendo al siempre ordenado Dondeno.

El tercer acto sucede en la cámara virreinal. Los virreyes, Doña Carlota y Don Lucas, se encuentran sobre la cama leyendo vieja correspondencia. Aparece Gargarito para contar lo sucedido con los viajeros mediante una representación que se funde con la realidad y abre la puerta a la catástrofe: mediante una serie de sucesos extraños, de alteraciones de los caracteres y develamientos, mueren, en un enfrentamiento, Fray Mortela a manos de Gargarito y este último a manos de Reconejos. A continuación, el lecho virreinal se hunde transformándose en un catafalco. Entre el alboroto, Dondeno, Cambicio, Cariciana y Locosueño, a modo de plegaria, anuncian la llegada de una nueva era.

La estructura del drama es cerrada, como los ritos, lo que obedece a un tiempo y espacio determinado, del mismo modo que presenta una clara jerarquización de la acción principal y las acciones secundarias (centradas en la figura de Kean, el pintor y Christa, la enterradora de niños muertos). Las repercusiones del drama son proyectivas en la medida que anuncian y abren un nuevo espacio diegético al final de la obra.

De acuerdo con la importancia del espacio semantizado que presenta la obra, es posible considerarla como un *drama de ambiente* y establecer un vínculo con la estética de “mundo al revés” propia de la poética de carnaval, como se verá más adelante en el análisis del espacio. Por su parte, la obra transgrede la tradición cultural, en especial la teatral, de forma cifrada, invertida, paródica. Una evidencia de esto radica en la sutil relación que *Los españoles bajo tierra* tiene con *Hamlet* de William Shakespeare, principalmente como crítica al hecho trágico, expresada en el planteamiento de la catástrofe. En ambas obras, es por medio del teatro (la representación dentro de la representación) que la acción sufre la peripecia necesaria para provocar la anagnórisis. No obstante, en la obra del dramaturgo inglés, el final trágico implica la muerte del protagonista por medio del duelo de espadas; en la obra de Nieva, en cambio, la muerte de los conspiradores por, paradójica y simbólicamente, manos del bufón, es reveladora de la podredumbre moral, social y política que subyace en lo que queda del virreinato. En Nieva no hay héroe, puesto que se confunden con villanos que deben morir para promover el renacimiento. Además, tanto en *Hamlet* como en *Los españoles bajo tierra* hay un contexto de descomposición, pues Elsinor y Sicilia son víctimas de la corrupción; mas en Dinamarca se personaliza el conflicto apelando a un héroe trágico, mientras que en Sicilia el hundimiento es colectivo, por lo que la participación en el drama es común a todos los personajes. En *Hamlet*, lo que queda es el silencio, mientras en Sicilia es un ave Fénix que renace, un llamado a la juventud que, en Shakespeare, no tiene otro destino que el suicidio y el sacrificio; en Nieva, en cambio, es vehículo de transformación, aire nuevo renovado que sobrevive al hundimiento de España y, por ende, no nihilista.

2.2 Acotaciones

En primer término, desde el punto de vista del lenguaje dramático, las funciones de las acotaciones apuntan sobre todo a elementos diegéticos y no meramente dramáticos (en sentido de escenificación). La temporalidad y la espacialidad de la obra se ofrecen de modo poético y excluyen indicaciones expresas para la puesta en escena:

*La acción transcurre en Sicilia, mientras cantan las codornices del siglo XVIII.
Cubierta de nave que cruza el estrecho de Messina. El viento panorámico sacude tapices de tormenta.
Bajo unos agitados toldos conversan cuatro pasajeros. Son Cariciana y Locosueño, dos damas de aventura; Cambicio, joven caballero provinciano, y su tío Dondeno de Cáceres, gran mezquino. (9)*

Esta acotación inicial permite, en primer lugar, situar la acción temporal y espacialmente, pero no su escenificación, del mismo modo que introduce los personajes en tanto sujetos del drama y no en tanto carácter. Cabe destacar que en esta introducción priman los elementos descriptivos personales, es decir, las referencias nominativas (Cariciana, Locosueño, Cambicio y Dondeno) y psicológicas (damas de aventura, joven caballero provinciano y gran mezquino, respectivamente). Estas denominaciones y descripciones concuerdan con la caracterización de personajes propia de la farsa según la definición de Pavis: “personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, muecas, lazzis, equívocos verbales, un montón de sal gorda de situaciones, de gestos y de palabras, en un tono copiosamente escatológico u obsceno” (205).

Es importante situar, debido a este uso de las acotaciones, al drama de Nieva en la tradición de Valle Inclán, por ejemplo en *Farsa y licencia de la reina castiza* o *La marquesa Rosalinda*, donde encontramos acotaciones cargadas de valores literarios y en las que existe una clara presencia de la función poética que problematiza la actualización en escena.

Al interior del drama, además, encontramos acotaciones dramáticas que confirman la presencia de la función poética:

Las inacabables y negras salas del palacio subterráneo. Dispersos, como suspendidos en la sombra, algunas hachas y candelabros. Entra Cariciana, que carga con el pequeño féretro, tirando de Cambicio, muy perplejo. (31)

Las sigue convertido en monstruo de pasión. (41)

Acción rápida subrayada por delirantes fulgores. Gargarito clava el puñal en el lomo de Fray Mortela y, casi al mismo tiempo, Reconejos hunde otro de los puñales en ronda en los riñones de Gargarito. Los dos caen como muñecos chafados, mientras se prolonga hasta extinguirse un solo misterioso Reconejos, que saluda militarmente a los virreyes. (57)

Este uso de las acotaciones remite al quiebre entre representación y realidad, ya sea intra o extradiegética, lo que pone en tensión la autoridad del discurso dramático a modo de “carnavalización” de la construcción del texto. Del mismo modo, esta transformación de los códigos textuales del drama da a la palabra el poder de vehicular el género, tal como el mismo Nieva señala:

El gran barroco de concepto que fue Calderón –al igual que Shakespeare, otro barroco– fue representado por Grotowski en Polonia, en una versión de *El príncipe constante*, sin nada más que un actor desnudo, sobre una mesa de clínica. Solo la palabra es dueña del teatro. Lo demás, solo es una forma de dorar la píldora. (Nieva *Solo la palabra...*)

2.3 Diálogo

Como se mencionó antes, la polifonía es una característica de la estética del carnaval y se expresa a cabalidad en *Los españoles bajo tierra*. Al analizar la manera de construcción del diálogo, se observa que este es profuso en juegos de palabras y figuras retóricas que trascienden la poesía para instalarse en una ambivalencia entre el registro culto y el habla popular. Se asiste, por tanto, a una desacralización del lenguaje literario al mismo tiempo que incorpora elementos antiliterarios, familiares, corporales, instintivos más que racionales, alegres y vitalistas. Esto implica tensar el decoro como recurso expresivo propio del desparpajo de personajes cosificados y condenados por la máscara, traducido en la unidad de estilo, con variaciones ilusorias de contraste, dadas por recreaciones de sociolectos, como se puede ver en la oposición entre Cariciana/Locosueño y Cambicio/Dondeno:

CAMBICIO. Disiento, señorita. En Italia hay tantos cornudos como en cualquier sociedad civil, y se les tolera. Y con los avances del siglo llegarán a ser agasajados.

CARICIANA. Eso es una mentira muy gorda y la realidad lo desmiente. Véase, si no (*Girando a plenos pulmones*) ¡Ah, de la isla de Sicilia! ¡Han llegado putas, putas frescas y acompañadas de sus respectivos maridos! ¡Acudan, que se hace tarde al amanecer!

LOCOSUEÑO. (*Imitándola*) ¡Putísimas, arrastrando colas, hermosas como flores rociadas!

DONDENO. Pero, ¿has visto, sobrino, qué rémoras éstas? ¡Cállense, provocadoras!

CARICIANA. No nos da la gana. ¡Putas viajeras, mariposas marinas, oliendo a viento lejano! ¡Ya han llegado las preciosas! (*Mirando provocativamente a Cambicio*) ¡Las completamente desnudas debajo de sus vestidos!

LOCOSUEÑO. ¡Putirramplias de ensanche, putiesparcidas en el aire!

DONDENO. ¡Ah, qué abominaciones! Ahora el cielo se cierra para nosotros. (16-7)

FRAY MORTELA. Cuánta insidia hay en esta vida. Habladurías, falsos testimonios, mentiras...

LOCOSUEÑO. Desde un lugar disimulado, se lo escuché decir a Reconejos, a quien pegaba una paliza esa mujer de arriba. Yo, como ustedes comprenderán, soy indiscreta.

FRAY MORTELA. Mentiras, falsos testimonios. ¡Cuánta vesania, cuánto encono!

LOCOSUEÑO. Y esos perros de Satanás se alimentan de niños muertos.

FRAY MORTELA. Habladurías, pitos y flautas.

LOCOSUEÑO. En un armario he descubierto todo un huesario en miniatura. ¡Qué dolor!

FRAY MORTELA. Falso testimonio, mala pata.

GARGARITO. (*bajando su balancín*) Tú te pierdes por los armarios.

LOCOSUEÑO. En uno que atravesaba el Júcar nací yo.

DONDENO. ¿Escuchas esto, Cambicio? Nos pueden matar a todos. Aquí solo hay brujas y demonios. (40)

Las funciones teatrales del diálogo se concentran en la cantidad de información dramática y caracterizadora que existe. El carnaval, en cuanto fiesta, es fundamentalmente acción, y en el teatro se traduce en palabra llena de movimiento. Inculpaciones, expulsiones, contradicciones y oposiciones conforman el universo dramático del diálogo en la obra de Nieva, al mismo tiempo que, gracias al poder que el autor deposita en la palabra, se crea realidad en la caracterización de los personajes, el espacio y el tiempo. En consecuencia, por medio del diálogo se reproduce una violencia risueña como motor de la acción, como fuente de enfrentamiento y de humor, a la vez que, por medio de la dicción, los personajes crean la realidad que los circunda, con prejuicios, apreciaciones, sentencias, e incluso dan realidad a personajes que no están en escena (como los ayudantes no visibles de Kean Rosengarten).

En paralelo, el diálogo aporta información propiamente diegética, funcional para la comprensión de la acción, y sobre la que se estructuran elementos temporales y espaciales que proporcionan guiños, tanto para la identificación como para el extrañamiento. En este sentido, se deben entender las alusiones a territorios concretos, reales: Sicilia, Perú, Valencia, Cádiz, entre otros.

En cuanto a la función ideológica o didáctica del diálogo, se puede decir que, si bien hay una marcada intención de distanciamiento de la "realidad práctica", como Nieva menciona en su poética, el enfrentamiento de los personajes, en el diálogo, expresa un juego de oposición de discursos, que, a la vez, denuncian al emisor. En cierta medida, la enunciación delata al emisor en tanto que participa del debate tal como lo hacen los personajes de *Luces de Bohemia*. Es preciso mencionar que la función ideológica poco tiene que ver con un compromiso declarado con algún metarrelato externo, sino más bien a la oposición de visiones de mundo en el sentido de lo que Terry Eagleton llama "proceso material general de producción de ideas, creencias y valores en la vida social", emparentándolo con el concepto de cultura puesto que denota "todo el complejo de prácticas de significación y procesos simbólicos de una sociedad determinada" (52).

La oposición de discursos configurados en los diálogos permite evidenciar el esquema de debate en el que la pretensión de verdad hegemónica se diluye en la discusión. Los diálogos son parte constituyente del rito mediante el cual se destruyen las creencias y del que, tanto personajes como público, no pueden huir, tal como lo pide el dramaturgo en su concepción de teatro furioso. En *Los españoles bajo tierra* debemos ver esta función como la lucha entre complacencia y emancipación respecto de un estado de la sociedad, la historia y el ser humano, réplica de la crisis que evidencia la poética del carnaval.

La función poética está dada, como ya mencionamos, por las características del registro, del estilo y del contraste entre el lenguaje rudimentario y los recursos retóricos de alta cultura, pero como desacralización del habla legitimada. Y en este caso, nos encontramos en un escenario que homogeniza el lenguaje de las acotaciones y del diálogo, por medio del uso del lenguaje plástico, espectacular, que mezcla lo barroco con lo popular, que apela a lo visual y a lo sonoro. La palabra, en consecuencia, se vuelca con toda su expresividad en la necesidad de dar vida a un cuerpo dramático que no existe con anterioridad y que remite a sus propios códigos internos. Esto implica una concepción del teatro como mundo independiente, creado por y para la palabra, a la que también se puede someter las consideraciones de la poética de Nieva, algo así como la *palabra furiosa*.

Ejemplos de lo anterior son el uso de juegos retóricos para dar realidad a los actos sexuales, a la obscenidad, creando un universo escatológico autónomo, al mismo tiempo que el entramado de alusiones a la estética de la magia negra, de lo diabólico, incluso, de lo gótico. Por su parte, Nieva utiliza tópicos románticos para criticar la razón del discurso ilustrado y, en este sentido, enfatiza las imágenes negativas propias de la estética de “lo negro”: humor negro, magia negra, pintura negra (Goya) y misa negra. Esto concuerda con la noción de “mundo al revés” y confirma nuevamente al carnaval como categoría estructurante de la obra.

Aunque no se encuentra en los diálogos la función *metadramática* de forma evidente, el juego entre realidad y ficción que se establece con las pinturas de Kean Rosengarten es, veladamente, una reflexión a la noción de representación y a la relación del arte con la realidad, por lo que la obra también ofrece un debate respecto del drama como creación y una crítica a la estética realista (incluso positivista y racionalista) encarnada en el pintor alemán que “pinta horas que pasan” (8). Del mismo modo, se entienden como reflexiones metateatrales el diálogo que se produce en torno a la teatralización que hace Gargarito, de la persecución de Locosueño:

GARGARITO. ...Y he pensado que, aprovechando el teatrillo de los fantoches, éstos que ya no van a salir se manifiesten a lo trágico delante de sus señorías. Por pasar el rato. A ella la tengo aleccionada, y su buena cuenta le tiene el hacerlo como es debido. Que mueran cantando.

DON LUCAS. Tu crueldad es incomparable. Eso es ya de circo romano.

DOÑA CARLOTA. Tampoco es tan desacertado. Si ella viene a pedir clemencia, ¿por qué no va a representar lo que pide con muchísimo sentimiento? Si al dolor se le pone un marco, ya es teatro. ¡Qué travieso es este barbero! (48-49)

Estas reflexiones sobre el teatro presentan una triple consideración. Desde el punto de vista del autor (representado en la figura de Gargarito) existe una clara intención de consternar, provocar, explicitar la crueldad como espectáculo. Desde el punto de vista del público (representado por Doña Carlota y Don Lucas) se expresa la consternación pero a la vez la complacencia con el dolor como espectáculo, la reivindicación de la distancia que permite el goce estético y cuestiona el poder transformador del arte, que busca conmover descomprometidamente, propiedad también de lo sublime. Como tercera consideración, la representación busca confundir realidad con ficción, mostrando también el carácter ambivalente del teatro en tanto rito, donde las configuraciones se pierden, lo cual recuerda estrategias del *Living Theatre* o del Teatro de la Crueldad de Artaud. Finalmente, en relación a las formas del diálogo, no se asiste a otras formas que no sean las propias del coloquio, configuración mediante la cual se expresan las oposiciones de las que hablábamos anteriormente, con la presencia de un solo monólogo en coloquio que es el parlamento fúnebre de Cariciana.

3. Tiempo

El tratamiento del tiempo dentro de la obra es idealizado. Si bien podría hablarse de un drama histórico al situar la acción en un pasado específico (“*La acción transcurre en Sicilia, mientras cantan las codornices del siglo XVIII*” [9]), esta ubicación es alegórica, con repercu-

siones actuales y proclamas futuras. Ciertamente es que la estética de carnaval trasciende los límites temporales en la medida en que la estructura ritual implica una reproducción resemantizada de hechos sucedidos en tiempos míticos. De este modo, las repercusiones de la acción dramática, más allá de su temporalidad real, exigen un proceso de semantización de los elementos diegéticos en virtud de una nueva ritualización, esta vez en escena. Dicho de otro modo, la localización mimética del tiempo, declarado en el texto, distancia el significado del rito en una escenificación actual.

El drama está constituido por el diálogo entre un tiempo patente (tiempo escenificado) y un tiempo ausente, fuera de escena, que es el tiempo de la decadencia del virreinato de Sicilia y el desplazamiento de la autoridad española del centro político que ocupaba. No obstante, la obra obedece a un escrupuloso orden cronológico a través de escenas temporales (bloques de acción dramática) separadas por elipsis que implican cambios de espacios, específicamente dentro del acto primero segmentado por dos "mutaciones", tanto temporales como espaciales, y el paso a los actos sucesivos.

La suma de los tiempos refiere a la extensión de un día, en el que transcurre la acción con isocronía clara sin alteraciones de velocidad ni ritmo marcadas.

La relación que existe entre el tiempo del drama y la distancia temporal a que está sujeta la recepción, permite que la dimensión temporal de la obra adquiera un alto grado de semantización que incluso puede llegar a la tematización, tanto más cuanto se considere la referencia que título y subtítulo hacen del tiempo y del espacio: *Los españoles bajo tierra* (espacial) o *el infame jamás* (temporal). En este caso, el *jamás* funciona en forma ambigua, puesto que es por un lado un deseo, pero, a la vez, remite a un tiempo indefinido, infinito o utópico de negación.

4. El espacio

Al definir este drama como una obra de ambiente, nos encontramos ante un espacio claramente tematizado, sobre el que debemos detenernos.

En primer lugar, nos encontramos ante espacios múltiples y sucesivos. Estos se configuran a través de las acotaciones. Su significación viene dada por los diálogos y las acciones de los personajes, especialmente a través de signos sonoros, corporales y verbales, más que escenográficos.

Un estudio detallado del espacio en la obra de Nieva implica revisar las relaciones *paradigmáticas* (equivalencia de cada uno de los espacios con otros signos de la obra) y *sintagmáticas* (combinación de los distintos espacios entre sí o con otros signos en la línea de sucesión). En consecuencia, encontramos descripciones de lugares y ambientaciones, e incluso relaciones entre espacios patentes y latentes o contiguos, por medio de signos que remiten al diálogo con un espacio oscuro, de conjuro, quimérico, negro, siniestro: aullido de perros, relámpagos, risas en la oscuridad, pezuñas de rebaños que se rechinan en las sombras, etc. Esto presenta una serie de oposiciones que dan cuenta de la lucha en la que se debate la acción dramática. Estas oposiciones son: dentro/fuera, arriba/abajo, agua/tierra y natural/ cultural.

De modo tal, y en términos generales, podemos describir la sucesión de espacios del siguiente modo, siguiendo la lógica de los actos:

Primer acto

a) Cubierta de nave que cruza el estrecho de Messina; b) Playa desierta y tiritona al amanecer; c) Paraje solitario con ladrar de perros en la lejanía.

Segundo acto

a) Inacabables y negras salas del palacio.

Tercer acto

a) Cámara virreinal.

Estas divisiones expresas de la acción dramática sufren alteraciones internas que perturban la unidad espacial del acto e, incluso, del cuadro. En el primer acto, la intervención de la tormenta implica una relación entre dentro y fuera, protección y exposición ante el avance de la naturaleza, que se manifiesta por medio de un signo sonoro (voz desde dentro) y que da cuenta de un espacio frágil del que ninguno de los cuatro personajes quiere o intenta huir. La significación del mar y de la tormenta remite a los avatares del destino al mismo tiempo que es una imagen del diluvio que enfrenta a una sociedad corrupta con la posibilidad de salvación. Este signo se invierte, los personajes son expulsados del “arca” advertidos por “una voz divina” proveniente desde un espacio utópico (indefinido). Esta voz es el único recurso de *auricularización* presente en la obra, por medio del cual se evidencia un efecto de focalización subjetiva al hacer audible para el público lo que dos de los personajes en escena escuchan. Este recurso, como veremos en el apartado de personajes, es al mismo tiempo caracterizador de *Locosueño* y *Cariciana* y evidencia el rostro detrás de las máscaras de estos personajes.

