



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

APUNTES

de TEATRO :: 135

ISSN 0716-4440



2012 | 01



Nº ISSN 0716-4440
Revista Apuntes de Teatro Nº 135 - Año 2012 - 01
Fundada en 1960

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

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

Directora Escuela de Teatro
Milena Grass

Directora Revista *Apuntes de Teatro*
Coca Duarte

Asistente de Edición
Constanza Alvarado

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

Edición de Textos
Miguel Morales

Traducciones
Instituto Chileno Británico de Cultura

Secretaría y Ventas
Patricia Hernández

Diseño Gráfico
Victor Jaque - www.enjaque.cl

Portada
Los perros de Elena Garro.
Fotografía: Quetzal Sáez. Gentileza Teatro UC.

Impresión
LOM

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

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

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

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

APUNTES

de TEATRO

:: Índice

3-4 Editorial

INVESTIGACIÓN

- 5 - 19 **DOMINGO ADAME H.**
¿Teatro vivo, teatro virtual o transteatro? Una mirada desde la transdisciplinariedad
Live theatre, virtual theatre or transtheatre? A view from transdisciplinarity
- 20 - 31 **LORENA VERZERO M.**
Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas
Theatrical experiences before and during the last dictatorship in Argentina: aesthetic connections, symbolic differences
- 32 - 50 **ANA HARCHA C.**
Teatralidad de una *muerte-vida*: velatorio y funeral de Andrés Pérez Araya a la luz de los rituales de *Canto a lo humano y lo divino*
Theatricality of life-death: Andrés Pérez' wake and funeral in the light of *Canto a lo humano y lo divino*
- 51 - 70 **CARMEN LUZ MATURANA A.**
Análisis lingüístico y gestual de la primera escena de *La negra Ester*: una aproximación multimodal
Linguistic and gesture analysis of the first scene of *La negra Ester*: a multimodal approach
- 71 - 81 **ALEJANDRA GUERRA A.**
El Espectáculo del año dos mil. Las Imágenes milenaristas de Homero Aridjis
Espectáculo del año dos mil. The millenarian images of Homero Aridjis

82 - 93 PABLO FUENTES R.

Gilles de Raiz de Vicente Huidobro: reescribiendo la leyenda de Barba Azul mediante el devenir en el Mal

Gilles de Raiz by Vicente Huidobro: rewriting the legend of Blue Beard through Evil

DOCUMENTOS

97 - 102 RODRIGO PÉREZ M. :: Texto de creador

Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar)

Sobre *Los perros*

103 - 112 JAVIERA LARRAÍN G. :: Crítica

Entre-crónicas: la narración periodística de cuerpos mutilados

RESEÑAS

115 - 116 VALERIA RADRIGÁN

Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011), por Ricardo Loebell S.

117 - 120 CAROLA OYARZÚN Y CRISTIÁN OPAZO, EDS.

Colección Ensayos Críticos. Heiremans, por Miguel Morales P.

MEMORIA

123 - 125 LUIS ALBERTO HEIREMANS

Eterno caminante... no transaste ninguna de tus certezas, por Cristina Larraín H.

127 Política Editorial

128 - 133 Normas Editoriales

135 Cupón de suscripción

:: Editorial

La nueva edición de *Apuntes de Teatro* viene a consolidar una línea que empezamos a desarrollar desde 2011. Y es así que, en este número, alcanzamos el propósito de expandir nuestras fronteras tanto desde el punto de vista de nuestros colaboradores como desde los objetos de análisis: por una parte, reunimos autores chilenos y latinoamericanos de diversas procedencias y perfiles; y, por otra, aspiramos a ampliar la comprensión de lo teatral, entregando un panorama diverso sobre la teatralidad tanto artística como cultural.