La playa que aparece a continuación, luego de la elipsis del naufragio, enfatiza la ambivalencia de los mecanismos expresivos que utiliza Nieva para desacralizar los espacios semantizados de forma primaria. En efecto, el espacio de salvación de naufragio es a la vez el lugar de la condena: Sicilia ya no les pertenece. Esta tierra es la depositaria del mal donde ya no hay salvación aparente. El paisaje desolado se presenta como un tránsito que permite ver la imagen de “descenso al infierno” como rito de iniciación, con su correlato de enfrentamiento con el *mundo al revés*. Este descenso se enmarca en una serie de signos que remiten a las imágenes siniestras y esperpénticas que los personajes se van encontrando:

CAMBICIO. ¿Dónde ha ido a construir España su palacio de mando en plaza, que no se le encuentra por ninguna parte? Estos son ya los desiertos que rodean la ciudad. Por aquí hay barrancos que se despeñan en la basurancia infinita. Mondan muchas cáscaras los sicilianos.

DONDENO. Esto es un mal sueño, esto es un hechizo. ¡Ay, Señor! ¿Qué me dices de esos aullidos? Me parece que esos perros están pidiendo explicaciones por el cierre del horizonte. Yo también estoy para que me salga un lamento y aquí muera del cansancio y de la vergüenza. (23)

Para entrar al acto segundo, el tránsito anterior termina con el descubrimiento de la puerta del palacio. La esperanza se vuelve a frustrar por medio de la intervención de lo imposible mediante personajes que deconstruyen carnavalescamente las estructuras funcionales del espacio. Dicho de otro modo, existe una resignificación del espacio seguro para convertirlo en el terreno inhóspito, la certeza en confusión, lo bueno en malo:

DONDENO. ¡Cielos! Ahí están. ¡Abran a España, que nos persigue la carne de venta, la mala hembra favorecida por el demonio!

Chirría la puerta, que trabajosamente se abre, mientras Cambicio y Dondeno retroceden con aprensión. Por el vano va sacando el busto Reconejos, malencarado, sucio, vestido mitad de pícaro y mitad de soldado, y con una faja que le arrastra.

RECONEJOS. ¿Quién da esos golpes en horas de reposo?

CAMBICIO. Dios le bendiga, buen hombre. Cara tan española me presenta, que me llena de confianza. Somos un tío y su sobrino seguidos por la adversidad, a pesar de ser ricos y de Cáceres. Necesitamos ver al virrey.

RECONEJOS. Reposa.

CAMBICIO. ¿A estas horas?

RECONEJOS. Horas son las horas. Ninguna hay más larga que las otras.

CAMBICIO. ¿Y la virreina?

RECONEJOS. Reposa.

CAMBICIO. ¿Y su confesor?

RECONEJOS. Reposa.

CAMBICIO. ¿Y su guardia personal?

RECONEJOS. Reposa. Todos reposan. ¿Conque ricos y de Cáceres? Nada me dicen esas señas. Vayan por la puerta principal, a ver si tienen más suerte.

CAMBICIO. ¿Y por dónde cae esa puerta?

RECONEJOS. (Rascándose) Me parece que lo he olvidado. Vuelvan a España y allí se lo dirán. (26)

El segundo acto, que se inicia luego de una sentencia oscura y espantosa respecto de los extraviados, se desarrolla en el subsuelo, bajo tierra, dominio de seres demoníacos y donde ocurre gran parte del enfrentamiento entre los viajeros y los moradores. Nuevamente la imagen de descenso al infierno imprime ambigüedad al espacio, lo que redundará en la relación que los personajes adquieren dentro de él. Destaca la relación metonímica que desarrolla Fray Mortela con el "arriba" y "abajo", los terrenos arquetípicos de la lucha entre el bien y el mal. Del mismo modo, que los duelos entre interior y exterior, por un lado, y luz y sombra, por otro, son reducciones del debate al que están sometidos los personajes.

El tercer y último acto está precedido por una elipsis y nos sitúa en otro espacio que, al mutar, pone de manifiesto la ambivalencia ya expuesta. La recámara de los virreyes, el espacio privado por antonomasia (el gran lecho aparece como un claro de luz sulfúrea), se hace público, se convierte en el espacio de la representación del dolor de Locosueño. El lugar del sueño deviene en teatro. Aun más, este espacio excluyente se transforma en un ambiente inclusivo para todos los personajes. La pérdida de lo íntimo se radicaliza dando paso al recinto público del teatro, metáfora que remite a la concepción de Nieva de que el teatro "es el más allá de nuestra conciencia".

Luego, la recámara, después del clímax (representado por la muerte de Fray Mortela y Gargarito), se transforma en catafalco, sepultura que se utiliza en ceremonias solemnes. En el lugar de los sueños y del teatro, asistimos al entierro de la tradición y la corrupción para dar paso a los aires jóvenes, sensuales, libres.

Como gran espacio ausente se encuentra España, que funciona también en una doble dimen-

sión, como espacio real y simbólico. Es el espacio aludido, explícitamente narrado, y que es fundamental pues forma parte del significado de la obra.

En todo caso, hay un claro predominio de las acciones que suceden en escena, como parte constituyente del rito dramático, que conforma un teatro de palabras, propiamente tal, donde la enunciación es al mismo tiempo depositaria de la acción.

Respecto de la distancia espacial representativa, la obra exige una construcción que limita entre lo metonímico y lo convencional. Una representación icónica–realista enfatizaría el hecho histórico del drama ignorando significativamente aquellos aspectos alegóricos del mismo, lo que da cuerpo a aspectos cuya ambigüedad semántica es constitutiva del drama según Nieva. Por tal razón, el decorado verbal adquiere tal relevancia que complementado por recursos metonímicos, la ilusión de realidad se hace innecesaria, tal como pretende el dramaturgo.

5. Personaje

Si bien la obra está sobredeterminada por el ambiente, los personajes adquieren dimensión significativa al ser parte fundamental del espacio. La relación entre presencia y ausencia de espacio está sobredeterminada, principalmente, por presencia y ausencia de sus moradores.

El espacio incide directamente en el *carácter* y en la *caracterización* de los personajes. El primero se evidencia gracias a la segunda, en función del dominio de la máscara sobre la persona, metáfora del desvanecimiento del yo en el colectivo. En la lógica de la distancia respecto de la ilusión de realidad, el carácter de los personajes es víctima de la predeterminación más que de la espontaneidad. Es un resultado, nuevamente, del dominio de la máscara como sustento del espectáculo y como síntoma de la crisis de la noción de identidad y de la representación.

Consecuentemente, se está en presencia de caracteres fijos, que obedecen a la lógica de la mascarada, pero debajo de los cuales se descubren variaciones importantes. Cabe recordar lo que se entiende por personaje fijo, según la nomenclatura de García Barrientos:

[L]os caracteres fijos no resultan ser así propiamente estáticos o inmóviles; es más, no deben serlo en el sintagma, en el transcurso temporal de la obra. El comportamiento del personaje de carácter fijo, no tiene, desde luego, que ser monótonamente redundante; está, por el contrario, abierto a variaciones y el personaje mismo sometido a transformaciones externas. (170)

Esto es claramente visible en la caracterización primaria que se da por medio de la nominalización de los personajes, lo cual impone un código onomástico propio de la estética de la farsa:

Cariciana y Locosueño, mariposas de mar y libres damas.
 Dondeno y Cambicio, viejo avaro y su bien templado sobrino.
 Kean Rosengarten, pintor de horas que pasan.
 Christa Vivalmondo, enterradora de niños,
 El gracioso Reconejos, bufón petolocuz.
 Fray Mortela, sujeto de pasión.
 Gargarito, barbero de Sevilla.

Don Lucas Jordan, virrey de España bajo tierra.

Doña Carlota, su digna esposa.

Lo anterior concuerda y enfatiza la distancia personal temática que se adquiere respecto de los personajes, principalmente porque han sido degradados por procedimientos de cosificación independientes del posicionamiento social que ostentan en la fábula. Esto coincide con la ruptura de las jerarquías dentro de la estética carnavalesca y del debate entre "iguales" como expresión ideológica propia de esta.

Otro hecho destacable es la función que cumplen los personajes desde el punto de vista del carnaval. Semánticamente hablando, estamos en presencia de personajes tematizados, propios de la tradición en la que se inscribe Nieva. De acuerdo a la noción de máscara, esto implica niveles de significación donde se establecen debates en pares del siguiente modo: Dondeno contra Cambicio; Cariciana y Locosueño contra Dondeno y Cambicio; Fray Mortela contra Gargarito; Christa contra Reconejos; Lucas Jordan y Doña Carlota contra Gargarito; Reconejos contra Gargarito y Fray Mortela; Fray Mortela contra Locosueño y Cariciana; Gargarito contra Locosueño y Cariciana; y, finalmente, Kean contra Locosueño y Cariciana. Además de pares imposibles como Cambicio y Cariciana, por un lado, y Dondeno y Locosueño, por otro.

La interrelación que existe en la obra es total, al mismo tiempo que expresa claramente el quiebre de las jerarquías y de los supuestos básicos de la comunicación y de la relación entre personas. Del mismo modo, exhibe procesos de simbolización y despersonalización al plantear cada lucha como una metáfora enmascarada entre tradición e innovación, materialismo e idealismo, complacencia y emancipación, hipocresía y verdad.

Finalmente, queda manifiesta la relación entre creación e ideología a través de discursos articulados paródicamente, así como de personajes que se reconocen al explicitar su oposición. De alguna manera, el personaje adquiere sentido en virtud de sus oponentes, se configura semánticamente en tanto su carácter fijo evidencia estrategias en el debate que participa y, por lo tanto, adquiere valor relacional.

La caracterización de los personajes se da, entonces, durante todo el proceso dialéctico del drama y no solo por la caracterización primaria de la que hablamos anteriormente. Existe, por tanto, explicitación verbal del carácter ya sea en forma transitiva o reflexiva:

CAMBICIO. No te miento. Dondeno de Cáceres, mi tío, tiene poder e influencia. Solo de él depende mi juventud y mi porvenir halagüeño. Por eso le quiero y le respeto. No tengo más remedio que hacerlo, cuanto le saque en mi provecho, siempre ha de ser de su cabeza. (12)

FRAY MORTELA. No me arrepiento ni un ápice de este gran arrepentimiento. Ya no me dejo escapar. Ahora soy santo forzado y vengo a molerme el corazón a golpes ante esta pobre desalegrada. Y tú, Gargarito, si me odias, toma este puñal sobrero que aún guardaba bajo mis hábitos y dame muerte. (56)

Del mismo modo, encontramos explicitación del carácter por medios extraverbales como el proceder de Christa Vivalmondo ante los extraviados, por ejemplo.

Debido a la función sintáctica de los personajes al representar un género particular de drama,

estos se determinan en su actuar por el estilo propio del drama, lo que no solo condiciona la relación entre los personajes, como ya vimos, sino también su función dentro del argumento, propiamente tal.

6. Visión

Una característica fundamental del teatro de Francisco Nieva es la distancia como factor predominante. Esta es propia de un género específico (la farsa) donde el extrañamiento es radical, en sentido Brechtiano, es decir, privado de todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente y expresa, en su lugar, extrañeza y curiosidad. Por tal motivo, cualquier actualización historicista de la obra de Nieva supondría procesos de identificación que eludirían la máscara como recurso de distanciamiento y perdería el poder transgresor (y furioso) que la obra amerita.

La distancia, en este caso, se expresa no solo de modo temático al separar la naturaleza de lo ficticio con la naturaleza de lo real, sino también de modo interpretativo y, más aún, comunicativo. El quiebre de las coordenadas espacio-temporales ubican a la obra en un plano casi alegórico, donde, según el predicamento del autor, "Nadie se conoce, todos son distintos/ todos son los otros / todos son intérpretes del aquelarre" ("Teatro furioso").

En cuanto a la perspectiva, la obra ofrece un punto de vista que, predominantemente implícito, recurre a la perspectiva auditiva interna (auricularización) para dar pista respecto del carácter de unos personajes. Esto es, la presencia de la "voz divina" que advierte a Locosueño y Cariciana sobre el naufragio y la misión de salvar a Dondeno y Cambicio:

LA VOZ DIVINA. Cariciana, Locosueño, misteriosas luces en el viento, haced que esos monigotes lleguen a salvo del miedo a la isla de Sicilia, que es su destino desquiciado. ¡Pobres españoles perdidos en las uñas de la tormenta! (14)

Este recurso ya ofrece una caracterización transitiva respecto del carácter de estas dos "damas libres" y determinan su proceder durante el transcurso de la acción. Así, la perspectiva cognitiva ofrece guiños para una identificación del punto de vista con el actuar de aquellas, al compartir la participación del espectador con la intervención de la divinidad. Esto implica un gesto de ritualización hacia el espectador, ya no como mero observador de la "ceremonia ilegal" sino como centro de la misma, al identificar las figuras mágicas con el público. El aquelarre solo es posible en la complicidad entre actores y públicos que devienen personajes: "actores y público llevan antifaces, / maquillajes, llevan distintos trajes... / o van desnudos" (Nieva, "Teatro").

Para terminar, en relación a los niveles, como ya explicamos anteriormente y como motor de la peripecia, el "teatro dentro del teatro" permite homologar las relaciones entre público, actores y personajes. La representación teatral que propicia Gargarito, en la cual se representa el dolor de Locosueño, protagonizada por la misma, y padeciéndolo real y paralelamente en el drama y en el drama dentro del drama, da pie a la noción de carnavalización propia de la poética de Nieva. La relación entre la representación interna (metateatro) y la externa es sintáctica o argumental, en la cual se traspasa de manera clara los límites de ambas representaciones. Adhiriendo a la conclusión que García Barrientos hace respecto de la función del teatro dentro del teatro,

podemos establecer que este recurso es inherente (pero no exclusivo) a la noción de carnaval, porque así como Hamlet y el Quijote son lectores y espectadores de ellos mismo, "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (242). De este modo, el gran *cercado orgiástico* del teatro no presenta evasión posible.

6. Conclusiones

En suma, podríamos sintetizar la poética de Nieva en lo referente al carnaval en cuatro aspectos fundamentales que pueden observarse en *Los españoles bajo tierra*.

En primer lugar, una ruptura de los principios básicos de la interacción social por la pérdida de las jerarquías sociales y de poder entre los personajes y su posicionamiento en el espacio.

En segundo lugar, una crisis de la noción de identidad y de representación: el carnaval envuelve a todos los participantes, igualando la experiencia entre actores y espectadores. Todos son sujetos y objetos de la parodia, la crítica, la ironía y la sátira. De modo tal, una absoluta relativización de todos los valores y de todas las certezas. Reino de la incertidumbre y pérdida del ser. Por lo mismo, entraña la pérdida de las fronteras espaciales y temporales.

En tercer lugar, utilización de la máscara como metáfora fundamental del quiebre de los límites impuestos por la naturaleza y por la autoridad: desvanecimiento del yo en el colectivo, metamorfosis, transformación o ruptura. Ocultación y mutación del "yo" en el símbolo, en la careta que el individuo elige para vincularse con los otros en el plano de la quimera, de la ilusión.

Y, por último, una relación entre obra y contexto no unidireccional y unívoca: vínculo con el contexto por medio de un lenguaje cifrado, no de denuncia panfletaria sino de provocación por ambigüedad, doblemente intencionada, paródica. No apela a un contexto inmediato, sino trascendental, la condición humana como soporte polivalente. Irritación oscura, incomodidad risible, horror jubiloso y placentero.

La vinculación de la poética de Nieva y la estética del carnaval, plasmada en la obra *Los españoles bajo tierra* o *el infame jamás* permite distinguir la relación entre tradición e innovación (y por lo tanto, vanguardia) de la creación del dramaturgo español. Esta relación se materializa en todos los elementos fundamentales del teatro: espacio, tiempo, personajes y público, a través del entramado textual como soporte de la palabra.

Si pudiéramos extender la poética de Nieva al conjunto de su creación (no como declaración de intenciones en el vacío), adquiriría relevancia el análisis del espacio y del tiempo, en tanto ambivalencia entre lo reconocible y lo extraño, eje dialógico simbólico entre complacencia y emancipación. Eso es lo que comporta el entramado ceremonial, en tanto recreación de un tiempo mítico en un aquí y ahora que determina semánticamente el jubiloso furor sin tregua.

Sobre esta ceremonia de suplantaciones ilegales, se estructura el proceder creador de Nieva y sobre la cual se encuentran vestigios claros de las referencias al rito que prevalecen en el interior de la creación dramática como expresión poética del carnaval. Esta relación entre drama y rito remite a la distinción que tanto Cassirer como Eliade plantean respecto del vínculo indisoluble entre rito y mito, es decir, entre narración o relato y su repetición bajo la forma de ritual. No obstante, es preciso hallar el mito que supone la ritualización propuesta, el relato del cual participa

la forma y, en cierta medida, esta declaración permite iniciar una lectura de la obra desde dos estructuras complementarias pero arquetípica (y paradójicamente) opuestas, según categoría de Northrop Frye: los mitos de la primavera y del invierno. En cierta medida, el carnaval representa ese estadio intermedio irónico, crudo, horroroso y festivo en el cual la comedia primaveral muta hacia la sátira invernal. Lo curioso, en este caso, es comprobar que tanto la estructura del mito como la del rito sitúan la creación en el escenario de lo indeterminado, propio del hombre; en cierta medida, en la lucha primigenia entre vida y muerte, entre liberación y opresión, entre Dionisio y Apolo.

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Focart y Cesar Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1948). Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción* (1997). Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Píadós, 2005. Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica* (1957). Trad. Edison Simmons. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001). Madrid: Síntesis, 2007. Impreso.
- Huerta Calvo, Javier. "Aproximación al teatro carnavalesco". En Huerta Calvo, Javier (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 15-47. Impreso.
- Nieva, Francisco. *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1993. Impreso.
- . "Solo la palabra es dueña del teatro, lo demás es dorar la píldora". El Cultural electrónico. Web. 6 Dic. 2007. http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/21870/Francisco_Nieva
- . "Teatro Furioso". El Imparcial. 6 Jun. 2008. Web. <http://www.elimparcial.es/contenido/15985.html>
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro* (1998). Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- Selden, R., et al. *La teoría literaria contemporánea* (1987). Trad. Blanca Rivera de Madariaga. Barcelona: Ariel, 2001. Impreso.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2011
Fecha de evaluación: 10 de noviembre de 2011

Efecto/afecto. Presentación de un modelo de análisis crítico del arte de acción

Effect/affection. Presentation of a critic analysis model for the action art

Sergio Valenzuela V.

Universidad Mayor, Chile

sergio.v@afecto.cl

Resumen

Artículo que postula el estudio del arte de acción como una composición asociativa y un enlace de las variables o probabilidades en la temporalidad de una experiencia compartida con una audiencia. Propone la noción de cuerpo/tiempo utilizado en la creación artística y plantea un modelo de análisis en torno al factor efecto/afecto. Por último, realiza un estudio de caso para la comprobación y comprensión de la terminología propuesta.

Palabras clave:

Arte de acción – arte escénico – temporalidad – efecto-afecto.

Abstract

The article proposes the study of action art as an associative composition and link of variables and probabilities in the temporability, within the shared experience with an audience. It brings up the idea of body/time used in the artistic creation and propounds an analysis model based in the factor effect/affect. In conclusion, the model is applied in a specific case to demonstrate and clarify the proposed terminology.

Keywords:

Action art – performing art – temporality – effect-affect.