Nuestra sección *Investigación* comienza con el artículo de Domingo Adame, quien, tomando en cuenta la transformación del teatro actual respecto a las formas tradicionales, propone plantear alternativas para su estudio y creación a partir de los conceptos de *transteatralidad* y *transteatro*. Luego, Lorena Verzero recoge el caso del grupo teatral argentino Taller de Investigaciones Teatrales (1977-1982), con el fin de analizar las vinculaciones entre teorías y prácticas teatrales implementadas por este grupo y colectivos de teatro militante. A través de este análisis, Verzero trata de comprobar el modo en que prácticas afines se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante los años de la dictadura del general Jorge Videla en Argentina (1976-1983).

A continuación, la aproximación al velatorio de Andrés Pérez Araya (2002) a la luz del Canto a lo humano y lo divino, por parte de Ana Harcha, nos interpela y provoca doblemente: primero, asistimos a la reconstrucción de algunos aspectos de este acontecimiento significativo para el mundo del teatro y la cultura de nuestro país; segundo, profundizamos en las cualidades particulares del Canto a lo humano y lo divino, tradicional rito chileno que en el presente aún es realizado por cantores y comunidades populares. Circundando también a Andrés Pérez, Carmen Luz Maturana se concentra en su reconocida obra *La negra Ester*, estableciendo nexos entre los recursos lingüísticos de los parlamentos y los recursos gestuales de la performance teatral que constituyen una seductora semiosis, como se aprecia en el registro audiovisual de la primera escena de la obra.

Alejandra Guerra, por su parte, nos traslada al universo de Homero Aridjis mediante la reflexión –más que contingente durante el supersticioso año 2012– sobre el fin del mundo, al analizar algunos elementos que configuran la mirada sobre el cambio de siglo en la obra *Espectáculo del año dos mil* del dramaturgo, escritor y poeta mexicano. Cierra esta sección el artículo de Pablo Fuentes sobre los recursos estilísticos utilizados por Vicente Huidobro en la construcción de su personaje dramático Gilles de Raiz, puntualizando el distanciamiento del poeta chileno respecto de los datos biográficos y ficticios presentes en las fuentes historiográficas y literarias que han abordado esta figura mítica.

Inicia nuestra sección *Documentos* la lúcida visión teatral del director Rodrigo Pérez, quien, a propósito de su montaje *Los perros*, revisa su poética escénica destacando su fundamento en la ocurrencia presente en los cuerpos y el escenario. Por su parte, Javiera Larraín aborda la obra *Entre-crónicas* de Cristián Ruiz desde la convicción de que, al nutrirse de la actualidad chilena utilizando el género de la crónica, instala la crisis del sistema pedagógico en la complejidad y la paradoja propias de la ficción, donde la verdad radica, antes que en los hechos concretos, en las maneras con que los testigos de un acontecimiento participan subjetivamente en este.

Finaliza esta edición con las reseñas de *Corpus frontera. Antología crítica de arte de cibercultura (2008-2011)*, por Ricardo Loebell; y, *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*, por Miguel Morales, seguido del conmovedor testimonio de Cristina Larraín dedicado a la memoria del que fuera su tío Luis Alberto Heiremans.

Diversidad de manifestaciones y miradas teatrales pueblan las páginas de esta *Apuntes de Teatro*. Como es usual, los invitamos a transitar por esta multiplicidad, esperando que participemos juntos en el diálogo y la reflexión del cada vez más vasto campo teatral.

Coca Duarte
Directora

¿Teatro vivo, teatro virtual o transteatro? Una mirada desde la transdisciplinariedad

Live theatre, virtual theatre or transtheatre? A view from transdisciplinarity

Domingo Adame H.