El arte de acción vinculado a un hacer constante y en evolución, intenta permanecer enlazado con diferentes disciplinas, pero no depender absolutamente de ninguna. Tiene su origen en diversas manifestaciones de la cultura y la sociedad, que incluso nos lleva a pensar en un cuerpo social del culto y el rito, pasando por la economía corporal de la década de los sesenta hasta un infiltraje en todas las disciplinas artísticas e incluso de otras áreas de aplicación. Ya lo han analizado en el contexto europeo y norteamericano, como Amelia Jones en su texto sobre el Body art:

En los 90's hubo un dramático retorno de la práctica del arte y los discursos de los escritores a retomar el cuerpo... este cuerpo orientado a trabajar enlazado ya sea con el arte corporal y distintas prácticas y estrategias, contextos y énfasis. Muy a menudo los artistas que empezaron a destacar en la década pasada desplegaron multimedia, la instalación, y la tecnología fotográfica, en cualquier performance en vivo, también... estos jóvenes artistas tienden a explorar su propio cuerpo tecnologizado y específicamente no natural, y fundamentalmente sin identidad o subjetividad/objetividad en el mundo, efectivamente, ellos articulan el cuerpo/su cuerpo como algunos lo llamaron "posthumano". Este posthumano cuerpo/sí mismo es profundamente particularizado, su género, su sexualidad, su orientación sexual, raza, etnia, clase, y otras identificaciones insistentemente enunciadas sin la estructura intersubjetiva establecida por el cuerpo y su orientación práctica. (199)

A través de este tipo de reflexiones vemos el desarrollo de un cuerpo llamado "posthumano" en una sociedad que sería, ¿posthumana? En los años 1995 a 1997 se fija como la fecha de masificación de Internet, que pondría término a una teoría "post-moderna", la cual mutó producto del flujo de información y redes de enlace, indicando que todo estaría en otro tipo de estado, de leyes y ordenamiento. Si lo sintético y lo plástico inundó el diseño de la vida en la post guerra, al parecer ya fue asumido por una post-cultura de consumo. Esta falta de "fibra natural" que al parecer abandona el cuerpo sustituyéndola por una sintética que ya no podemos nombrarla como cuerpo o como un "postcuerpo". Es necesario nombrar el cuerpo social, por ejemplo, como una variable corporal, como un cuerpo *atractor*, factor que rompa el modelo rizomático imperante.

Si conectamos este cuerpo del arte con su actividad, es relevante contextualizarlo en su propio desarrollo dentro de las últimas décadas. Por ejemplo, en el análisis sobre Fluxus y la importante actividad que generó este movimiento en los setentas y ochentas en donde participaron artistas europeos y norteamericanos –entre ellos el director teatral Tadeusz Kantor, por ejemplo–, Peggy Phelan reflexiona sobre ese cuerpo y su actividad: "El performance usa el cuerpo del performer para activar una pregunta sobre la insegura relación entre subjetividad y el cuerpo per se; usa el cuerpo para enmarcar su falta siendo prometido por y a través de ese cuerpo que no puede aparecer sin un suplemento" (147). Desde este punto de vista, el cuerpo y su suplemento en la subjetividad, se relacionan con la idea actual de la relevancia de la presencia (física o virtual), y de sus extensiones tecnológicas, sus dobles telepresentes, a través del *live video streaming* u otras formas de virtualidad. Pero más allá de la presencia, esta subjetividad de la que habla Phelan, podría llamarse hoy un cuerpo virtual en la multitemporalidad. La presencia física del "cuerpo real" ha ido perdiendo terreno dentro del arte actual, ya que su mediatización lo es todo, incluso en las múltiples posibilidades que se dan en su tecnologización, sus extensiones o intervenciones, como en la creación del artista australiano Stelarc, por ejemplo, el de desple-

garse en el tiempo y en sus extremidades artificiales manipuladas virtualmente por usuarios del mundo conectados a una interfaz de control. Este cuerpo ha sido re-pensado también en sus dimensiones, y su eficiente multiplicación o intermitente reaparición en el espacio/tiempo real-virtual. Inclusive al re-pensarlo dentro del *tiempo real*, definido por Herkenhoff, Marconi y Basilio en su texto *Tempo* como "Un juego para lo aparentemente redundante 'en vivo', se refiere al medio de la representación vista, como equivalente de la experiencia directa de un evento" (15). Nuestra percepción del tiempo real, y por consecuencia del cuerpo real, ha dejado de tener su efecto. Pareciera que al pasar de la ficción al tiempo real desde los setenta hasta ahora, el componente que se agrega actualmente a esta temporalidad es el *compartir* esta experiencia del cuerpo en el espacio y tiempo del propio usuario, es decir, la virtualidad actual de los medios modifica nuestra noción del tiempo real y de esta experiencia que, aunque virtual, sigue siendo real, ya que fusiona ficción, realidad y lo real en una experiencia simultánea. Esta situación no necesita de un cuerpo real, sino de una "codificación real" que permita que se genere esa experiencia que contextualice este evento temporal. Dentro de la perspectiva del análisis de la imagen, Villafañe hace referencia a la noción de temporalidad como una representación del tiempo, y añade que el tiempo real no es lo mismo que temporalidad, incluso separando su representación en secuenciales y aisladas:

Temporalidad: La estructura de representación del tiempo real a través de la imagen. El tiempo de la imagen es una modelización del real. El tiempo real no es significativo, la temporalidad sí. Si en la representación icónica del tiempo pretende reconstruir el esquema temporal de la realidad, dotándolo de una significación que no tiene, las imágenes serán secuenciales; si por el contrario, se opta por la abstracción del tiempo real, estas serán aisladas. La imagen sí es capaz de crear estructuras temporales y, por tanto, producir significación, en dos tipos de imágenes diferentes, las secuenciales y las aisladas. Las primeras se basan en su estructura temporal de secuencia: el orden temporal de las imágenes aisladas está basado en la simultaneidad. (139)

De esta manera, la temporalidad sería la representación del tiempo real. Ahora bien, la experiencia viva, no solo la comprende la representación de algo, sino que la temporalidad también *está siendo* en el mismo momento en vivo –entonces, si la imagen en la experiencia está siendo secuenciada en vivo, ¿dejaría de ser temporalidad y sería tiempo real? ¿Dejaría de ser representación de lo que está sucediendo? Al respecto Brandletter y Völckers nos dicen que:

Coreógrafos como William Forsythe y Meg Stuart son considerados como el problema de la representación, y que ellos han encontrado una solución para esto. Soluciones que no presupone el cuerpo, sus imágenes, la escritura y lectura de él, pero que postulan al cuerpo como una hipótesis y figura orquestada de su disolución. La danza, y el cuerpo en sí mismo, solo existen en una forma de tiempo (W. Forsythe). Este aspecto de temporalidad, como forma de tiempo, también abriga precisamente esta experiencia de percepción del tiempo como el paso a través de las tradiciones representacionales. (16)

Este evento de disolución orquestada incorpora la noción de cuerpo-tiempo a la que hace referencia Forsythe, es una experiencia que va más allá de la idea de virtualidad, supresión, vacuidad y falta de él.

Este “algo” relacionado a la temporalidad por sobre la noción de cuerpo, nos moviliza hacia una nueva percepción de la performatividad, cercana a la noción de “obra abierta”. Nicolás Bourriaud, a propósito de Lévy, señala que:

La “obra abierta” interactiva o participativa, como por ejemplo un happening de Kaprow, da cierta libertad al receptor, no le permite más que reaccionar al impulso inicial suministrado por el emisor; participar era completar el esquema propuesto. En otros términos, “la participación del espectador” consiste en rubricar el contrato estético que el artista se reserva el derecho de firmar. Por tal motivo la obra abierta, para Pierre Lévy, “sigue aún presa dentro del paradigma hermenéutico”, ya que el receptor solo es invitado a “llenar los blancos, elegir entre los sentidos posibles”. Lévy opone a esta concepción soft de la interactividad las inmensas posibilidades que ofrece el ciberespacio. “El entorno tecnocultural emergente suscita el desarrollo de nuevas clases de arte que ignoran la separación entre la emisión y la recepción, la composición y la interpretación”. (115)

Respecto a lo que el autor cataloga como *Soft* en la concepción de la interactividad de la obra abierta, la experiencia compartida con otro es lo que precisa ser modificado como noción, ya que la temporalidad a la que hace referencia una experiencia sería justamente la actividad compartida de todos los factores implicados en el acto vivo, y no tan solo de la actividad del usuario. Por otro lado, el mismo Bourriaud precisa en ciertas exigencias de la obra de arte para que exista como tal:

Para existir plenamente, una obra de arte tiene que proponer también los conceptos necesarios para el funcionamiento de esos afectos y percepciones, en el marco de una experiencia total del pensamiento. Parece más juicioso definir el arte como una construcción de conceptos, gracias a preceptos y afectos, que aspira a un conocimiento del mundo. (*Estética relacional* 127)

Lo complejo de esta noción de la obra de arte radica en que actualmente la noción de *obra* ha sido puesta en crisis, superando la noción de *proceso* y dando paso a la noción de *experiencia*. Al respecto, se puede complejizar esta mirada, desde la comprensión de los elementos implicados en la interactividad del arte actual, Claudia Giannetti nos sitúa desde las artes visuales, por ejemplo:

Si tomamos como ejemplo las obras interactivas, esta cuestión se hace más evidente. La interacción con base en la interfaz humano-máquina, por una parte, marca un cambio cualitativo de las formas de comunicación mediante el empleo de los medios tecnológicos. Por otra, da testimonio de la transformación de la cultura basada en la escritura y las estructuras narrativas logo centristas, hacia la cultura “digital” orientada a lo visual, sensorial, retroactivo y no lineal. El hecho de que el observador de la obra de arte se transforme en partícipe del sistema interactivo plantea preguntas tanto sobre la forma en que se produce su actuación sincrónica con el sistema, como sobre la relación entre su entorno (el entorno real del público) y el contexto del sistema (el contexto virtual de la obra). La obra interactiva debe reaccionar ante la conducta humana, pero desde la posición del observador-partícipe debe existir una conciencia de la capacidad de reacción de la obra frente a la acción del público. (3)

Giannetti coloca en el centro de la interactividad la noción de contexto, factor que no puede pasar desapercibido al momento de entender y analizar una experiencia. En el caso, por ejemplo, del Arte contextual:

una realización donde la intersubjetividad se revela como mecanismo de creación, su naturaleza procesal hace de la obra un acontecimiento, un opus: lo que se obra y no lo que, por fin acabado, se da como obrado. Un arte participativo: una fórmula que se concreta a partes iguales en la operación. (Ardenne 123)

La definición de *con-texto* de Paul Ardenne proviene de la noción de artista contextual: “No impone formas *stricto sensu*, sino formas de interactuar con el ‘texto’, nuevas o no, texto por naturaleza inacabado y que ofrece siempre materia para la discusión... en el caso de la sociedad democrática –la negociación, la alternativa y el contrato social evolutivo” (26). En este sentido, lo que más destaca es la noción de proximidad, puesto que el artista lo sitúa como un factor implicado en la obra, y por ende, en la experiencia a compartir.

Otro artista que se ha planteado este problema es Allan Karpow, quien al hacer referencia a los happenings de los años setenta señala:

Lo que fue inusual para el arte, fue que la gente tomara parte y fuera literalmente el ingrediente del performance. Por lo tanto, la instrucción en la participación en el happening había sido más explícita que en otros performances y tienen un especial interés en la audiencia, siendo al mismo tiempo misterioso. (184)

A este ingrediente misterioso de la experiencia, entre la audiencia-usuario del happening, se atribuye lo explícito de la “instrucción” al sujeto, que se desarrollaría después en el arte interactivo y específicamente en lo que hoy llamamos *media art*. El desarrollo de estas prácticas ha propiciado la disolución de muchas ideas, entre ellas las nociones de obra, presencia, cuerpo, performer, en vivo y autoría. La temporalidad y su composición ya no le pertenecen solo al artista implicado en la experiencia de obra, sino que también al usuario, que participa de esta tensión/distensión y de la orquesta de disoluciones de estos límites. Es por esto que el enfoque desde donde observar el arte de acción estaría puesto en las estrategias planificadas por el artista como variables de un espacio-temporal de la experiencia real/virtual. Con respecto a lo que acontece entre el usuario y lo planificado por el equipo de creación, Mark Franko en el ensayo *Given Movement* señala:

La necesidad del performance de reapropiarse de la actividad como una condición de reacción, es un gran problema planteado por lo entregado en él. Hay una gran habilidad en el hacer por responder sobre lo que está entre medio de lo que es el evento; algo que es nuestro y la presentación que es pagada¹. (en Lepecky 115)

1 La traducción es mía.

Si analizamos lo que nos propone el autor, lo que su planteamiento sostiene es precisamente ese elemento misterioso de los happening de Kaprow. Para Franko es esto que está entre medio. A causa de la temporalidad, ninguno de los factores implicados puede firmar explícitamente como autor. ¿Sería la experiencia sería inmanejable, entonces, fuera de las posibilidades de control, de planificación o de composición?

Sistema caótico de variables y probabilidades planificadas

Si necesitamos encontrar respuestas para esta pregunta, quizás la ciencia nos pueda entregar caminos para modelar este cuerpo-tiempo dentro del arte de acción. Para esto, la propuesta reunida en el texto de Ivar Ekeland nos introduce en la teoría del caos: "Un sistema caótico, amplifica desviaciones pequeñas, y solamente esas desviaciones permite que los fenómenos microscópicos adquieran dimensiones macroscópicas." (23). Si la experiencia fuera un sistema caótico e inmanejable en sus probabilidades, un estudio de las desviaciones en el presente de los objetivos a cumplir dentro de una experiencia podrían permitirle su control. El arte de acción, ¿genera experiencias dentro de una temporalidad particular y planificada, pudiendo tener conciencia de esas desviaciones del sistema para lograr el control de la experiencia con la audiencia y por ende, de los efectos que en ella surjan? Para que ese efecto se logre, la experiencia como un sistema de variables depende de ciertas desviaciones. La teoría nos plantea que "Si se pueden evaluar las diferentes posibilidades y evaluar sus probabilidades respectivas... se puede jugar a qué habría pasado si acaso...y que pasaría si..." (36). Es decir, el sistema de probabilidades de una experiencia se debe evaluar y planificar según las posibles desviaciones del sistema en su contexto, como también en sus condiciones iniciales y desarrollo en vivo.

Para profundizar en este juego de probabilidades con el que estamos mirando la experiencia, la teoría del caos nos propone, de forma similar

a la geometría euclidiana o la teoría de los números, ...un conjunto de resultados matemáticos, que tienen vida propia, independiente o no que se apliquen a fenómenos observados. Se conforma con sacar las consecuencias lógicas de ciertas ideas, para construir modelos de tiempo y aceptar la inestabilidad con las condiciones iniciales, la existencia de *atractores* extraños. Intentando la clasificación parcial o total de sistemas caóticos. (Ekeland 72. Las cursivas son mías.)

Estableciendo una diferencia con respecto a la teoría rizomática, donde se expone una manera de comprender el enlace de factores que se conectan en una red sin centros irradiadores, creo que la teoría del caos nos propone un camino para comprender la experiencia de una temporalidad inestable con la existencia de *atractores* extraños que desvían la acción hacia ellos. Es decir, comprender los *atractores* en el contexto de un evento, como los factores que escapan a la planificación de acciones y que atraen desviando la atención o tensión de estas dentro de una experiencia, generando nuevos objetivos fuera de control. Es por esto que se postula que si se pone atención a estas desviaciones, pueden ser integradas a las probabilidades de la planificación de la experiencia, permitiendo que "el caos" se organice en su temporalidad y logre cursos inesperados. Es aquí donde estos *atractores* participarían como un factor de estudio en

el tiempo real dentro de una experiencia, es decir, en implicancia directa con la acción de arte; con las acciones que tienen un objetivo dentro de esta experiencia y al arte de acción; y, en la práctica artística dedicada a las acciones.

Con respecto a la noción de acción dentro de su práctica, el creador Amilcar Borges en su texto *Dramaturgia corporal* desarrolla un capítulo en torno a la idea de acción y de cuerpo: "La acción es una potencia o tendencia fenomenológica del instante continuo; su significación o decodificación es imposible... el cuerpo en acción es una difracción, un desvío y una fisura... la acción se posiciona como un flujo sinérgico, que intenta explicar y analizar las transiciones entre los cambios cualquiera sea su forma" (97-98). La complejidad de la propuesta de Borges radica en que el cuerpo en acción sería un desvío. Sin embargo, según este estudio, este factor (cuerpo en acción) sería una variable más de las atraídas por otros factores que influyen directamente en la experiencia: los atractores, que aparecen como variables nuevas (fuera de las probabilidades en la planificación de la experiencia) y que pueden ser absorbidas y conducidas si son detectadas a tiempo.

Asociación y maneras de trabajo

Si postulamos la temporalidad como el objetivo transversal en la creación del arte de acción, es la experiencia compartida la que tiene ciertos factores particulares que se reúnen en torno a ella y que deberían tener ciertas características. En su texto *Estética de la Emergencia*, Reinaldo Laddaga propone un recorrido sobre la experiencia:

Jameson plantea que hay una operación en la cultura de la modernidad: la autonomización, que Clark identificaba como una actividad central en las artes visuales, solo que la llamaba "forzamiento". Albright lo llama "testeo", que se oponen a las formas de la acción de los artistas que llamo "actos de reunión" o gathering, que significa "recolectar y llevar lo recolectado a un lugar", "aprender o concluir a partir de una observación", "servir como centro de atracción o atraer", "envolverse en torno a algo o alguien"... . Término que utiliza Bruno Latour en un texto que refiere a la renovación de la mentalidad crítica y la distancia de las cuestiones de hecho, para dirigir la atención hacia aquello que lo hicieron posible. A juicio de Latour, los humanos y los no humanos no se despliegan en dimensiones separadas, sino que se reúnen en torno a cosas que los preocupan, que son inseparables de esta preocupación, y cuya distribución hace posible tal o cual forma de asociación. (147)

El término *gathering* de Latour se acercaría a la noción de "experiencia compartida" propuesta en este ensayo, como un encuentro o reunión en torno a algo, en donde se asocian ideas en conjunto. Estas ideas son propuestas mediante acciones con objetivos planificados por el equipo de creación, a modo de centros irradiadores dentro de un sistema caótico, ideas que se desvían de su objetivo como consecuencia de los atractores de una temporalidad, que no están planificados de antemano y que dan como resultado de su atracción un nuevo curso a la experiencia, produciendo nuevas acciones.

Las ideas en asociación o red que se generan a modo de enlaces dentro de este *gathering*, se componen de varios factores: artistas, acciones, usuarios y todas las posibilidades y variables que se generen y desvíen de esta. Ahora bien, en este encuentro *forzado* de factores es donde aparecen los atractores, que deberían ser los generadores de cambios en la experiencia. Este encuentro resulta del forzamiento de la interacción entre los factores que estarán orquestados o planificados en él, aunque su inestabilidad dependerá de los atractores que lo desvíen. Por otro lado, la cooperación o interacción de los usuarios y la plataforma (escenario, espacio real o virtual) donde se planifique serían parte del contexto donde se emplazaría:

[Este tipo de] [c]aracterísticas en proyectos de cooperación o inter-acción está relacionada directamente con la actividad económica actual, donde se quiebran los contrastes rígidos entre la cooperación, la competición, la supervisión y la ejecución... las personas redefinen sus tareas en el curso de la ejecución, y tratan a la idea del próximo paso como un estilo de permanente acción. (Laddaga 146)

Es por esto que el arte de acción disuelve la sobre importancia que se da al *proceso de creación* como algo anterior al resultado, ya que las estrategias de escenificación de estas ideas son compartidas en tiempo real, que generalmente confundimos con la noción de improvisación, lo que en realidad es una manera de componer a través del desvío, de la comprensión de la acción como algo que se genera no solo en lo planificado o en lo que va proponiendo el usuario, sino en la atención, conciencia y colaboración con las desviaciones que provocan los atractores de un evento. Por otro lado, es parte de las estrategias de las propias personas que generan el arte de acción, trabajar en equipos de colaboración desde las bases hasta la presentación de las ideas, como también de la percepción, composición, recepción y reacción de las ideas propuestas compartidas en la experiencia.