Universidad Veracruzana, México

domingoadame@yahoo.com

Resumen

El teatro actual se encuentra en franca transformación respecto a las formas tradicionales de teatro conocidas hasta la modernidad. Frente al desafío que constituyen las nuevas tecnologías y la pérdida de las especificidades, la pregunta es si se mantendrá como arte vivo o si habrá de transitar hacia la virtualidad u otras formas aún por descubrir. La respuesta tal vez es trascender toda disyuntiva e integrar todas las posibilidades, yendo, inclusive, más allá de las mismas. Es así que, desde la perspectiva transdisciplinaria y su lógica del "Tercero incluido", es posible superar cualquier exclusión y, como se propone en este ensayo, plantear alternativas para el estudio y la creación teatral a partir de los conceptos de *transteatralidad* y *transteatro*.

Palabras clave:

Teatro – virtual – transdisciplinariedad – transteatralidad – transteatro.

Abstract

Today's theatre is undergoing a complete transformation in terms of the traditional forms known until our modern times. Facing the challenge of new technologies and loss of specificities, the question is whether the theatre will continue to be a living art or if it have to move towards virtuality or other forms that are still to be discovered. The answer might be to transcend any dilemma and integrate all the existing possibilities, or even, go beyond them. So much so, that from the perspective of transdisciplinarity and its logic of the "Third included" we can overcome any exclusion and, as proposed in this essay, suggest alternatives for theatrical creation and theatrical studies based on the concepts of *transtheatricality* and *transtheatre*.

Keywords:

Theatre – virtual – transdisciplinarity – transtheatricality – transtheatre.

Frente a la perspectiva del arte digital, por uno y por otro lado, como una nueva epistemología, donde el conocimiento emerge del propio conocimiento, y la realidad y la representación se tornan construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y relacionarnos, es pertinente preguntar si lo que hasta hoy conocemos como teatro se podrá mantener vigente o si, por el contrario, se encuentra en mutación hacia otras formas de realidad –por ejemplo, la virtual–, o, incluso, a sus orígenes rituales.

Desde el enfoque de la transdisciplinariedad –perspectiva asumida en el presente ensayo–, hay que aclarar que no se trata de elegir entre una y otra alternativa sino de ir más allá del binarismo excluyente. Esto, con el objetivo de construir una visión que corresponda al momento actual, cuyos antecedentes se encuentran en las dos grandes revoluciones del pasado siglo: la cuántica y la cibernética.

Es cierto que los cambios en el dominio del arte resultan más difíciles de asimilar para los receptores y la institución académica –cuyo objetivo es preservar los principios que apuntalan a cada disciplina– antes que para los creadores. Por ello, en mi opinión, es necesario modificar la visión del teatro como disciplina para incorporar otras formas de ver y hacer en el ámbito escénico.

El teatro, visto disciplinariamente y basado en el principio de teatralidad, contiene, en mi opinión, una gran limitación: la transformación que se produce por medio de la representación es el resultado de una convención: “esto es teatro”, lo que mantiene a los participantes en un mismo y único nivel de realidad, o sea el de la ficción construida, sin permitir el desplazamiento simultáneo a través de los distintos niveles de realidad, tal y como lo propone la transdisciplinariedad (a lo cual me referiré más adelante). Dicho de un modo distinto, el teatro y otras formas de representación escénica han contribuido a que los individuos aprendamos a vivir dentro de una dimensión reducida, sometidos al racionalismo y al control que ejercen quienes tienen el poder político y el de los medios de comunicación, desde donde defienden hasta sus últimas consecuencias lo “teatral” como reflejo de la realidad.

Sin embargo, una vez que las revoluciones antes mencionadas abrieron amplios espacios al conocimiento, dando como resultado la epistemología compleja¹ y la metodología transdisciplinaria, así como las nuevas tecnologías, ha sido inevitable dar el paso a un enfoque que rompe con todas las certezas, invitándonos a ver el mundo y a pensar y actuar de manera distinta. Esto ha implicado, también, cambiar nuestro sistema de referencia a fin de superar el debate entre, por ejemplo, “teatro vivo” o “teatro virtual”, así como entre “teatro puro” o “teatro multi, inter o transdisciplinario”. Esta transición es la razón de ser del presente ensayo.