En otro plano, al hablar de experiencia se plantea la idea de que la creación depende de los usuarios, de la interfaz y los administradores de ese flujo de información. Esto se diferencia del movimiento corporal en el arte de los años setenta, donde vemos que una "Marina Abramovich o Jun Vito Acconci, el artista como aparición en una ceremonia muda, se expone como si fuera una atracción. El movimiento que realiza es el que Andrew Webber ha identificado como 'exhibicionismo'" (Ladagga 143). El arte de acción evolucionó hacia un exhibicionismo compartido, en donde el encuentro genera una reacción en el usuario y por ende también en las acciones que se realizan. La atracción ya no es el artista, sino lo que se genera a partir de una acción. Por otra parte, el atractor es algo que incluso no pertenece a la planificación del propio artista o de la audiencia, por lo que el efecto que genera este atractor debe ser parte de la observación de los factores de la experiencia. En su libro *Políticas de la experiencia*, Laing sigue su línea de pensamiento planteando:

Tu experiencia de mí es invisible para mí y mi experiencia de ti es invisible para ti. Yo no puedo vivir tu experiencia. Tú no puedes vivir mi experiencia. Ambos somos hombres invisibles. Todos los hombres son invisibles para el otro. La experiencia es la invisibilidad del hombre para el hombre. En esta invisibilidad, cualquiera, es la forma básica de las relaciones interpersonales.[.] [A] esta base es lo que llama Laing como no-thing. Esto, que realmente está entre, no puede ser dicho

por algo que está entre medio... . Como nosotros no podemos percibir sin preconcepción, nuestra percepción, en cambio, tiene sentido para nosotros solamente si es procesado, pero la percepción pura es completamente imposible. (Iser 179)

Esto nos lleva a pensar que la experiencia compartida es única para cada individuo según la percepción propia de ella. Ahora, este *no-thing* que nos plantea el autor son todas las variables y efectos de las acciones que componen esta experiencia, sumadas a las provocadas por el atractor. Es entonces que no existe una preconcepción de la percepción de una experiencia, ya que no podemos atribuirlos al contexto biográfico, sociocultural, histórico de cada individuo, porque desconocemos su relación con él. Es por esto que el sentido que demos a la experiencia es parte de la individualidad perceptiva de las variables de ese *no-thing* de Laing, de lo misterioso del tiempo que nombra Kaprow y de los atractores de la teoría del caos. Incluso las teorías planteadas por la física sobre la materia y la energía *oscura*, que modifica nuestra percepción en la experiencia de observar la transformación de nuestro universo, puede darnos un ejemplo de esta imposibilidad de percepción consensuada. Por otro lado, la interpretación de las ideas de una experiencia compartida no es inmediata. Esto pondría en cuestión el arte de acción como un sistema de comunicación en tiempo real, o plantearía una nueva estructura comunicacional, en donde lo que interpretamos deja de tener tanta importancia, a diferencia de lo que asociamos y enlazamos, que sería la actividad de este nuevo sistema.

Heiner Müller confirma esto cuando señala que: "Hacer experiencias consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar más tarde a reflexionar acerca de ello" (en Riechmann 157). Entonces, si el acto comunicativo de la experiencia no es instantáneo, este enlace de ideas sí debe cumplir con ciertos requisitos. En este sentido, el arte de acción sí planifica una asociación de ideas a compartir, pero este sistema está en una inestabilidad constante, que puede fallar, siendo parte de su efectividad el hecho de no lograr cumplir sus objetivos producto de factores que están fuera de sus variables planificadas. Por ejemplo, si una variable de acción tuviera el objetivo de generar una imagen, esta debería cumplirse en la experiencia, pero "La interacción entre el propósito y composición, entre estructura sintáctica y sustancia visual, debe ser mutuamente fortalecedora para resultar visualmente efectiva. En conjunto, estos factores constituyen la fuerza de la comunicación visual, la anatomía del mensaje visual" (Dondis 100). Si esta imagen no se cumple, devela el fracaso del no cumplimiento del objetivo.

Pero, ¿deja de ser efectiva o es parte de su efectividad el no lograr componerse como tal? Para esto, se necesita de un modelo de análisis crítico que nos guíe al respecto. En resumen, el resultado de la composición del arte de acción es lo que se postula como una experiencia compartida; un sistema de variables enlazadas de ideas realizadas a través de acciones con objetivo. Además, se destaca la inclusión de otros factores, los atractores, como variables inesperadas no planificadas, que desvían los objetivos de las acciones modificando la experiencia.

Introducción al modelo Efecto/afecto

Para introducir el modelo *Efecto/afecto - eficiencia - contexto - sentido*, postulado como un lente de análisis crítico del arte de acción, se hace necesario revisar algunos modelos ya propuestos

por diferentes disciplinas de la experiencia, ya sea estética, comunicacional o lingüística. Modelos que se centran en el análisis de ciertos factores implicados en esta.

La determinación y comparación de estos factores sirven como vías de análisis crítico para una futura profundización en el modelo propuesto y su aplicación al arte de acción y, ojalá, a otros ámbitos observados desde este lente. Los modelos seleccionados son:

1. El modelo lingüístico propuesto en el sistema de comunicación “speaking” de Hymes, donde los factores “situación, participantes, finalidades, actos, tono, instrumentos, normas, género, son sometidas a las siguientes preguntas: ¿dónde y cuándo?, ¿quién y a quién?, ¿para qué?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿de qué manera?, ¿creencias?, ¿qué tipo de discurso?” (Pilleaux 3). Se nos sitúa en el ámbito de la experiencia como un fenómeno comunicacional, de donde podríamos rescatar el factor *participantes* sometidos a las preguntas ¿cómo? y ¿de qué manera?
2. En el modelo matemático de Turner sobre la temporalidad y la expresión: “Lineal versus no lineal, contorneados vs. expandido, policromo vs. monocromo, luminoso vs. opaco, ortogonal vs. circular, fluido vs. denso, inmaterial v.s. matérico” (Calabresse 65). Factores que podríamos determinar en torno a las acciones realizadas dentro de la experiencia y su relación con el tiempo, específicamente en la percepción temporal: no lineal y expandido, por ejemplo.
3. En el modelo de “La Teoría de la Imagen” de Dondis:
 - a. Elementos de la representación – primera sintaxis (orden): elementos espaciales; punto, línea, plano, textura. Color y forma. Elementos temporales: movimiento, tensión y ritmo. Elementos escalares: dimensión, escala, formato y proporción. Opciones de representación: espaciales; fija/móvil y plana/estereoscópica. Temporales: aislada/secuencial y dinámica/estática.
 - b. Estructura de la imagen – segunda sintaxis (orden): estructura espacial, estructura temporal, estructura de relación.
 - c. Significación plástica. (100)

De este modelo podríamos tomar los elementos temporales en relación a las acciones y su efecto en la experiencia: tensión y ritmo, como la temporalidad de los resultados de estas: acciones aisladas, secuenciales, dinámicas y estáticas, por ejemplo.

4. El modelo de la comunicación visual de Justo Villafañe en torno a la composición:

La composición de la imagen, es el orden visual impuesto por el sistema perceptivo humano, con tres manifestaciones fundamentales: la tridimensionalidad, las constancias y la organización perceptiva. El resultado visual inherente a toda composición depende del efecto de totalidad, y este efecto tiene mucho que ver con el equilibrio. El equilibrio estático: simetría, repetición de elementos o serie de ellos y modulación del espacio en unidades regulares. El equilibrio dinámico: la jerarquización del espacio, la diversidad de elementos y relaciones, el contraste. Cuando el equilibrio es imperfecto, la composición aparece como una fase más del proceso, que no está concluida y que puede modificarse en cualquier momento. El resultado es la aparición de varias opciones visuales. Para esto propone una metodología analítica: a. Exhaustiva operación de lectura de la imagen. b. Variables de análisis. c. Análisis sintáctico de la imagen y el resultado que produce. (171)

El modelo de Villafañe nos da luces de cómo poder analizar el efecto de las acciones implicadas en la experiencia en relación a la idea del equilibrio imperfecto y a las unidades irregulares que lo componen.

5. El modelo de Pavis con respecto al análisis del teatro. El cuestionario de Pavis propone catorce elementos a analizar en él y de las cuales se seleccionan los siguientes:

Escenografía: La relación entre el espacio de la audiencia y la del espacio de acción. Los enlaces entre el espacio utilizado y la ficción del texto del espacio escénico. La audiencia. ¿Dónde toma lugar el performance?, ¿Qué expectativas tiene del performance?, ¿Cómo reacciona la audiencia? El rol del espectador en la producción de sentido. Como percibe su producción: ¿Qué imagen ha retenido? (51-52)

Este cuestionario de análisis puede ser útil al momento de analizar una experiencia en sus aspectos formales, como la utilización del espacio y el rol que va a cumplir la audiencia con respecto a la planificación de su participación.

6. El modelo de análisis de Espinoza-Miranda, que propone un examen de la Transmedialidad escénica: La escena como rizoma (basado en el modelo de Gilles Deleuze y Félix Guattari):

Elementos detectables en la puesta en escena en mutación. La conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma escénico puede y debe estar conectado con cualquier otro punto de manera arbitraria. Reconocimiento y evidencia de diversos materiales en un solo todo. La multiplicidad: aumento de las conexiones del rizoma, permite un material en cambio constante y múltiple. La ruptura asinificante: rizoma escénico puede ser interrumpido en cualquier momento, pero no significa su fin, podría volver a comenzar. La cartografía y calcomanía: puesta en escena cartográfica cuando actúa sobre lo real y lo expone como guía, calca experiencias para descentralizar su discurso y provocar tensión y modificación al mismo tiempo. La transdisciplinariedad: apropiación y uso de discursos provenientes de disciplinas ajenas al teatro. La transculturalidad: la puesta en escena podría mover cualquier objeto o persona desde su contexto de origen hacia otro absolutamente distinto. Los medios: observación de elementos mediales, como de dispositivos técnicos y tecnológicos. (49-50)

Este modelo nos permite poner un énfasis en los recursos y medios utilizados en la experiencia desde su relevancia como factor implicado. Lo positivo de este tipo de análisis es dar importancia a la noción de contexto y su observación como factor que va más allá de la cultura, pudiendo ser parte de las estrategias de creación de una experiencia.

7. Modelo de Rodrigo Tisi del lente del performance aplicado en la arquitectura. Tisi nos plantea cómo evaluar performance bajo parámetros arquitectónicos, para utilizar este lente se proponen seis caminos: Cuerpo + Superficie + Programa + Tiempo + Lugar + Materiales:

Cuerpo: El cuerpo es entendido como un constructo cultural. Objeto dinámico capaz de invertir, subvertir y producir condiciones espaciales. Superficie: interfaz entre el cuerpo, el edificio y sus límites. Programa: dar forma a las actividades humanas y a las experiencias de las prácticas culturales. Tiempo: la arquitectura como el espacio activado por el movimiento y la experiencia que varía su temporalidad según la cultura, situación y circunstancia. Lugar: el lugar no como el resultado del tiempo y su contextualización, sino como un grupo de variables sin una específica restricción de tiempo y una situación. Materiales: no solo dan forma, sino que moldean

la experiencia, el uso de materiales no convencionales da nuevas posibilidades de interacción espacial?. (Tisi 69-75).

Este último modelo es el que se acerca más a las nociones presentadas en este estudio; Experiencia y temporalidad, aportando la noción de lugar que queda fuera de la noción de contexto, dada la naturaleza de la propia arquitectura, como una experiencia en mutación en el tiempo y de diversa interacción cultural con el resultado. Con respecto a esto último, si hablamos de espacio-cuerpo-tiempo, en el modelo efecto/afecto debemos dejar fuera la noción de lugar, ya que la experiencia compartida sí tiene restricciones temporales: la duración.

Según estos modelos de análisis presentados por diversas disciplinas aplicadas a su práctica y desarrollo, se hace necesario modelar un sistema que aborde el arte de acción desde su inestabilidad como sistema de variables y presentar una posibilidad de cómo analizar su desempeño con respecto a los factores implicados (planificados o no) en la experiencia.

Percepción y composición del efecto

Sería interesante saber entonces cuál es el efecto que provoca este tipo de experiencias, pero, al parecer, son infinitas sus posibilidades –según el *no-thing* de Laing, en su noción de lo que está entre el sujeto y ese algo de la propia experiencia individual– que tiene cada individuo en la interfaz con la experiencia. Pero entonces, ¿cómo se podría leer la composición de los efectos planificados en el arte de acción percibidos por todos los factores implicados? Para desarrollar el modelo de análisis, tomemos como referencia el análisis del efecto/afecto producido por la pintura renacentista descrito en “Un tratado del quattrocento, [en el que] Girolamo di Manfredi había explicado: todos los extremos debilitan nuestra percepción, mientras lo moderado y temperado la refuerza, ya que los extremos afectan inmoderadamente al órgano de la percepción” (Baxandall 182). Lo que nos interesa de este tratado del renacimiento italiano es volver al rescate de algo que aún tiene valor en la experiencia, ya sea llamada estética o compartida como la que postulamos. Nos referimos al efecto/afecto; lo que recibimos y cómo respondemos, la apelación y la respuesta. De hecho, en el mismo período:

Alberti en 1435, a partir del modelo de la crítica literaria clásica, define la composición como la armonización sistemática de todos los elementos de un cuadro para un efecto total deseado. Basado en el modelo de la composición gramatical humanista: oración – cláusula – frase – palabra, Alberti propone un modelo de composición para la pintura: cuadro – cuerpo – miembro – plano. Los cuadros están compuestos de cuerpos, que están compuestos de partes, que están compuestas de superficies planas: los planos componen miembros, los miembros componen cuerpos, los cuerpos componen cuadros. (Baxandall 167-68)

Si utilizamos este mismo modelo gramatical para organizar la composición asociativa del sistema de variables inestables del arte de acción, el resultado sería:

Experiencia/encuentro – temporalidad (cuerpo/tiempo) – acción/interacción – efecto/afecto.

El afecto nos habla de la vinculación/desvinculación con el fenómeno y el efecto sobre la acción/reacción. El modelo de composición de la experiencia del arte de acción sería la composición de: los efectos/afectos, que componen una acción/interacción, que componen la temporalidad - cuerpo/tiempo, que componen una experiencia compartida. Es decir, que el efecto/afecto que nos produce es lo que resultaría de una experiencia. Ahora este efecto/afecto estaría dentro de un sistema de variables de la experiencia compartida, que su temporalidad sería planificada o compuesta en vivo (orquestrada) como una red de ideas por los participantes de esta, y que podría ser desviada por ciertos atractores que provoquen su inestabilidad.

El modelo planteado se basa en que el efecto/afecto siempre va a estar en diálogo con respecto a su eficiencia/contexto/sentido. Este modelo de lectura, evaluación y análisis del arte de acción está en desarrollo, pero se postula de la siguiente manera:

Efecto/afecto – eficiencia – contexto – sentido.

Los cuatro conceptos se ordenan como una red de enlace gramatical tridimensional, en donde los cuatro conceptos o dos pares, son relacionables en todas sus combinatorias posibles, como por ejemplo: el *sentido* de las acciones y sus múltiples variables, los que tuvieron un gran *efecto/afecto* dentro de lo poco *eficiente* del *contexto* propuesto, o que el *efecto/afecto* fue *eficiente* en sus recursos dentro del *contexto* dado, procurando *sentido* a las acciones en sus múltiples variables. Su aplicación puede ser más profunda y compleja que estas simples oraciones, pero sirve como camino crítico para lograr detectar cuatro elementos de análisis.

En el marco del performance como desempeño o eficiencia del efecto/afecto dentro del contexto donde se emplaza y en el cual adquieren sentido las ideas o las decisiones que se toman dentro de una experiencia, la afectación o los afectos son parte relevante como resultado de las acciones que se realizan en una acción de arte. Los afectos están dentro de un sistema de leyes y normas, en una sociedad de comportamientos con fronteras delimitadas. Según Le Breton:

Las emociones... responden a lógicas personales y sociales y también tienen su razón... las emociones se alimentan de normas colectivas implícitas... la afectividad se entrelaza con acontecimientos significativos de la vida colectiva y personal, implica un sistema de hechos según una clase moral específica. (108-09)

Es decir, las emociones pueden ser controladas, canalizadas y sometidas a estructuras normativas. De esta manera los afectos se asemejan a las emociones, pero no son necesarios. De ahí que las estructuras sociales y culturales intentan reprimirlos o legalizar sistemas de control, porque a través de ellos podemos sobrevalorar las emociones. El mismo Le Breton sostiene que "La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en que el sentimiento, como el odio o el amor, por ejemplo, está arraigado en el tiempo" (105). Es a partir de esta noción atemporal de la emoción que el afecto tiene una temporalidad particular, y como la acción logra que esta afectividad/efectividad de lo que se hace,

ese resultado visible en la experiencia debe ir más allá de la experiencia misma, provocando su análisis a través de la crítica.

Volviendo a la eficiencia y desempeño de la experiencia planificada, en el artículo "La atracción del instante", María José Contreras Lorenzini comenta que persevera:

en distinguir la dimensión semiótica de la dimensión performativa... Me parece que esta distinción responde a una idea de semioticidad más bien añeja... hay un tipo de semiosis vinculada a la eficacia simbólica, a la intercorporeidad, a la estesia y también a la sinestesia. En la actualidad se considera semiótico también a las articulaciones de sentido que se alejan de lo verbal... otros caminos interpretativos que no son necesariamente cognitivo-representacionales. (9-10)

Con respecto a la eficacia simbólica, podríamos desplazarla a la idea de eficiencia en la utilización del contexto, en el efecto/afecto que producen las variables de la experiencia en los usuarios y creadores, como también en la eficiencia según el sentido de la interrelación de las ideas y de otros aspectos formales como los recursos y medios. En otro caso, a partir de Erika Fischer-Lichte, en la tesis doctoral "La ética de la festividad en la creación escénica" de Patricia Fagundes, escribe al respecto que:

E. Fischer-Lichte (2008) rescata las teorías de Max Hermann, en donde defendía una concepción del teatro como evento festivo que acontece entre los actores y espectadores, envolviendo una comunidad en una experiencia viva que implica la presencia de cuerpos reales en un espacio real. (169-170)

En otras palabras, conforma la idea de experiencia a partir de factores reales implicados, regresando a la noción de presencia viva, que en este modelo (efecto/afecto) tiene relevancia como característica, pero no como elemento a analizar a través del modelo.

Si la estructura social y las actividades de una cultura limitan o controlan los comportamientos humanos, pareciera que se agrega un valor mayor a las emociones impedidas. Ahora, en un sistema caótico, como lo es el arte de acción, los afectos/efectos pierden su norma y por ende el valor de las emociones perdería fuerza, dando paso a un análisis más lógico y controlado de sus procedimientos. Por ejemplo, los trances como efecto de los ritos tienen normas (pasos de procedimiento) muy claras para lograr sus objetivos específicos, para que de esta manera el "descontrol físico y emocional" logre su clímax en la sumatoria de factores controlados.

Análisis de caso: *Des-adaptación* desde el modelo propuesto

Des-adaptación fue presentado en MAC Quinta Normal en Octubre del 2010, dentro de SCL2110 en el Hub de RoseLee Goldberg, proyecto bicentenario de arte, arquitectura y performance organizado y curado por Rodrigo Tisi, arquitecto PUC y Doctor en Performance Studies, NYU. El proyecto es un colaborativo entre España-Chile: Jaime del Val y Sergio Valenzuela. En <www.jaiser.info> se presenta del siguiente modo:

Des-adaptación se fundamenta en la noción de afecto fronterizo como exploración de afectos y emociones que no son completamente inteligibles, que están en la frontera de lo que habitualmente reconocemos como humano, en el límite de lo monstruoso o de un devenir animal y máquina. Estos afectos fronterizos serían un virus contra las categorías establecidas de emociones/afectos entendidos como territorios de control, en particular en el actual capitalismo, destinado a la producción global de afectos en serie en la industria del ocio y la comunicación. ¿Cómo poner en movimiento afectos que escapen al control? Afecto fronterizo hace referencia a la puesta en movimiento de cuerpos, emociones, identidades y afectos no del todo inteligibles como humanas, susceptibles de redefinir los límites de lo humano, afectos posthumanos/metahumanos, que apelan a la noción de frontera territorial, tanto en relación a las identidades nacionales como a los cuerpos, en el marco de un capitalismo global y de nuevos marcos de dominación poscolonial. Los afectos fronterizos pueden ponerse en movimiento desde muchas estrategias diferentes. La que se ha potenciado en este proceso es la que en un momento dado denominaron como terrorismo personal, entendido como exhibicionismo que dinamita la propia vulnerabilidad a través de una sobre-exposición.

Según el mismo Le Breton, "El individuo se adapta por su propia cuenta a las expectativas de sus interlocutores, según los códigos de interacción o de conductas afectivas. Su grupo de pertenencia ejerce presión a favor de la normatividad de los comportamientos" (88). Es entonces que *Des-adaptación* se presenta como un desvío potencial al sistema de control social de comportamientos normados. En juego están los afectos y, por ende, los efectos de lo que se exhibe. El problema es que lo que se exhibe en "des-adaptación" son enlaces de ideas sobre la exposición e intimidad de una colaboración artística en los límites de una colaboración afectiva lo que entraría dentro de la clasificación de Webber en donde la atracción serían los propios cuerpos o la temporalidad de los artistas en sobre-exposición.

Ahora, lo complejo del proyecto es que incluye varias etapas de desarrollo en que se presentaron durante dos días en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC, Quinta Normal). En el primero graban videos y prueban acciones a modo de instalación de un *Software* que nombran como *Jaiser 1.0*; el segundo día presentan este demo frente a una audiencia como una charla corporativa en donde se reglan muestras-demo de este software de descontrol afectiva, que al instalarlo se obtiene como resultado "un artista/mutante terrorista afectivo del futuro". La experiencia comienza con la instalación en el *Hardware* de SCL2110 y termina con la charla corporativa del colaborativo. Aquí se produciría el *gathering* o encuentro con la audiencia. La temporalidad sería compuesta por las acciones y muestras de videos, en relación a la audiencia y su participación o reacción. Las acciones son: mostrar los videos del proceso de elaboración, producción y desarrollo del producto *Jaiser 1.0*, terminar los demo dentro de la extensión de la charla, entregarlos y compartir las reacciones del material expuesto. En todo este proceso de exhibición, los artistas dejan de ser los exhibicionistas, más que en los videos de material pornográfico y emocional real, y los propios usuarios se transforman activamente, a través de sus reacciones y preguntas sobre qué es *Jaiser 1.0*, en morbosos y fetichistas usuarios, exhibiendo su afectación. El Atractor del proyecto no se manifestó el segundo día, sino que se produjo el día antes, en su instalación y pruebas, en donde producto de la revisión del material pornográfico de ambos artistas en video y algunas acciones ridículas en los diferentes espacios de la exhibición llamados

“incubaciones alienígenas”, el guardia del museo reacciona y pide cierre el Museo apelando a que se está realizando *sexo en vivo* en las salas. A raíz de esto, el Museo cierra mientras ocurre la instalación y pruebas del *Software*, lo que obligó a dar un giro a la presentación del segundo día, donde se optó por compartir una experiencia más científica y distanciada, lo que generó un mayor efecto en la utilización de los recursos audiovisuales y de las acciones concretas en el *Hub* de Rose Lee Goldberg.

Este atractor, el guardia, tiene ciertas características: cumple un rol controlador de comportamiento dentro de un espacio institucional, determina bajo sus propios conceptos de moralidad lo que se puede o no puede ver dentro de un espacio de exhibición y, por último, tiene la facultad de boicotear el proyecto, cerrando las puertas para no permitir el acceso. Su atracción como centro “misterioso” desvía la temporalidad de la acción, ya que no permite su desarrollo, lo que genera que el estudio de variables potenciales por parte de la planificación del equipo no encaje dentro de las ecuaciones posibles. Es así que el equipo tiene veinticuatro horas para modificar sus estrategias para lograr su objetivo final: presentar el proyecto y entregar los demos del *Software Jaiser 1.0* en pequeños frascos que son la suma de los fluidos seminales de cada artista. Por último, con respecto al efecto/afecto de la experiencia, es una multiplicidad y simultaneidad de situaciones: reacción de los usuarios, modificación emocional contenida en los performer y una institucionalidad alerta a una posible censura del material expuesto. Dentro del estudio de variables de la acción para completar el objetivo, este resultó exitoso, ya que se logró terminar la presentación según los cambios planificados en esas veinticuatro horas de mutación del evento a realizar. En este sentido, según el estudio de la afectividad de Le Breton, se cumple también la exposición, pero de ambos, y no solo de los performer y de ese “algo” o *no-thing* que aún no podemos definir, que el autor nombra como una “suspensión”:

El final del espectáculo y el saludo al público son siempre emocionantes por la ruptura que introducen en la presencia del mundo de los actores, despojados de improviso de sus personajes y viviéndose en la fragilidad, la desnudez de su persona... . Expuesto al juicio de la multitud... es el momento en que se quita la máscara y siente la vulnerabilidad que le es propia. Más tarde, en sus camarín recupera su identidad, su personaje social, pero durante el saludo y expuesto a la sentencia aún está suspendido entre dos mundos. (Le Breton 235)

Una audiencia Vezzosa

Volviendo al estudio de la pintura renacentista en relación a “*Des-adaptación*”, que tuvo que estar en constante tensión y contraste entre la afectación y la des-afectación por parte del propio colaborativo, de la audiencia/usuario, y por último, del contexto en donde estaba enmarcado el encuentro/experiencia, podríamos constatar que este tipo de arte de acción tuvo que recurrir a una estrategia para lograr superar el atractor. En este sentido, me parece determinante el estudio de las variables en el camino de los afectos fronterizos propuestos por el mismo colaborativo Del Val-Valenzuela, pues la estrategia *visible* fue contener sus propias emociones y calcular las ecuaciones necesarias para lograr su objetivo. Esa *afectación* producida por el material pornográfico fue el *efecto/afecto* a componer en la experiencia compartida en la audiencia,

que como público se transformaron en los protagonistas afectados de esta composición. La idea de la afectación de los cuerpos nos devuelve al tono de los cuerpos de la pintura italiana de renacimiento de donde parte este modelo enlazado al de Alberti. Vezzoso lo definen en los estudios sobre lo "afectado" en la pintura del monje dominico Fra Angelico (Giovanni de Fiesole) en sus frescos en el convento de San Marco y el Vaticano: "Un vezzo era una caricia y, por ampliación, un deleite; vezzoso era delicioso, en un cierto sentido acariciador. Así vezzoso es blanda y afectadamente encantador" (Baxandall 181). De esta manera, la idea del carácter en esos cuerpos se detecta como la temporalidad producida, y, por consecuencia, la corporalidad expuesta en la audiencia que participó de la experiencia propuesta como el efecto/afecto de *Des-adaptación*. Los afectos ya no están en los cuerpos exhibidos, sino que en la audiencia que comparte la experiencia. Es por esto último que ellos son parte fundamental del objeto de estudio de este modelo de análisis crítico.

Finalmente, a través de este lente de análisis, es posible reconocer que el modelo efecto/afecto funciona y que podría ser aplicado a este tipo de prácticas u otras que incorporen elementos como la temporalidad y el cuerpo. Lo interesante del desarrollo de este modelo es el aporte concreto de la noción de atractor como factor inesperado, que tiene un efecto de desvío en la experiencia planificada. El desarrollo de este modelo está en evaluación, y se espera que pueda ser un punto de referencia al momento de abordar un análisis del arte de acción, que muchas veces queda fuera del estudio por no cumplir ciertos aspectos formales que puedan ser articulados desde una mirada crítica.

Obras citadas

- Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Editorial Cendeac, 2006. Impreso.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Trad. Homero Alsina. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. Impreso.
- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción, la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. Impreso.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: ed. Los sentidos, 2008. Impreso.
- Borges de Barros, Amílcar. *Dramaturgia corporal. Distanciamiento y acercamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 2011. Impreso.
- Brandletter, G. y Völckers, H. *Remembering the body*. Berlín: Editorial Hajle Cantz, 2000. Impreso.
- Calabresse, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Murcia: Editorial Catedra, 2001. Impreso.
- Contreras Lorenzini, María José. *Estética de la presencia, otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI*. En *Telón de fondo* 10 (2009). Recurso electrónico. 6 mayo 2011.
- Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. Impreso.
- Ekeland, Ivar. *El caos, las mecánicas del azar, máquinas y matemáticas*. México D. F.: Gandhi Ediciones, 2009. Impreso.

- Espinoza, Marco y Miranda, Raúl. *Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2009. Impreso.
- Fagundes, Patricia. *La ética de la festividad en la creación escénica*. Tesis para optar al grado de Doctor. Madrid: Universidad Carlos III, 2010. Recurso electrónico. 8 junio 2011.
- Giannetti, Claudia. *Arte electrónico, ciencias, redes e interactividad*. Conferencia pronunciada en el MEIAC, Badajoz. Seminario de arte y tecnología, 21 enero 2000. Recurso electrónico. 20 mayo 2011.
- Herkenhoff, Marconi and Basilio. *Tempo*. Nueva York: D.a.p., 2002. Impreso.
- Iser, Wolfgang. *Interaction between text and Reader*. En *Performance Analysis*. Ed. Laurie Wolf y Colin Counsell. Londres: Editorial Routledge, 2001. Impreso.
- Jones, Amelia. *Body art. Performing the subject*. Minnessota: University of Minnesota press. 1998. Impreso.
- Kaprow, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. California: University of California, 1993. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Le Breton, David. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Trad. de Horacio Pons. París: Editorial Nueva Visión, 2000. Impreso.
- Lepecky, André. *Of the presence of the body. Essays on Dance and performance theory*. Nueva York: Wesleyan University Press, 2004. Impreso.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002. Impreso.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. Estados Unidos: Routledge, 1996. Impreso.
- Pilleaux, Mauricio. "Competencia comunicativa y análisis del discurso". *Estudios filológicos* 36 (2001): 143-152. Recurso electrónico. 15 agosto 2011.
- Riechmann, Jorge. *Germania muerta en Berlín y otros textos de Heiner Muller*. Navarra: Gráficas Lizarra, 2001. Impreso.
- Tisi, Rodrigo. *B + s + p + t + pl + m = Six ways to approach architecture through the lens of performance*. En *Journal of Archectural Education* 61 (2008): 69-75. Impreso.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2003. Impreso.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2011

Fecha de evaluación: 10 de noviembre de 2011

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO DE CREACION

Las Analfabetas

Autor:

Pablo Paredes M.

Nacido en Santiago de Chile en 1982, es escritor y profesor de Creación literaria y Comunicación Social de la USACH. Ha recibido diversos reconocimientos como el Premio Municipal de poesía de la Municipalidad de Santiago y la Beca de la Fundación Pablo Neruda. Su obra *Las analfabetas* fue elegida como la mejor dramaturgia de 2011 en los Premios Altazor.



:: Escena de Introducción La Isla de los Ciegos.

(Ximena apoyada en la Mesa. Jackeline en el fondo la observa.)

Ximena: De tanto decir que una es media ciega las cosas se van volviendo borrosas. Lo he dicho tanto para que los otros me lean mis papeles, tanto que hay días en que los niños que suben por mi reja parecen fantasmas flotando sobre el pasaje y no cabros chicos tratando de recuperar su pelota. A veces me despierto y me veo los brazos blancuchos y pienso que soy mi alma y que mi cuerpo se queda en la cama, después me da risa porque hay una edad en que una se empieza a reír de todo: de cómo una se mueve, de las cosas que piensa, de la vida que una ha tenido... y no porque haya sido muy feliz sino porque ya da lo mismo. De tanto decir que una es media ciega, una se empieza a maravillarse con las plantas que pueden vivir de puro tragar luz y cada dos días tomar agua. De tanto decirlo una empieza a creer que es verdad y dan ganas de irse a vivir a la isla de los ciegos y un día caerse por un barranco y morirse pensando que una aprendió a volar así, de repente.

Jackeline: ¿Y no estará deprimida, señora Ximena?

Ximena: Y dale con que las gallinas mean...

Jackeline: Es que no es normal que quiera caerse por un acantilado.

Ximena: ¿Acantilado?

Jackeline: (Explicativa) Barranco.

Ximena: ¡No, no, no! Yo no dije eso. Yo no dije que quiero tirarme, yo quiero caerme... si me tiro no puedo creer que estoy volando. ¿Cachái o no cachái?

Jackeline: (Sorprendida) Oiga, ¿y las gallinas no mean? ...en fin, usted no me paga por psicóloga.

Ximena: ¡Exacto!

Jackeline: ¿Empezamos, entonces?

Ximena: Empezamos.

(Suena una canción más chilena que triste. Jackeline pone una tiza en la mano de Ximena y maniobrándola tiernamente, escribe con caligrafía de niño en la pared/pizarra: "Las Analfabetas".)

:: Escena I Buda y Jesús; los gatitos y las malas madres

(Alrededor de la mesa.)

Ximena: ¿Por qué Jesús será tan flaco y Buda tan gordo?

Jackeline: Yo una vez leí que cuando Buda estaba pasando hambre los animalitos que estaban alrededor de él se tiraron al fuego para que él se los pudiera comer y así no sufriera más.

- Ximena:** Jesús habrá sido vegetariano entonces.
- Jackeline:** No creo.
- Ximena:** ¿Por qué?
- Jackeline:** Porque en la Biblia dice que él era el cordero de Dios.
- Ximena:** Pero quizás Dios tenía corderitos de mascotas no más.
- Jackeline:** No creo.
- Ximena:** ¿Por qué?
- Jackeline:** Porque Dios es judío y los judíos comen todas las carnes menos la de cerdo.
- Ximena:** ¿Y habrán saltado chanchos al fuego de Buda?
- Jackeline:** Da lo mismo, Buda no era Judío.
- Ximena:** (Sintiéndose descubierta e intentando disimular) De más que no, eso lo sabe cualquiera, pero quizás los chanchos que andaban cerca de su fogata sí eran judíos.
- Jackeline:** Claro, como usted leyó en una muralla "MUERTE A LOS CERDOS JUDÍOS" cree que...

(Jackeline suelta una carcajada.)

- Ximena:** (Haciéndose la ofendida) ¿Era chiste? Si era, era raro porque no entendí. (Violenta)
¡¿O me querí hueviar, pendeja?!
- Jackeline:** No, señora Ximena, se me salió no más, un cruce de palabras...
- Ximena:** (Irónica)...te leí mal me vai a decir...
- Jackeline:** ¡Claro! (Se da cuenta de su nuevo error frente a la analfabeta.) ¡¡O sea no!!
- Ximena:** (Soltando una sonrisa) ¡Ya oh! ¡Ríete cabra! Si la que está hueviando soy yo.
- Jackeline:** (Tímidamente irónica) Que le gusta la palabra hueviar a usted...
- Ximena:** Cuando sirven me gustan todas las palabras.
- Jackeline:** Y si las pudiera escribir le gustarían aún más.
- Ximena:** ¡¡¡Putas que te gusta hueviarme con eso!!!!

(Ximena se para bruscamente y sale al antejardín. Ahí llena una botella de coca cola con agua y comienza a regar las plantas.)

- Jackeline:** (Gritando hacia el antejardín) ¡A usted le gusta hablar de las cosas que le gustan a usted no más!
- Ximena:** (Gritando hacia el living) ¡¿Y a 'ónde se ha visto que a alguien le guste hablar de cuestiones que no le gustan?!
- Jackeline:** (Poniéndose de pie y caminando hacia el antejardín) ¡¿Siempre ha vivido sola?!

(Ximena la mira reprochándola) ...o sea, me refiero, lleva mucho tiempo viviendo sola.

- Ximena:** (Cortante) Tuve un gato, pero se fue.
- Jackeline:** Le habrá pasado algo entonces...
- Ximena:** No, yo creo que se aburrió no más.

Jackeline: ¿Cómo?

Ximena: Es que era un gato chico.

Jackeline: ¿Y?

Ximena: Que a los gatos chicos les gusta jugar con niños y como nunca tuve críos yo creo que el gato se aburría y se fue a otra casa a aguacharse... una casa con niños.

Jackeline: ¿Y cómo se llamaba?

Ximena: Yo le decía gato.

Jackeline: Pero ese no es un nombre, pues, señora Ximena.

Ximena: ¡Cómo que no!

Jackeline: No, pues, no es. Es como si yo a usted le dijera señora mujer.

Ximena: Si eso yo lo tengo clarito, pero gato le puse porque en realidad era gata, así que sí era un nombre.

Jackeline: Ah, claro, si es así lo podríamos considerar un nombre, aunque el ideal es ponerle nombre de hombre a los hombres y de mujer a las mujeres.

Ximena: Yo pienso que no.

Jackeline: ¿A usted le hubiese gustado llamarse... mmm... José?

Ximena: Me hubiese gustado llamarme María José, tener un nombre de hombre y otro de mujer, pero da lo mismo, a mi gata le gustaba que le dijese gato o, por lo menos, no le molestaba, lo que la espantó fue la falta de niños... y de lana, también pudo haber sido eso... me da alergia la lana.

Jackeline: ¿Y nunca más quiso tener gatitos?

Ximena: Primera y última vez que quise. Ahora prefiero a las plantas, no sé si también me quieren dejar sola en esta casa, pero lo bueno es que aunque quieran no se me pueden arrancar.

(Jackeline la mira con impacto, conmovida, buscando algo pertinente que decir. Ximena se ríe.)

¡Ríete oh! Si te estoy hueviando otra vez, tan seria que te poní. Algo ofendida Jackeline toma una botella de cerveza, la llena de agua y comienza a regar plantas.) ¿Sabí cómo se llaman estas plantitas que me gustan tanto?

Jackeline: Mala madre.

Ximena: Así se llaman en Chile, pero en el resto de los países se llaman "lazos de amor".

Jackeline: ¿Y cómo sabe usted eso?

Ximena: Me lo contó la argentina que me vende cosméticos.

Jackeline: ¿Va a querer que le lea el diario?

Ximena: (Indiferente a la pregunta) Buda podría ser un nombre de mujer también.

Jackeline: Bueno, eso depende de los países.

Ximena: Quizás Jesús era así de flaco pa' que lo pudieran crucificar.

Jackeline: ¡Pucha que le gusta hablar de religión a usted!

Ximena: Me gustaba ir a escuchar a los curas los domingos, a veces no les creo ni lo que rezan, pero me gusta cuando leen la Biblia, menos las parábolas... es que les adivino el final en la mitad.

Jackeline: ¿Leemos el diario?

Ximena: (Indiferente a la pregunta) Si Dios hubiese querido crucificar a Buda no hubiese podido, se hubiese doblado la cruz con el peso o no hubiesen aguantado las clavos. ¡Ahí está! ¡Tenemos la respuesta, cabra!