1 La epistemología compleja propone acercarnos al *conocimiento de la realidad* con un nuevo espíritu que considere la unificación y la integración de todos los sistemas, que se abra hacia lo multi, inter y transdisciplinario; o sea, a ver *la realidad* de manera compleja. Es importante no perder de vista las relaciones que, como individuos y como sociedad, establecemos con la realidad, tener presente el papel que juegan la mente, el espíritu y el cuerpo en su construcción y comprensión, reconocer los límites de la *percepción* y de los “modelos” y, sobre todo, darle su lugar a la experiencia del sujeto como generadora de espacios vitales posibles. Ver Edgar Morin, “La epistemología de la complejidad” en *Gazeta de Antropología* 20 (2004).



Nayeli Moreno, Angeles Zambrano, Laura Jayme, Imelda García y Marisol Naranjo en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

Una mirada a vuelo de pájaro sobre la creación escénica actual en América Latina

En los ejemplos siguientes destaco la intención de artistas escénicos de varios países latinoamericanos de ir más allá de las fronteras disciplinarias:

1. La actriz chilena Valeria Radrigán, quien dedicó su investigación final de su Máster en España al problema transdisciplinario, decía que este tema “ha marcado un desarrollo sistemático del pensamiento y la acción artística”, y que trabajar desde la transdisciplina (*sic*)² implica, en realidad, una ruptura con lo más alto del ego. No es solo la apertura para formarse, investigar y conocer otras formas extrañas a las propias, en las cuales uno se ha formado y trabajado. Es enfrentarse al vacío de no saber qué va a ocurrir. “En el proceso de creación la premisa no es hagamos una obra de teatro, sino: hagamos una obra, que sea teatro o no, poco importa” (“¿TRANS-teatro?”).

2. En Argentina, Mariela Yeregui indica: “las artes electrónicas suponen un acercamiento que concierne a las distintas áreas del conocimiento, en esencia, arte, ciencia y tecnología” (“Las artes”). En la medida que el arte electrónico configura un objeto que se conecta a una pluralidad de lenguajes –llegando incluso al dominio de la hibridez discursiva y estética–, su carácter es esencialmente dialógico y surge en el universo transdisciplinario:

Pero al mismo tiempo, el dialogismo se refleja en el hecho de que la obra propone una multi-experiencia: el concepto de autor se diluye para dar cabida a un pluri-autor que emana de la posibilidad que la obra sea actualizada constantemente por cada espectador. (“Las artes”)

2 Es importante remarcar la distinción entre “Transdisciplina”, que sería una nueva disciplina, y “Transdisciplinariedad”, que es la metodología que va más allá de las disciplinas.

3. En Chile, Sergio Valenzuela Valdés propone trabajar desde la Carta de la transdisciplinariedad sobre lo que él llama “el arte de acción transdisciplinar”. Valenzuela afirma que este arte busca integrar “no solo las artes, sino las ciencias y otras áreas y puede generar resultados de reflexión, no solo para sus creadores o accionistas, sino también en este diálogo crear el pensamiento sobre lo complejo de hacer y percibir” (“Hacia un arte”).

4. En Brasil, Oldair Soares, con una experiencia teatral de más de treinta años, alienta un transteatro que, en ausencia de una mejor manera, define como fuente y medio para la “transpre-tación”, consistente en la suma de las sensibilidades presentes en el espacio y también por cada persona que interpreta. El placer del goce estético permite la aparición de un espíritu común y al mismo tiempo individual. Un espacio escénico de convivialidad entre el *yo mismo*, *el otro*, *ellos*, *nosotros* y *ustedes* que implica el sacrificio. Soares está interesado en preservar la magia ritual del teatro de cara al re-encantamiento del mundo, al servicio de todas las edades, más allá de la simple noción del entendimiento para conducir al público a reflexionar acerca de la vida. Él cuestiona la representación, ya que reafirma la existencia del presente “en la pobre, conocida y única manera de tocar la realidad” (“A experiênciam”). El gran desafío, desde su perspectiva, es hacer visible lo real donde tenemos la impresión de vivir. Esto debe hacerse con un ‘Cuerpo-humanidad’ nunca visto y que solo se mostrará durante el acto.