Jackeline: ¿Voy a buscarlo?

Ximena: ¡Espérate un poco, oh! Si estamos conversando.

Jackeline: (Insidiosa) ¿O a lo mejor prefiere que leamos la carta?

Ximena: (Algo molesta) Ya, me cortaste la leche, anda a buscar el diario.

(Jackeline sale.)

:: Escena II **El menor Víctor Paredes Muñoz**

(Jackeline y Ximena están sentadas en unas sillas junto a la mesa. De fondo vemos a las “Malas Madres”. Jackeline tiene un diario en sus manos.)

Jackeline: ¿Qué segmento?

Ximena: Cualquiera.

JACKELINE: ¿Pero de adelante hacia atrás o de atrás hacia delante?

Ximena: de atrás pa’ delante.

Jackeline: Sagitario...

Ximena: No, hoy día no quiero horóscopo.

Jackeline: (Incisiva) Estamos difíciles hoy día parece.

Ximena: A mí no me parece mal estar difícil. (Irónica) ¡O no me digái na’a! Los deprimidos se ponen difíciles...

(Sin dejar contestar a Jackeline, se acerca al diario, mira y toca una página con el dedo.)

¡La foto del ratón!

Jackeline: (Leyendo) Una expedición de científicos británicos en una remota selva tropical en Papúa Nueva Guinea descubrió una nueva especie de rata gigante. La rata, que no teme a los humanos...

Ximena: ¿Cómo no le teme?

Jackeline: No sé, eso dice acá...

Ximena: Tonteras dice entonces.

Jackeline: (Sigue leyendo) ...mide 82 cms. de largo, lo que la coloca entre las especies más grandes de ratas conocidas en el mundo.

Ximena: ¡Como un gato la porquería!

Jackeline: (Sigue leyendo) ...La criatura, que no ha sido formalmente descrita, fue descu-

bierta por un equipo de la BBC de Inglaterra que realizaba grabaciones para el programa La Tierra Perdida del Volcán.

Ximena: (Sonriendo) ¡El nombrecito del programa!

Jackeline: (Indiferente continúa leyendo) ...Igual que otras especies exóticas que la expedición ha encontrado en su camino, se piensa que la rata solo vive dentro del cráter del Monte Bosavi.

Ximena: ¿Y no se cuece la porquería con el fuego?

Jackeline: Es un cráter apagado supongo.

Ximena: (Riéndose burlesca) ¡Volcanes sin fuego! A dónde se ha visto eso.

Jackeline: En Papúa Nueva Guinea.

Ximena: (Súbitamente seria) Sí sé, si lo digo por decir.

Jackeline: ¿Cómo por decir?

Ximena: Ya, menos pregunta y más lectura (Jackeline reacciona ofendida y Ximena se acerca a mirar la foto) y le están haciendo cariño... como si fuera un gato.

Jackeline: (Lee bruscamente como si le dijera rata a Ximena.) ...Esta es una de las ratas más grandes del mundo. Es una verdadera rata, como las que se ven en las alcantarillas de la ciudad, afirma (dudando de la pronunciación) Kristofer Helgen, experto en mamíferos del Museo Nacional de Historia Natural en Washington, quien acompañó en el viaje al equipo de la BBC.

Ximena: (Mirando el diario y tocando otra página) Ya, me aburrí. Ahora la foto del niño vestido con falda.

Jackeline: (Leyendo) Un niño de Viña del Mar se encuentra grave tras ahorcarse cuando representaba a Judas en "Jesucristo Super Star".

Ximena: Chucha. (Jackeline la mira reprobatoriamente.) ¡Qué! La chuchaá bien puesta no es ordinaria. (Jackeline continúa con la mirada reprobatoria.) ¡¿Qué quieres qué diga, se ahorcó un cabro chico vestido de judas?! ...Tan profe de castellano que soi pa' tus cosas...

Jackeline: (Molesta) Bueno, ¿leo o no?

Ximena: (Dura) Lee.

Jackeline: (Leyendo) Un niño de 12 años se ahorcó accidentalmente mientras representaba el papel de Judas en "Jesuchrist Super Star" y se encuentra en estado de gravedad en el Hospital "Gustavo Fricke" de Viña del Mar. El menor, identificado como Víctor Paredes Muñoz, está ingresado desde el pasado lunes en la Unidad de Cuidados Intensivos del hospital, al que fue llevado por sus familiares tras el accidente ocurrido en el patio de su casa.

Ximena: Parece que hay que sacar la Biblia del velador.

Jackeline: ¿Y usted tiene Biblia en el velador?

Ximena: ¡¿Acaso no puedo?!

Jackeline: No digo que no pueda.

Ximena: Entonces mejor no digái na'a.

Jackeline: Bueno, no digo nada, pero en todo caso no estaban representando la Biblia, estaban haciendo Jesucristo Súper Estrella... y eso no es un libro.

Ximena: Puedes llegar a ser insoportablemente profesora, ¿sabías?

Jackeline: (Molesta) Estudié cinco años para eso. ¿Sigo leyendo?

Ximena: Sigue.

Jackeline: (Leyendo) ...Según informaron los padres del niño, los hechos ocurrieron cuando un grupo de menores, motivados por la conmemoración de Semana Santa, decidieron jugar a representar el musical "Jesucristo Súper Estrella", de (dudando de la pronunciación) Andrew Lloyd Weber y Time Rice. El pequeño Víctor, que representaba a Judas, intentó imitar el suicidio del personaje bíblico, y se ahorcó con un cordón que instaló en un madero de la reja de su jardín, en la población Glorias Navales, de Viña del Mar. Fin.

Ximena: (Irónica) Fin del niño.

Jackeline: (De súbito en un tono más íntimo) ¿Y cuándo ibas la colegio qué hacías?

Ximena: ¿Cómo?

Jackeline: Eso, po', ¿cómo no se daban cuenta que no sabía leer?

Ximena: Yo creo que se daban cuenta.

Jackeline: ¿Y por qué no hacían nada?

Ximena: No sé.

Jackeline: ¿Cómo "no sé"?

Ximena: La escuela es un lugar remisterioso.

Jackeline: Una escuela debiese ser todo lo contrario a un misterio.

Ximena: Cuando tengas una alumna analfabeta de once años me vas a tener que contar por qué no vas hacer nada con ella.

Jackeline: Pero no le pregunto por sus profesoras que debían ser... no sé qué debían ser, le pregunto qué hacía en concreto usted, qué le decían sus compañeros, porque le decían algo, ¿no?

(Para cortar la conversación, Ximena toca una foto del diario.)

Jackeline: (Resignada lee) El Planeta Plutón ya no existe.

Ximena: ¡Chucha que está bueno el diario de hoy día! un planeta que ni sabía que existía, ahora resulta que ya no existe (se ríe.)

Jackeline: (Sigue leyendo) La historia del sistema solar en que vivimos fue modificada ayer en Praga, cuando la Unión Astronómica Internacional (UAI) excluyó a Plutón de su estatus como planeta. Después de un largo e intenso debate entre los astrónomos de todo el mundo, se decidió anunciar la resolución que, luego de setenta y seis años, degrada su nivel de planeta a "planeta enano".

Ximena: Como eso, yo no era una alumna, era una enana, parecía alumna pero era enana, de la cabeza enana, de la cabeza por dentro.

Jackeline: ¿Y los demás se daban cuenta? ¿Y la profe?

Ximena: Oye, vo' soi más metía que... (intenta pensar en algo)

Jackeline: ¿Que qué?

Ximena: ¡Ya! No se me ocurrió, sigue leyendo mejor será.

Jackeline: (Desanimada continúa con la lectura) La Unión Astronómica Internacional, tras un contencioso debate, aprobó nuevas directrices para definir lo que es un planeta,

y tales normas dejan fuera a Plutón, que mantenía ese status desde su descubrimiento en 1930...

Ximena: Pero lee con más ganas. ¡Tení menos brillo que estatua de caca!

Jackeline: (Muy molesta, lee muy rápido para terminar pronto) ...Es la primera vez que se llega a una definición global de ese tipo. La decisión establece el criterio que deberán cumplir los cuerpos celestes para ser catalogados como planetas... (Enojada y cortando el momento.) Se acabó, me voy, vuelvo mañana.

Ximena: Oye, pero no te enojí, si yo no he dicho que tú seái de caca, no entendái mal las cosas, po', cabra.

Jackeline: Hasta mañana, señora Ximena.

(Jackeline se va. Ximena queda sola.)

:: Escena III Morir Muchas Veces

(Ximena sola, quizás sentada en una silla algo lejos de la mesa. Habla muy lento como si se le fuera a salir el corazón pegado a los pulmones.)

Ximena: ¿Qué quiere escuchar? ¿Quiere escuchar que una se siente menos? ¿Que los cabros chicos pueden ser tan malos que ni aunque una lllore sangre pararían de molestar? ¿Quiere saber que un día no fui más al colegio porque en el fondo era igual como si no hubiese ido nunca? ¿Quiere escuchar que estoy cansada de decir que la letra es muy chica y que no traje los lentes? Tan poca imaginación tienen las profes de castellano que no pueden adivinar que es una mierda ser analfabeta. Si la palabra ya de puro escucharla suena fea como un garabato, cómo no va ser feo entonces verla escrita. Pero qué vai' a entender mis miedos si todavía ni hai' nacido cabra. Ni hai nacido y yo ya me he muerto dos veces y capaz que mañana me muera tres.

:: Escena IV Los Albinos en África

(Jackeline irrumpe en el comedor de Ximena. Mira un momento la figura de Buda.)

Jackeline: Sabe qué, señora Ximena, usted es remala pa' escuchar, pero ahora...

Ximena: (Interrumpiéndola) Mira, escúchame a mí mejor...

Jackeline: ¡No, no, no! Usted me va a escuchar. Yo le pregunté hace rato y usted tenía que haberme contestado hace una semana. Yo estoy aburrida de venir todos los días con estos libros y que usted se vaya por la tangente...

Ximena: ¿Por dónde?

Jackeline: Escúcheme no más, después le explico las palabras raras. La cosa es que yo no estudié pa' leer noticas, yo estudié pa' ser profesora de Lenguaje y Comunicación.

Ximena: ¿Y no erái profe de castellano?

Jackeline: Es la misma cuestión, no me interrumpa. Le decía que yo estudié pa' ser profe de Lenguaje y Comunicación y me saqué la cresta estudiando, porque una profesora debe ser... no sé qué debe ser, pero me saqué la cresta estudiando porque eso sí tengo claro, las profesoras se sacan la cresta desde el comienzo y se pueden morir de alergia a la tiza o al plumón, las puede acuchillar un niño de octavo, que sé yo, les puede llegar un pelotazo en el recreo e incrustarle los vidrios de los lentes en los ojos. La cosa es que usted no me responde nunca y yo encuentro que esto es más algo pa'l bien suyo que pa'l mío, entonces no entiendo, de verdad no entiendo, porque no creo que le guste estar así, ser así. No creo que le guste no poder leer sus cuentas, lo que le escribieron hoy en la muralla, sus carta...

Ximena: ¡Ya, párate ahí! Acepto, antes de que me mandí a ordenar mi pieza. (Jackeline queda en silencio) ya, po', despabila, ¿me vai a enseñar o no? (sigue en silencio) ¿Qué te parece? Te pusiste chúcaro y ganaste.

Jackeline: (Sorprendida) Me parece bien. ¡Bien! Por usted, digo, si puede leer una carta después las va a poder escribir todas.

Ximena: ¡Shhht! Está bien, pero no quiero que me hables con ese tonito de profesora frente a sus alumnos retardados de seis años y menos quiero que me hables como una adolescente que le enseña algo a la madre.

Jackeline: Eso no es malo...

Ximena: ¡Claro que es malo! Siempre que un adolescente le enseña algo a sus padres es porque les tiene vergüenza por algo, así no más.

Jackeline: Usted no me da vergüenza.

Ximena: Yo no soy tu madre.

(A Jackeline le viene un súbito ataque de risa. Ximena no entiende y la mira molesta.)

Jackeline: Es que eso que dijo es como todo lo contrario a lo de La Guerra de las Galaxias...

Ximena: Me dan lo mismo esos marcianos, la cosa es que, aunque no soy tu madre, no quiero siquiera que parezca que me tienes vergüenza y ahora escúchame bien tú que te gustó tanto sermonearme recién.

Jackeline: Usted no me da vergüenza, Señora Ximena.

Ximena: ¡Primer error! No me vas a tratar más de usted y menos de señora.

Jackeline: Disculpe, no sabía que le molestaba, es que como...

Ximena: Escúchame bien, pero escúchame bien. La gente cree que cuando le dicen usted es porque la están tratando con respeto, pero yo sé que es para que se note la diferencia. Dicen usted para mostrar que pueden decir usted, no están regalando nada de nada con esa palabra, al contrario, están puro reclamando una cuestión que yo no entrego así no más. ¿Cachái o no cachái?

Jackeline: Lo decía sin pensar.

Ximena: Así se han muerto miles, po', Jackelincita.

Jackeline: Te pido disculpas.

Ximena: No me pidas disculpas a mí que yo no soy ni la virgencita, ni el budita. Pídetelas a ti misma... a mí me extraña que seas tan poco cuida'a con las palabras, tú menos que nadie debería equivocarte así, (dudando) porque te voy a conceder eso de que te equivocaste.

Jackeline: Está bien, como quieras, Ximena.

Ximena: ¡No, no! Si no es como yo quiera, es como se debe. (Dudando) Yo no sé, la verdad, si esta payasá de ser tu alumna va a ser una buena idea.

Jackeline: Claro que es una buena idea.

Ximena: Mira, nosotras somos amigas. (Jackeline la mira sorprendida. Ximena sonriendo le dice.) No me mires así si no te voy a dejar de pagar ahora que nos hicimos amigas.

Jackeline: Bueno, pongámonos prácticas entonces, ya lo conversamos, si usted decía que sí... (Ximena la mira reprobatoriamente) Si tú decías que sí, empezábamos inmediatamente. En fin, yo ya traje los libros y tú ya dijiste que sí.

Ximena: (Sorprendida) ¿Trajiste los libros, Jackeline?

Jackeline: Eso dije.

Ximena: (Se acerca a su puzzle y hace entrar varias piezas en muy poco tiempo, luego habla.) Creo que es una mala idea pero ya está, aprenderé esta cuestión, pero primero léeme la foto del blanco con cara de negro.

Jackeline: Pero...

Ximena: Si es la última, po', cabra.

Jackeline: Le juro que es la última noticia que le leo. (Leyendo) Ola de asesinatos de los albinos en África. Perseguidos por un mito, solo en una semana, una niña albina de seis años fue decapitada y dos madres fueron atacadas con machetes solo porque se negaron a entregar a sus hijos albinos. En Tanzania, fue detenido un sujeto por intentar vender a su esposa a dos hombres de negocios congoleños por dos mil euros. La motivación de estos actos estaría en una creencia en el norte de Tanzania que dice que ingerir una pócima elaborada con partes de cuerpos de albinos origina que una persona se haga rico o encuentre oro. Este mito ha cruzado Burundi y se teme que llegue a otros países, lo que ocasionaría una matanza sin sentido. El gobierno de Tanzania ha iniciado una campaña de persecución de los que han ocasionado estos asesinatos, pues ya son más de treinta albinos los que han sido asesinados. Entre ellos, un bebé de siete meses.

Ximena: (Triste e ida) un día por acá también van a querer hacer sopita de gente, pero con gente que no lee.

Jackeline: ¿Sigo?

Ximena: Sigue.

Jackeline: Cizany, la última niña que fue asesinada, acababa de llegar a su casa con sus padres, cuando unos sujetos armados con fusiles ataron a sus padres y comenzaron con su ensañamiento. A ella le cortaron la cabeza y las piernas que finalmente se llevaron con ellos. Según explicó el presidente de la asociación de albinos de Burundi, Kasim Kazungu, ataques de igual magnitud nunca antes se habían

registrado hasta el mes pasado, cuando llegaron noticias de lo lucrativo que se había convertido el comercio con albinos. Además, se teme que en el comercio de partes humanas estén participando policías corruptos y hombres de negocios que buscarían obtener la “pócima” de albino para acrecentar su riqueza. En África, el albinismo es considerado como una maldición, pero es una condición genética más extendida en este continente que en Europa. En Tanzania, por ejemplo hay más de 170.000 albinos.

Ximena: No quiero partir hoy día.

Jackeline: ¡Ah, no! Vamos a partir hoy y vamos a partir por la lección del ojo. La “o” es muy fácil, es simplemente un círculo cuando se escribe a máquina o computador y en manuscrita es un círculo, pero con un sombrerito a la derecha.

Ximena: Puedes decir sombrero en vez de sombrerito.

Jackeline: La jota es así (la dibuja) o así en manuscrita, con un puntii...un punto arriba. Si juntamos la o con la jota...

Ximena: (Boicoteando la clase) ¡Ojota! (Ríe)

Jackeline: (Malhumorada) Jota se llama la letra pero suena simplemente jjj

Ximena: Jjj como mi nombre.

Jackeline: Mmm, es que tú eres Ximena con equis.

Ximena: Chucha.

Jackeline: (Con tono de profesora) Podríamos parar los garabatos ya que estamos en clases...

Ximena: Digo chucha porque mi nombre no se escribe como se lee, partimos super mal, po’, cabra, y no seas tan profe mira que me paro y me voy a ver los carros de bomberos.

Jackeline: Este no es un favor que me haces tú a mí.

Ximena: Yo no te pedí aprender a leer.

Jackeline: ¿No quieres a caso?

Ximena: No te voy a decir nada mejor.

Jackeline: ¿No quieres?

Ximena: Da lo mismo si quiero o no.

(Ximena se para y saca dos cervezas del refrigerador, le pasa una a Jackeline.)

Jackeline: Está tibia.

Ximena: Tómatela, adentro se te va a enfriar.

(Silencio. Ximena mueve los libros)

Jackeline: Vamos a leer unos poemas de Gabriela Mistral.

Ximena: Jackeline, pero dime la verdad ¿de qué cresta sirve eso pa’ lo que tengo que aprender?

Jackeline: A ver, ¿quién es la profesora aquí?

Ximena: ¡Cuídamme el tonito! Además no me gusta esa señora.

Jackeline: (Sonriendo irónica) Si no la has leído.

Ximena: (Comienza a cantar una ronda infantil de un poema musicalizado de Gabriela Mistral)

Los astros son ronda de niños,

jugando la tierra a espiar...

Los trigos son talles de niñas

jugando a ondular..., a ondular...

Jackeline: Eso no es leer un poema. (Emocionada) Yo quiero que la música no sea necesaria, que con las palabras baste. Que disfrutes conjugando verbos irregulares, que descubras onomatopeyas, cosas así. Que forres con papel rojo y forro plástico tus cuadernos de Lenguaje. Que leas "por qué la Loica tiene el pecho colorado". Que conozcas todos los días nuevas palabras y que las escribas, no sé, como que ahora quiero cosas así.

Ximena: (Carcajada irónica) ¡Niños! Dime una cosita, ¿de qué te sirve querer tanto de las palabras ahora que te echaron de ese colegio por...

Jackeline: ¡Epa! No me echaron, no era un trabajo, era mi práctica.

Ximena: Pero te querías quedar.

Jackeline: Pero era una práctica, no un trabajo.

Ximena: Pero se te rompió tu corazón de pendeja porque en eso eres igual a los pendejos que ahora quedaron botados en esa escuelita.

Jackeline: ¿Sabías que pendejo es una muy mala palabra?

Ximena: (Irónica) No. ¿A cuántas otras palabras mató?

Jackeline: Sabes a lo que me refiero.

Ximena: No, yo no sé nada, tú eres la profesora acá.

Jackeline: Claro... espero te acuerdes de esto que acabas de decir.

Ximena: Eres profesora acá, pero solo porque te echaron de allá.

Jackeline: No me echaron, termine la práctica, y yo no quiero hablar de ese tema, además me sirve saber de palabras aunque no esté en un colegio.

Ximena: (Inquisitiva) ¿Y para qué?

Jackeline: (Tiempo) Te puedo enseñar a leer y escribir a ti.

Ximena: Yo solo quiero aprender a leer.

Jackeline: No se pueden separar esas dos cosas.

Ximena: ¿Entonces por qué tú me dices este cuento lo hizo tal escritor?

Jackeline: ...el escritor va leyendo su cuento mientras lo escribe.

Ximena: ¿Se escribe para él?

Jackeline: También para él

Ximena: ¿Y por qué no simplemente piensa?

Jackeline: Para que quede para la posteridad.

Ximena: ¿La qué?

Jackeline: El futuro.

Ximena: Hay una cuestión que no entiendo yo. ¿A qué le tiene miedo la señora o el caballero escritor que deja tanto papel escrito? ¿A desbarrancarse porque están muy guatones de puro mover las manos? ¡¿Ah?!

Jackeline: (Duda un momento) ¿Te parece si vemos la eme en vez de la jota?

Ximena: (Indiferente) Bueno, a mí me da lo mismo, yo quiero ser lector, no escritor, yo quiero que me quieran.

Jackeline: (Enternecida, profundamente conmovida ante la declaración de Ximena) ¿Para eso quieres aprender a leer, señora Ximena?

Ximena: Sí, quiero que me digan “Estimado Lector” como al principio de los diarios.

(Silencio. Jackeline no sabe cómo explicarle el error a Ximena. Ximena suelta una carcajada.)

¡¡¡¿Viste que tú me creí retardada?!!!

Jackeline: No, no te creo una retardada.

(Silencio. Jackeline apunta el silabario y le indica con el dedo a Ximena.)

Ximena: La mmm con la a “ma”, mama

Jackeline: ¿Y si cargamos la voz en la última a?

Ximena: Mamá

Jackeline: ¿Y la mmm con la i?

Ximena: Mi

Jackeline: ¿Y la mmm con la e?

Ximena: Me.

Jackeline: (Indicando con el dedo algo escrito en el silabario) ¿Entonces?

Ximena: (Leyendo con dificultad y hastío) Mi mamá me mima

Jackeline: ¡¡¡Muy bien!!!

Ximena: (Súbitamente furiosa) ¡No me trates como una retardada!

Jackeline: No te trato como retardada, te trato como una analfabeta.

(Ximena le da una cachetada a Jackeline. Jackeline le devuelve inmediatamente la cachetada.)

Ximena: Odio esa palabra.

Jackeline: La odias porque no sabes escribirla.

Ximena: ¡Cállate, mocosa!

Jackeline: La odias porque no sabes leerla.

Ximena: Ándate de mi casa.

Jackeline: ¿Por qué me está echando?

Ximena: Porque ningún titular del diario va a decir mi mamá me mima, porque eso no es noticia, porque hoy día desperté albina, por eso te echo de mi casa.

Jackeline: No me voy a ir, Ximena.

(Ximena da unas vueltas por su casa y vuelve y se para frente a Jackeline.)

Ximena: Sabes, pendeja, te voy a dejar quedarte solo porque quiero escribir una carta por todas las cartas de amor que no he escrito. Quiero escribir una carta para recordar

todas las cosas que no pude escribir en papelitos amarillos para que no se me olvidaran. Quiero que me enseñes a escribir: Señor Presidente de Chile, la vida me ha pasado por encima como un una auto rojo, lo manejaba una profesora de castellano. No tengo familia, entonces cuando usted dice que la familia es el pilar de la sociedad chilena yo me empiezo a sentir una vietnamita o una extraterrestre. Quiero que me enseñes a escribir: Señor Viejito Pascuero, supongo que esta carta le llega tarde y supongo también que ciento setenta mil pendejos que no aprendieron a escribir no recibirán regalos jamás porque para usted portarse mal y no saber escribir debe ser como la misma cosa. Quiero que me enseñes a escribir: Madre, esta carta vale por unas tarjetas del día de la madre pero también vale como mi declaración de odio, porque la odio tanto, señora, porque he estado tan sola que a veces pienso que este es el cráter de un volcán. Le escribo, mamá, para que sepa que hay volcanes que no tienen fuego, esa es la única razón de por qué yo todavía no me muero quemada aquí donde nos botó, vieja conchesumadre. Quiero que me enseñes a escribir: Señor director, a usted solo quería felicitarlo por su diario y de pasada felicíteme al fotógrafo. Querido Elvis, disculpa que no te escriba en inglés y sobre todo disculpa por escribirte ahora que estás tan muerto, pero de alguna forma tenía que escribirte que te he amado y que tus canciones son muy lindas y que es muy normal que la gente engorde, que no te preocupes. Querida Madonna, de alguna forma a ti también te amo, pero esperaré a que te mueras para contarte más detalles. Señora Jueza Echeverry, hacer lo que hizo con mi hermana es una maldá ahora y hace cuarenta años atrás, ojalá usted sea la abuela del niño Judas faldas y le haya tocado bajarlo del árbol...

:: Escena V

Escribir la Biblia

(Ximena se esconde bajo la mesa. Jackeline la acompaña.)

Ximena: ¿Jesús nació sabiendo leer y escribir o aprendió después?

Jackeline: (Mostrándose agotada) No sé, supongo que alguien le enseñó.

Ximena: ¿Alguien Dios o alguien Carpintero?

Jackeline: (Molesta) ¡Soy profesora de lenguaje, no de religión!

Ximena: ¡¿Pero qué te tinca más?!

Jackeline: No sé, no voy a inventarte algo que no sé.

Ximena: (Casi pensando en voz alta) Pero la Biblia, ¿la habrán escrito los apóstoles porque Jesús no sabía o porque tenía cosas más importantes que escribir?

Jackeline: No sé (silencio, luego intrigada) ...¿cómo sabes que la Biblia la escribieron los apóstoles?

Ximena: Los españoles hicieron mil iglesias antes de hacer la primera escuela para indios.

Jackeline: (Sorprendida por el comentario) ¿Y cómo sabes eso?

Ximena: Mi papá tenía un tío que decía eso casi todos los días.

Jackeline: Un tío...

Ximena: O sea, un amigo, pero yo le decía tío, ¿por qué uno le dirá tío a la gente que es amiga no más de los papás de uno? ...es bien raro el castellano.

Jackeline: Eso no es cuestión del castellano.

Ximena: ¡¿No?! Yo pensé que hasta cómo uno se tiraba un peo era una cuestión del castellano.

Jackeline: ...Uy, qué fina.

Ximena: (Casi pensando en voz alta) ...Ahora, claro, en la Biblia nunca se habla de cuando Jesús era chico.

Jackeline: ¿Y?

Ximena: Que entonces tuvo que haber aprendido a escribir; que no nació escribiendo. Eso debe ser. Yo calculo entonces que se demoró como treinta y dos años en aprender a escribir y eso que era hijo de Dios.

Jackeline: (Suspica) ¿Pero no era que la Biblia la habían escrito los apóstoles?

Ximena: (Casi pensando en voz alta) Las partes que tienen nombres de persona sí, esas que el cura dice un nombre y unos números... pero ahora me acordé de las otras, las que escribió Jesús.

Jackeline: ¿Cuáles otras?

Ximena: Las que el cura no dice nombres de personas. (Jackeline la mira sin entender) Génesis, Apocalipsis, Ezequiel... aunque yo conozco a una señora acá a la vuelta que se llama Génesis, pero estamos claros que ese no es nombre de persona. ¿Estamos claros?

Jackeline: Me mareas, Ximena.

Ximena: Y eso que no te he sacado a bailar.

Jackeline: No, a mí no me gusta bailar.

Ximena: Lo que más me gusta es bailar con la gente que no le gusta bailar.

Jackeline: Y a mí lo que más me gusta es hablar con la gente que no sabe escribir.

Ximena: ¿De verdad?

Jackeline: No. No sé porqué dije eso.

Ximena: No te preocupes, no es tu culpa.

Jackeline: ¿De quién?

Ximena: Del castellano

(Ambas ríen. Ximena se para y le de play a una pequeña radio casete. Jackeline la mira extrañada. Suena "Noa Noa" de Juan Gabriel.)

Jackeline: ¿Y te gusta este gallo tan gay?

Ximena: ¿Homosexual?

Jackeline: Sí.

Ximena: ¿Cola?

Jackeline: Claro

Ximena: Mi hermana era cola.

Jackeline: ¿Cómo sabes?

Ximena: Estaba enamorada de mí.

Jackeline: Ah.

Ximena: Yo siempre me he preguntado una cosa de Juan Gabriel.

Jackeline: ¿Qué cosa?

Ximena: ¿Sabrá escribir o las letras las tendrá todas en la cabeza?

Jackeline: Obvio que sabe escribir.

Ximena: Es que cuando uno lo ve cantar parece más que todo estuviera en su cabeza.

Jackeline: (Algo indiferente) Mmm... no me he fijado.

Ximena: ¿Y qué significa Noa Noa, profesora?

Jackeline: No sé, no debe ser una palabra en castellano. (Ximena la mira extrañada) claro, debe ser una palabra tolteca, olmeca, maya, inca, algo mexicano, toluquense, no sé.

Ximena: Yo siempre había pensado que era el nombre de un cabarette que se llama así porque sí no más.

(Ximena se para súbitamente y empieza a bailar como un charro, toma cosas de la mesa que usa como pistolas. Le canta coquetamente a Jackeline que ríe, mientras hace como que busca algo en sus libros. Toma la cerveza, la agita y empapa a Jackeline. La hace bailar. Jackeline es muy torpe en sus movimientos, pero se divierte. Ximena está con la cara muy cerca de Jackeline. Jackeline, desbordada por la emoción o quizás por encontrarse con su cuerpo, la besa ligeramente en la boca. Ximena se deja besar sin reaccionar unos segundos, luego la mira sorprendida.)

Jackeline: (Sopesando la situación, ligeramente avergonzada) Ya, me voy, hoy día parece que no tengo ganas de ser profesora.

(Ximena asiente y continúa cantando poseída por la espectacular tristeza de Juan Gabriel.)

:: Escena VI

El Estado

(Jackeline muy sola y muy mojada)

Jackeline: ...soñé con la rata. Uno piensa que le dicen la rata gigante pero en realidad, ochenta y dos centímetros es bien poco, es como un niño, como el hijo de alguien. Soñé que la rata se hacía amiga del gato que se había ido de esa casa. Y que de repente llegaba ella gritando que todo era un plan de la rata para matarle a los gatos nuevos, porque en mi sueño habían gatos nuevos; entonces ella agarraba a la rata y la colgaba de un árbol. Y yo pensaba, ochenta y dos centímetros es bien poco, como un niño, como un cabro que todavía no va a la escuela, pero va a ir porque ahora la educación primaria es obligatoria. Ser un instrumento del Estado es bien parecido a ser un instrumento de Dios, enseñar es bien parecido a hacer milagros. El otro día soñé con un cabro del 2º C que tuve, el Rodríguez,

y soñé que me abría el delantal azul para buscarme leche y como no encontraba me sacaba un pezón con los dientes y ahí yo me daba cuenta que sí tenía leche, y que tenía litros y litros de leche, pero que había estado estancada y que ahora chorreaba sin parar. Llegaba ella, recogía el pezón del suelo y lo plantaba en un macetero de plástico, pero que yo sabía que era de greda. Sé que lo que sueño es bien obvio, pero, por lo menos, digo que es obvio y casi no me da vergüenza... (Muy angustiada intentando articular un gran discurso.) Antes leía libros de interpretación de los sueños, pero ahora me di cuenta que conmigo no hace falta. Las profesoras son..., no sé... las profesoras debemos ser... no sé... las profesoras siempre han sido de una forma. Antes no soñaba casi nada. Debe ser que las profesoras siempre han soñado con un país mejor pero qué país mejor va a tener de bandera una rata colgando. Las profesoras son... son profesoras como yo, las profesoras están en colegios y yo no. Quizás las profesoras deberíamos abandonar al Estado y que el Estado venga llorando a pedirnos perdón. También sueño que yo tengo que pedir perdón, pero no sé a quién, no sé cómo, quizás a mí misma por haberme puesto un delantal azul, por no querer ni poder ser la Señorita Soto, la tía Jackeline.

:: Escena VI

Las formas de las nubes

(Ximena mira al cielo. De espaldas sentada en la mesa.)

Ximena: Círculo en el sol.

(Entra Jackeline)

Jackeline: Qué bonito.

Ximena: (Seca) Círculo en el sol, aguacero o temblor.

Jackeline: ¡Qué folclórica!

Ximena: ¿Cómo folclórica?

Jackeline: Que dices cosas así, cosas que ya no se dicen, o que se dicen... pero lejos.

Ximena: ¿En otro país decí tú?

Jackeline: No, en este mismo país pero lejos.

Ximena: ¿No me estás diciendo hippie, cierto?

Jackeline: No, nada que ver.

Ximena: Ah, ya, porque yo no soy hippie... puedo ser muchas cosas en la vida, pero hippie eso sí que no.

Jackeline: ¿Cómo es eso del terremoto?

Ximena: ¿Qué cosa?

Jackeline: Lo del círculo en el sol.

Ximena: Así, po', el cielo avisa cuando la tierra se va a mover, aunque igual no sirve de

mucho porque uno se puede esconder de los... (Levanta su dedo índice y lo gira rápidamente.) ¿Cómo se llaman?

Jackeline: Tornados.

Ximena: Claro, pero de los terremotos uno no se puede arrancar, uno no se puede esconder en esos subterráneos que tienen en las películas de los... (Vuelve a hacer el movimiento con los dedos.) ...bueno, la cosa es que si está la redondela en el sol puede que al rato haya lluvia, temblor o terremoto o, no sé, que pase algo importante.

Jackeline: Pero si las placas no tienen nada que ver con la atmósfera.

Ximena: De más que no, pero la cosa es que avisa, aunque a veces, avisa mal, pa' puro reírse pienso yo, es que debe ser bien fome ser el cielo: nublado, despejado, nublado, despejado, nublado, despejado... ¡ningún brillo ser el cielo!

Jackeline: Yo creo que hay otra explicación para los círculos en el sol.

Ximena: ¿Y cuál vendría ser?

Jackeline: No sé, pero en algún libro saldrá.

Ximena: Aprendería a escribir bien pa' puro escribir un libro que se llame "las redondelas y el sol". ¿Te gusta? (Jackeline asiente y sonrío. Ximena la aborda irónicamente) Así me creerías todo.

Jackeline: Es que hablas como si el cielo fuera un caballero.

Ximena: Ahora se me ocurrió que era hombre, antes lo imaginaba mujer, pero no importa. La cosa es que los círculos en el cielo son como una letra... eso pienso yo.

Jackeline: (Sorprendida) Ya... ¿Y qué tanto sabes tú de las letras?

Ximena: Yo debería ofenderme con eso...

Jackeline: ...a ver, explícame eso de las letras.

Ximena: La letra. Una sola, ese es el tema, es como si tú tuvieras que escribir todas las palabras con la letra "o". Escribir uno de esos poemas que te gustan, pero solo con la letra "o".

Jackeline: (Sin tomar en serio la conversación.) Si es así, pobrecito el cielo.

Ximena: No, si pensándolo bien yo creo que le gusta hartito. Cuando mi papá se fue había círculo en el sol.

Jackeline: ¿El mismo día?

Ximena: El mismo mes.

Jackeline: Ah.

Ximena: Igual yo no caché lo que estaba diciendo, pensé que era temblor... como es lo que más dice.

Jackeline: Es que el cielo no es un cuaderno, pues, Ximena.

Ximena: Sea lo que sea se puede entender... aparte que a veces acompaña su letra esa con dibujitos.

Jackeline: ¿Cómo es eso?

Ximena: Así, po', que entremedio hace dibujos.

Jackeline: ¿Cuáles?

Ximena: (Como si fuera una obviedad.) Las nubes.

(Ximena enciende un cigarrillo y va llenando el espacio de cúmulos de humo.)

Jackeline: Yo a las nubes las encuentro más como manchas que como dibujos. La gente se inventa que ve conejos o dragones en las nubes pero es como ese test de cuando una busca trabajo, y una no ve nada de nada, pero ahí están los sicólogos, insistiéndote con que sí hay algo, entonces una dice, por decir algo no más, que hay una silla con una pata quebrada y ellos subentienden que una es inestable o que le tiene miedo a algo. No, si la psicología no es una ciencia, a la psiquiatría le creo, pero la psicología es como leer el horóscopo.

Ximena: A veces me gusta el horóscopo.

Jackeline: No, si a mí también me gusta, ¡pero una no va a ir a la universidad para escribir el horóscopo! No me van a decir a mí que yo no soy capaz de algo porque no veo conejos o murciélagos, vegetarianos eso sí porque si dice carnívoro... ¡¡Asesina!!

Ximena: (Mirándola con duda) Yo no sé bien de qué estás hablando, pero todas las nubes son dibujos de animales, todas todas...

Jackeline: (Desafiante apuntando al cielo) ¿Y esa de allá qué es?

Ximena: (Pasa un tiempo mirando fijamente sin decir nada) lo que pasa es que a veces son animales que no existen todavía.

Jackeline: ...ya

Ximena: Mi papá una vez me dijo, que en realidad es lo único que me acuerdo que me haya dicho, que las...

Jackeline: ¿Cómo se llamaba tu papá?

Ximena: (Corrigiéndole) Se llama Manolo.

Jackeline: Manuel.

Ximena: Manolo.

Jackeline: ¿Qué te dijo Manolo?

Ximena: Eso, po', que algunas nubes eran formas de animales que no existen, pero que van a existir, o que existieron pero que una no supo, o que existen pero uno no sabe... como la rata que vive en el fuego, ¿cachái?

Jackeline: Bien raro lo que te decía tu papá.

Ximena: No, si no es tan raro, o sea, yo también pensé que era raro y le pregunté más y me dio un ejemplo que no se me olvidó nunca... se me olvidó un poco su cara, pero no el ejemplo.

Jackeline: A ver...

Ximena: Imagínate en la época de los dinosaurios.

Jackeline: Ya.

Ximena: Cuando habían puros dinosaurios y un par de cavernícolas.

Jackeline: ¡No!, si los dinosaurios con los carverni...

Ximena: (Haciéndola callar) ¡Shhht! Escucha no más, imagínate que están peleando los dinosaurios con los cavernícolas y de repente en el cielo aparece una nube con forma de conejo, pero igual igual a un conejo eso sí, hasta con los bigotitos. ¿Qué pasa ahí, cabra?

(Ximena continúa lanzando el humo de su cigarro.)

Jackeline: Lluve.

Ximena: No, po', siguen peleando como si nada, porque resulta que en esa época todavía no se inventaban los conejos, entonces ni los dinosaurios ni los cavernícolas se dieron cuenta que justo arriba de ellos había una nube con una perfecta forma de conejo.

:: Escena Final

Leer una carta

(Ambas, disimulando el nerviosismo, sentadas de frente al público con las sillas delante de la mesa.)

Jackeline: Bueno, llegó el día.

Ximena: Y hartó que se demoró en llegar.

Jackeline: No, Ximena, fue un proceso más bien corto y fue lindo porque...

Ximena: ¡No! Aguántate el querer convertir esta reunión de mujeres solas en una graduación de escuela.

Jackeline: Yo no estoy sola.

Ximena: (Irónica) Sí, sí, yo tampoco estoy sola.

Jackeline: Lo digo en serio.