5. En México, Nicolás Núñez es uno de los pioneros del transteatro, pues él reconoce que la labor del Taller de Investigación Teatral de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) que ha dirigido por más de treinta y cinco años, y al que él denominó “Teatro participativo”, fue realmente trans-teatro, porque lo que querían era hacer teatro “como un umbral, una pasarela hacia una realidad más armoniosa, equilibrada y completa. En suma, el teatro como la posibilidad de contacto más profundo con nosotros mismos. Es decir con el universo” (145). Shakespeare, Artaud y Grotowski en el campo del arte, junto con las tesis deslumbrantes de Capra y Prigone en la cuántica y Basarab Nicolescu sobre transdisciplinariedad, son las fuentes de las que Nicolás Núñez bebió para generar su *Transteatro* donde el actor comprometido “no es otra cosa que una conciencia que hace la reconstrucción de sí mismo y de su realidad en cada respiración. Una realidad en tránsito, que es el escenario, que es la vida” (146).

El discurso teórico esencialista

Como se puede observar, el trabajo de los artistas-investigadores en América Latina va más allá de los límites formales, perceptuales, convencionales y ontológicos del teatro. Esta posición ha encontrado resistencia por parte de una teoría teatral que, desde una posición esencialista y “teatralista”, sigue sosteniendo la noción de “teatralidad”. Es en esta línea que se inscribe el teórico argentino Jorge Dubatti, quien afirma que el teatro es convivial y no virtual:

El teatro resulta complementario de la regionalización cultural por la naturaleza de su lenguaje, basado en el *convivium*, el evento aurático, no desterritorializable o mercantilizable, sellos que transforman el teatro en una práctica anti-capitalista y anti-imperialista, anti-globalizante y anti-

hegemónica. Creemos que el teatro está en contra del proyecto de homogeneización cultural de globalización de la Nueva Derecha y el “capital internacional”. (“Teatralidad”)

De acuerdo con este punto de vista, el teatro no es un lenguaje en crisis, pero sí una expresión a contracorriente, resistente, que se manifiesta en el mundo actual como un lenguaje ancestral y que se refiere a la antigua medida del ser humano: la escala reducida al tamaño del cuerpo, la pequeña comunidad tribal, que es territorialmente localizable, debido a que su punto de partida es el encuentro de presencias.

Además, Dubatti considera la política como el nuevo valor de la convivialidad: sostiene que el teatro es incompatible con las nuevas condiciones impuestas por el neoliberalismo, lo cual, más que político, resulta ideológico. Después de este posicionamiento y frente a la creación teatral actual, es pertinente formular la siguiente pregunta: si en el momento presente se ha dejado de hablar de la especificidad del teatro, es decir, si el teatro de hoy no se cuestiona sobre su especificidad, sobre su teatralidad, ¿quiere decir que la convivialidad no existe más y que la política no tiene ningún valor? Por supuesto que no: lo que ha cambiado es la comprensión del fenómeno teatral, incluso del *convivium* y de la política. En pocas palabras: ha cambiado nuestra forma de pensar, de ver y de experimentar la realidad.

En todo caso, hay un teatro, desde luego muy valioso socialmente, pero que no es “todo el teatro”, en resistencia contra aquello que Dubatti denomina “las nuevas condiciones culturales que impone el neoliberalismo” (“Teatralidad”), a saber: la desterritorialización, la desaturización del hombre, la excesiva comercialización, la homogeneización cultural de la globalización, la supuesta univocidad de la realidad y el pensamiento único, la hegemonía del capitalismo autoritario y el neoliberalismo, la pérdida del principio de realidad, la transparencia del mal y el simulacro. Pero de allí a afirmar que el teatro es una dura compensación en un mundo hostil americanizado, pasamos a una formulación que no permite dimensionarlo en toda su complejidad.

Cambio de paradigma en los estudios de teatro y la epistemología

Una posición opuesta a la defendida por Dubatti es la de Chiel Kattenbelt, quien sostiene –en un giro abierto a los cambios de paradigma de la disciplina teatral– que la cultura contemporánea se ha convertido en una cultura mediática (no cultura de la mediación), al mismo tiempo que las prácticas artísticas de esta cultura son cada vez más interdisciplinarias.

Coincido con Kattenbelt en que la tecnología digital funciona en el intercambio entre las artes como interfaz entre el hombre y la computadora, así como entre el hombre y la naturaleza. Por eso es importante tomar en cuenta la propuesta de Ciber-Espacio-Tiempo (CET) formulada por Basarab Nicolescu (sobre la que más adelante volveré).

Es importante reconocer que en la actualidad, en el discurso sobre arte y cultura, *intermedialidad* se refiere a la correlación entre arte, ciencia y ética, esta última en su dimensión política. Con la intención de mostrar la “convivialidad” en la que han existido el teatro y los mass-medias, Jean-Marc Larrue elaboró una reseña histórica de esta relación. Para él, la controversia se basa en el discurso identitario del teatro que considera el cuerpo del actor y la presencia como fundamentos. Con esta visión, la tecnología, de acuerdo con Walter Benjamin, estaría en contra



Grupo de actores Totranacas en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

del artista. Esto ha hecho que el discurso esencialista, con su tecno-fobia, viva en la "angustia del cambio".

Fue precisamente la caída del discurso identitario y la aceptación de la tecnología en el campo de las artes, sobre todo en el teatro, lo que ayudó a cambiar el paradigma prevaleciente.

De la presencia al "efecto de presencia". Más allá del discurso identitario

El lugar desde el cual observo la Realidad³ no es el de la epistemología del teatro del siglo XX, caracterizada por la oposición binaria, y que puso frente a frente texto versus escena, presencia versus ausencia, autenticidad versus falsedad.

En la actualidad, el discurso sobre la identidad, y la identidad misma inclusive, han mostrado su fragilidad en los campos de la memoria, en la confrontación con "el otro" percibido como una amenaza y en la imposición violenta del discurso esencialista. Por ello, el enfoque intermedial no centra su interés en la cuestión de la identidad y de fronteras, sino en movimientos complejos en el campo de los mass-medias y las tecnologías. Del mismo modo, Philip Auslander, con su crítica deconstruccionista, ha señalado que la presencia no es lo propio del teatro y que "[l]a revolución digital hace que el teatro transforme tanto sus modos de representación como sus procesos creativos y narrativos" (en Larrue 25-26).

Esta propuesta se opone a la sostenida por Dubatti, así como es afín a la que hoy en día practican gran parte de los artistas de América Latina. Jean Marc Larrue lo explica así:

El actor puede fragmentarse, multiplicarse: estar ahí olfativamente pero no visualmente o vice versa, desmembrarse (asociar una voz a otro cuerpo), etc. En definitiva, difícilmente se puede

3 Es necesario aclarar la diferencia entre real y realidad, según Basarab Nicolescu: Real es lo que no resiste, es "lo que es"; en tanto que la realidad es "plástica", uno puede transformarla.

pretender hoy en día que la presencia y el contacto directo sean la necesidad fundamental, el último bastión que puede caracterizar la práctica teatral y fijar su identidad. (28, la traducción es mía)

Es por eso que, en lugar de presencia, habla de “efecto de presencia”. Este efecto tiene en mi opinión una estrecha relación con los niveles de realidad que ofrecen, en este caso, la posibilidad de permanecer simultáneamente en dos realidades: la “real” y la “virtual”.