Ximena: Si me vas a decir que me tienes a mí y me intentas dar un abrazo no te leo ninguna mierda. (Jackeline sonríe) Y si me dices que te llamó el profesor de matemática, tu jirafales, diciendo que no puede olvidar los tres meses en que hiciste la práctica en esa escuelucha, que no puede dejar de pensar en ti y que ahora se quiere casar contigo... y que quiere que tengan hijos como alumnos perfectos que saben de números y letras, si es así, no solo no leo, sino que te echo cagando otra vez.

Jackeline: (Sonriendo) ¿La tienes?

Ximena: Siempre la he tenido, fue lo que dejó antes de irse y no volver.

Jackeline: Como en una novela.

Ximena: Como en una novela de la tele eso sí... Se salvó tres veces de que no me la robaran. A la mayoría de la gente nunca le han entrado a robar a la casa y a mí dos veces, y eso sin contar las mil que me han estafado... debo estar pagando mi cama...

Jackeline: Tu karma.

Ximena: Eso, eso que no es culpa de una pero que Dios la castiga a una igual no más

Jackeline: Pero no es de Dios, es de otra religión, de los hinduistas (mira el buda) o los budistas. ¿Tú eres budista?

Ximena: No, pero mi papá sí, aunque no hablaba mucho del tema, en realidad no hablaba mucho de nada, era una persona muy espiritual, casi muda de lo espiritual que era.

Jackeline: En fin, la cosa es que el karma no es de Dios.

Ximena: Cuando vino el Papa dijo que Dios era uno solo, así que estoy pagando mi karma por culpa de él.

Jackeline: Veámosla.

Ximena: No.

Jackeline: ¡¿Cómo no?!

Ximena: No, po', si ya la he visto como siete mil veces, ahora quiero leerla.

Jackeline: Sácala, leámosla.

Ximena: Me da nervio, si ya te dije que es lo último que dejé de mi papá.

(Ximena se para y vuelve con la imagen de Buda. Desde su base saca una vieja carta. Le pasa el Buda a Jackeline que lo toma como si fuese un bebé.)

Jackeline: Y desde que empezamos, ¿no intentaste nunca leerla? No sé... ¿las palabras con las letras más fáciles?

Ximena: ¡No! Imagínate después entiendo algo mal. La voy a leer y contigo al lado y me das codazos cada vez que me equivoque, menos en esa cuestión de la "gg" que cuando tiene una "u" y una "i" suena "gui", pero si se le ponen unos puntitos suena como se lee, pero que si no tiene la "u" suena como la empezada de mi nombre que, pa' colmo, no se escribe con jota sino con la equis que es una letra que no debería existir porque a las finales es la misma cuestión que pegar un "c" con un "s", pero en fin en mi nombre suena como jota... no, po', cabra, ese sí que no es problema mío, eso es toda culpa de la... ¿Cómo me dijiste que se llamaba esa señora?

Jackeline: ¿La RAE?

Ximena: Esa misma.

(Jackeline toma la carta y la estira. Ximena la mira.)

Jackeline: Ya, leámosla.

Ximena: (Leyendo) Csimena...

Jackeline: Ya, pues.

(Ambas se ríen, están muy nerviosas)

Jackeline: Jimena, dos puntos...

Ximena: (La asalta una duda) ¿Por qué tu papá te escribió esta carta si no sabías leer? ¿Era para que la leyeras algún día cuando aprendieras?

Ximena: No, como yo pasaba de curso igual no más, él creía que yo leía y como no habían libros en la casa pasaba...

Jackeline: ...piola... disculpa, continúa.

Ximena: (Leyendo con algo de dificultad) Jimena, es muy importante...

Jackeline: ¡Muy bien!

(Ximena la mira reprobatoriamente.)

Ximena: (Continúa leyendo, tropezándose y cambiando los acentos de las palabras) ...cuc

Jackeline: (Corrigiéndole) Que.

Ximena: Que... le vaías a pasar el Buda a la señora Roberta –en su estado no puede venir ella–. Yo no alcanzo, me salió un trabajo en provinquia

Jackeline: (Corrigiéndole) Cia, provincia.

Ximena: Provincia... Cuida a tu hermana, la señora Roberta tiene que pasarte luca...

Jackeline: Mil pesos.

Ximena: (Leyendo) La señora Roberta tiene cue (autocorrigiéndose) ¡que! pasarte mil pesos, arréglenselas con eso. Si te pide rebaja dile que el gordito es caro, que me lo dieron por harta plata que me debían, si te insiste mucho déjasela en novecientos. Yo espero volver antes del jueves.

(Ximena vuelve a repasar la carta con la vista otra vez. Jackeline mira hacia nada.)

FIN

:: RESEÑA

:: RESEÑA

Cristián Opazo

Pedagogías letales. Ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio

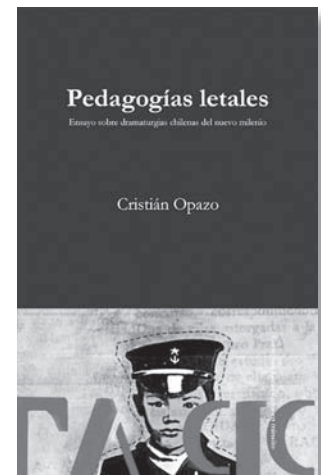
Santiago: CELICH/ Editorial Cuarto Propio, 2011.

198 p.

Por Pía Gutiérrez D.

Pontificia Universidad Católica de Chile

plgutier@uc.cl



Cuatro citas inauguran el libro *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio* de Cristián Opazo –profesor de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile– publicado a fines del 2011 en la colección de ensayos *Localidades en tránsito* del Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH) de la PUC. Dichas frases corresponden a Antonio Acevedo Hernández, Juan Radrigán, Manuela Infante y Guillermo Calderón, respectivamente, y son la antesala de la discusión y análisis propuesto en el grueso de este texto pues, por medio de ellas, el autor logra construir una síntesis del quehacer dramático en el incómodo espacio del nuevo milenio en nuestro Chile. “¿Y este es el autor teatral?”, se pregunta Acevedo Hernández en sus memorias del teatro chileno publicadas en 1962. Esta pregunta, medio incómoda, medio descreída, es la que Opazo se empeña en responder a lo largo de su ensayo. De la pregunta sobre quién es el dramaturgo y la sorpresa sobre el lugar que este ocupa, dos posibles lecturas a la pregunta de Acevedo Hernández, nace una reflexión sobre el estado de la dramaturgia contemporánea. “Y a nosotros, los verdaderos, nos dejaron las humanidades y las letras, que creo que a veces nos hace un poco [más] felices” parece responder Guillermo Calderón a Acevedo Hernández en esta cita de *Clase* (2008) que Cristián Opazo elige para cerrar su epígrafe. Sobre cómo se establece la figura del dramaturgo, sobre el arte y el contexto cultural que lo embarca,

sobre la labor del crítico y de la Universidad ante la actividad teatral es que el investigador se propone reflexionar. Sin duda esta entrada múltiple guía la mirada crítica con que el texto estructurará el panorama teatral reciente pues todas ellas impulsan a pensar en el utilitarismo que los discursos oficiales han hecho sobre el arte durante el periodo posdictatorial. No es casual la elección de estos cuatro autores para introducir la reflexión: los dos primeros son íconos de la incomodidad que reformará la manera de hacer teatro en su tiempo –tanto por sus propuestas escénicas como por la ideología en que se construían–, Acevedo Hernández posicionando un teatro obrero ante los sainetes de principio de siglo y Radrigán estableciendo un teatro de la palabra comprometido con cuestiones sociales durante la dictadura militar; y los segundos pertenecientes destacados, Infante y Calderón, a esta nueva generación que, aunque emparentada con la herencia de los dos primeros, seduce y provoca con sus textos como hijos pródigos de un sistema en que las formas de producción escénica los consolida y reniega.

Es ese espacio de lo incómodo el que marca el tono de la publicación. *Pedagogías letales* abarca la orfandad de una generación que se estructura entre el deseo de estar fuera del discurso oficial y del espacio del poder (que busca reconstruir la memoria traumática por medio de políticas culturales, muchas veces más mercantiles de lo esperado), y, al mismo tiempo, se ve aquejada por la necesidad de insertarse en un modo de producción que asegure su supervivencia aunque eso implique la adhesión a concursos y festivales veraniegos que se rigen por la taquilla. Así la escritura dramática del regreso a la democracia, se representa en un estado de crisis que se verifica en estudio de los textos. Aparece con fuerza entonces, según palabras del investigador, la relevancia de los cuerpos adolescentes en la dramaturgia del periodo analizado: *Prat* de Manuela infante, *Hombreconpiesobreunaespalda deniño* de Juan Claudio Burgos, *Clase* de Guillermo Calderón, *Malacrianza* de Cristián Figueroa, *La mujer gallina* de Alejandro Moreno, *HP (Hans Pozo)* de Luis Barrales y *Lulú* de Ana Harcha, por nombrar alguno de los textos citados, evidencian el cuerpo adolescente como protagonista de la acción dramática extrapolando esta condición a la escena en general. La apuesta de Opazo es leer más allá de los elementos semióticos de la escena o del potencial espectacular de los textos para consolidar una lectura cultural que pone en tensión a un grupo de autores dramáticos, la mayoría de ellos directores teatrales también, con su contexto político y cultural. Esta característica hace del libro acá reseñado un espacio a veces confuso, con referentes del mundo de la filosofía, de las actas públicas, de la teoría cultural y de la tradición literaria que se entretajan en una escritura anotada, que obliga al lector a bajar la mirada para revisar los referentes y hacerse cómplice, muchas veces como espectador de las obras o como lector activo y curioso que sigue la discusión por la que el texto nos lleva. La cadena de la escritura se refracta y el hilo de la argumentación se retiene en este cuerpo adolescente que permite perderse y encontrarse con el análisis de una generación de teatristas. Opazo propone su libro en dos grandes partes. La primera de ellas dedicada a una panorámica del estado del teatro, una cartografía de la dramaturgia que permite comprender los principales enunciados teóricos a los que hace referencia y que siembra la tipología con que se caracteriza al grupo estudiado. Si bien esta primera parte puede comprenderse como una introducción necesaria para lo que parece ser la parte central del texto, el análisis de cinco obras dramáticas, a mi parecer se transforma en un texto rico por las fisuras que ve en el panorama teatral y las salidas metodológicas que comprende para trabajar en el complejo escenario del nuevo milenio. Esta primera parte puede perfectamente prestarse como un lugar dialogante con otros sujetos,

investigadores, creadores o espectadores, que busquen marcos de reflexión para el arte reciente en nuestro país.

La segunda parte, recupera un análisis minucioso de íconos de la escena nacional de los últimos veinte años: *Río abajo* (1995) de Ramón Griffero, *HP (Hans Pozo)* (2007) de Luis Barrales, *Clase* (2008) de Guillermo Calderón, *Norte* (2009) de Alejandro Moreno y *Prat* (2002) de Manuela Infante. Muchas veces el análisis de estos textos recupera la persecución a la letra, la huella de la misma y los temblores sociales que esta genera. Si se cierra el análisis con *Prat* es, precisamente, porque esta obra marca, gracias a su 'Caso público', (recordemos la polémica política que se forma el año 2002 en torno al montaje de *Prat*) financiado por FONDART, debido a la visión que entrega del héroe nacional Arturo Prat,) un hito en el teatro reciente pues muestra la desavenencia entre el discurso oficial y el discurso teatral. Paradójicamente, Infante y su compañía se hacen conocidos por medio de este trabajo y consolidan una perspectiva.

De este modo el texto propone la lectura de al menos seis textos dramáticos. Se incluye el análisis de *El loco y la triste* (1981) de Juan Radrigán como una alegoría anticipatoria del espacio de la dramaturgia nacional en el apartado introductorio del texto; el análisis permite fijar medianamente los textos, la mayoría de ellos no han sido publicados, y sostener una tesis doble:

[Q]ue, en el nivel textual, las escrituras escénicas del nuevo milenio insisten, como nunca antes, en la representación del cuerpo adolescente... [Y que] estos cuerpos yacen inscriptos en un sistema pedagógico letal: en escuelas, regimientos y parroquias, el abuso adolescente se tolera toda vez que este permite "canalizar" aquellas pulsiones que, de ser autorizadas, requebrarían el orden cultura (diseñado de acuerdo con las ordenanzas del neoliberalismo). (175)

A lo largo del texto la constante del cuerpo adolescente resuelve una encrucijada en que esta generación de dramaturgos se enmarca, según dice el autor, el cuerpo abusado permite trazar el mapa de la ciudad, ya no aquella letrada sino más bien la del habitar en el residuo que esta ha dejado. Es en este vértice que se recupera la emergencia con que los dramaturgos de este grupo "aprehenden la contingencia (de su oficio, de su cultura) a través de las grietas de los teatros universitarios y de sus proyectos de imaginación nacional, hoy día imposibles" (22), proponiendo que por medio de esta nueva forma de hacer teatro: urbana, porfiada, extrauniversitaria y contingente, se recompone una nueva dramaturgia nacional. Opazo logra con su texto crítico establecer la continuidad, aunque sea por orfandad, de esta generación de dramaturgos con la historia del teatro en Chile, ese esfuerzo enriquece el campo de estudios y beneficia el proceso de pensarnos socialmente en cuanto a nuestras continuidades y rupturas más allá de los parámetros de éxito o fracaso de los espectáculos recientes.

Para caracterizar esta nueva dramaturgia, el investigador propone tres subjetividades que:

[N]o sólo son modos de composición de textos dramáticos, son, también, prácticas discursivas que permiten reubicar (políticamente) al dramaturgo (concebido como intelectual letrado) en el campo cultural chileno: incómodo sujeto de un perpetuo duelo posdictatorial (elegías obreras), profeta menor que repiensa el centro desde los márgenes lumpen (hagiografías urbanas) o ciudadanos que dicen resistirse a la globalización transformando las frías mercancías en los soportes de una memoria que le ha sido negada (paisajes de la globalización). (36)

A partir de esta distinción el texto teje el análisis de un corpus significativo de la época estudiada. Si bien se insiste en una dramaturgia poco academicista, o alejada de la idea de intelectual que sostiene Ángel Rama en *La ciudad letrada*, estas subjetividades responden a categorías derivadas de los estudios académicos, de las lecturas frecuentes en Facultades de Letras y Filosofía, es en este punto en que, creo, el trabajo de Opazo presenta una nueva riqueza: la recuperación del espacio de la crítica teatral académica como crítica de la cultura. Se evidencia acá la consecuencia que tiene el autor con lo que él mismo enuncia como los “Deberes del pedagogo”: “He aquí la misión, casi pedagógica, de la crítica: señalar entradas clandestinas a un enclave todavía vedado”. (183)

Si bien son varios los trabajos sobre teatro que se han publicado en los años cercanos: recordemos la antología bicentenario de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría, la mirada también antologadora de Carola Oyarzún, el trabajo histórico de Luis Pradenas, de Juan Andrés Piña y la recuperación de una dramaturgia anarquista por Sergio Pereira. Asimismo Camila van Diest y Fernanda Carvajal publicaron hace ya unos años un interesante trabajo, que aporta desde una mirada sociológica al análisis de compañías teatrales chilenas. Probablemente todos estos trabajos que se han convertido en libros de divulgación sobre el campo teatral en Chile, y los que quedan sin nombrar por espacio e ignorancia, sumados a los constantes esfuerzos por promover el conocimiento sobre teatro y crítica de investigadores como Soledad Lagos, Javier Ibacache, Andrés Grumann y Verónica Duarte, entre otros, propone un deseo sostenido de dar al teatro y a su reflexión crítica un espacio en el pensamiento de nuestra sociedad. Cristián Opazo viene a colaborar en esa tarea con esta publicación, pero también a recordar la misión que la formación literaria debe tener en relación a las dramaturgias nacionales, a valorarlas, visibilizarlas, ponerlas en tensión y así pensar nuestra sociedad. El teatro como objeto de estudio crítico, y la dramaturgia como lugar de la mirada, parece ser hermano menor ante otros géneros. Narrativa y poesía parecen instaurar relatos, estar más cerca de la discusión crítica, pero visibilizar la disidencia teatral es hacerse cargo de pensarnos también aunque con la emergencia de la palabra dicha. *Pedagogías Letales* recupera un lugar de reflexión necesario, se plantea también como un esfuerzo por difundir este pensamiento y compartirlo con lectores ajenos a la academia, veo en eso una importancia mayor, pues, Cristián Opazo recupera en este texto una labor desplazada del mundo universitario chileno, el estudio teatral y más profundamente la crítica, en su sentido primigenio de crisis, como una labor universitaria relevante del pensar la cultura y pensar el teatro como un punto de fuga de nuestra construcción. La labor que el estudioso emprende, gracias al propio sistema de análisis y escritura, hace dialogar la perspectiva académica con la contingencia nacional. Como bien indica el autor:

[E]n este ensayo me afano por ofrecer los apuntes que he ido acumulando en mis lecturas de una serie de textos dramáticos escritos y estrenados en Santiago de Chile, entre 2000 y 2010. En tales lecturas evité, por ende, considerarlos pre-textos de montajes ulteriores. Por el contrario, antes de tipificarlos dentro de un género (literario), preferí ‘escucharlos’ uno a uno, y me di tiempo para reconocer en ellos las huellas del presente donde se inscriben. (Opazo XII)

El trabajo funciona como una interesante bisagra, que recupera el espacio del texto dramático, refiere a sus montajes y de ese modo propone categorías de análisis útiles para el mundo académ-

mico, pero también interesantes a modo de divulgación a otros campos, quizás al mundo teatral o a espectadores interesados. De este modo se puede pensar el texto como una metodología de trabajo que puede ser utilizada en otros periodos o contextos teatrales, o como el entrenamiento del espectador para tejer el sentido de la escena. En ambos casos el libro abre una esperanza pues propone una apertura y no el cierre de una conversación sobre nuestra escena.

En las citas del inicio del libro Opazo desafiaba con una frase sacada de *Prat* de Manuela Infante: "Se me confunde lo que es estúpido con lo que es divertido". Yo remataría con la estrategia de Opazo, llevarnos a una divertida reflexión nada de estúpida para sembrar la semilla de una pedagogía que, al menos en la proyección de futuros críticos "de seguro, ...ya no será letal". (187)

:: Política Editorial

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 de *investigación* 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 pies de fotos (nombre actor, obra, autor, director, compañía, fotógrafo).
- 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 (*MLA Handbook*, séptima edición, 2009).
- 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 modi-

ficaciones. 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

- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y solo 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 solo el apellido del primer autor y 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, solo 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 cit. 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 solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo 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 (Medio 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. Medio impreso.
2. Libro de dos autores:
Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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. Medio 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 Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Medio impreso.
10. Traducción:
Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Medio impreso.
11. Tesis:
Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. 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. Medio 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> 134	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 133 y 134 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 132, 133 y 134 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el Nº 99 al Nº 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 Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 133	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

TELEFONO

ENVIAR ESTE CUPON A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

INFORMACIONES

Teléfono 6865083 - Fax 6865249
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 Nº 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 Cuarteto, 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 Griffero
- 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

Presentación

INVESTIGACIÓN

MAURICIO TOSSI

Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del noroeste argentino

MAGALY MUGUERCIA A.

Contrarrevolución en el balneario. La potencia del simulacro

MILENA GRASS K.

Cinema Utopía (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero.
Imágenes teatrales para una comprensión mítica de la historia chilena reciente

ANDREA CASALS H.

Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema*, de María Asunción Requena

PAULO OLIVARES R.

Teatro Furioso y carnaval: la poética de Francisco Nieva a través de *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*

SERGIO VALENZUELA V.

Efecto/afecto. Presentación de un modelo de análisis crítico del arte de acción

TEXTO TEATRAL

PABLO PAREDES M.

Las analfabetas

RESEÑA

CRISTIÁN OPAZO

Pedagogías letales. Ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio por Pía Gutiérrez D.