Desde la filosofía, esta posición es apoyada por Marcelo Vitali. El “quiasmo”, dice, es un punto virtual donde se entrelazan un visible y un invisible: el primero se vuelve invisible (virtualmente), como el segundo se hace virtualmente visible. Por supuesto que hay diversas posiciones. Algunos, como Jean Baudrillard o Paul Virilio, rechazan esa posibilidad, pues “Lo virtual es una ilusión de realidad, una imagen de la realidad que se confunde con la realidad misma”, mientras que para otros, como P. Levi, lo virtual es una forma de aumentar el poder de la realidad (Baudrillard, cit. por Virilio y Levi en Vitali 160).

En todas estas posiciones se puede ver un quiebre con el paradigma de la modernidad que vio surgir al teatro “posdramático”, que corresponde, como lo señala Hans-Thies Lehmann, al teatro europeo de fines del siglo XX. El mismo teórico menciona cómo Heiner Müller se lamentaba de que cuando iba al teatro le era cada vez más molesto no seguir más que una sola y misma acción. En cambio –decía–, cuando en el primer cuadro se inicia una acción, en el segundo otra que no tiene nada que ver y en el tercero y en el cuarto, etcétera, esto es divertido y agradable, aunque no sea la pieza perfecta (en Lehmann 35).

De la percepción lineal y sucesiva se intentó pasar a la percepción simultánea. Esa búsqueda estuvo encaminada a lograr la autonomía del lenguaje, la teatralidad autónoma, no la “ilusión mimética” (Lehmann 20). En los textos posdramáticos la pregunta giraba en torno a “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son ensayadas para el sujeto humano” (21). Si bien estos planteamientos muestran una notable transformación paradigmática, me parece más pertinente emplear el prefijo “Trans” en lugar de “Post”, puesto que aquel indica tránsito, movimiento, transgresión, mientras “Post” remite a “después de”, es decir, una definición temporal, lógica.

Paso enseguida a presentar la perspectiva teórica en la cual me sitúo y que me ha dado la oportunidad de abrir mi propia mirada con respecto al teatro: la transdisciplinariedad.

Transdisciplinariedad y Teatro

La metodología transdisciplinaria propuesta por Basarab Nicolescu se sustenta en la convicción de que, independiente de la crisis que hoy amenaza la supervivencia de la humanidad, existe esperanza en tanto seamos capaces de un nuevo nacimiento que coloque la dignidad de la persona por encima de todas las cosas. Se requiere para ello la evolución del conocimiento en todos los campos, así sean de la ciencia, la educación o el arte, y una comprensión abierta de la Realidad. La transdisciplinariedad trata de la relación multidimensional entre el hombre, la sociedad, la vida y el mundo. En ella el ser humano se considera *Homo sui trascendentalis*, es decir, una persona cuyo valor reside en su propio ser, un ser que se reconoce en su irreductibilidad y en su doble trascendencia interna y externa mediante la cual accede a la libertad. Para la transdisciplinariedad

coexisten objeto y sujeto, efectividad y afectividad, femenino y masculino. Pero, sobre todo, la transdisciplinariedad se basa en la existencia de distintos niveles de realidad y de percepción.

A diferencia de la multi y de la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad pretende sentar las bases de un nuevo paradigma científico. La investigación disciplinaria, se ha dicho, concierne en la mayoría de los casos a un solo nivel de realidad. En contraste, la transdisciplinariedad se refiere a la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que en el plano social son: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), el planetario, el de comunidades en el ciber-espacio-tiempo y el cósmico (Nicolescu 52). Todo esto resulta en la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la "actitud transdisciplinaria", esto es, mantener una actitud basada en el rigor, la apertura y la tolerancia.

Según Nicolescu, hay tres axiomas que orientan la metodología transdisciplinaria: (1) el axioma ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; (2) el axioma lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizado por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del "tercero excluido"); y, (3) el axioma epistemológico. La estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja. Como se advierte, no es suficiente considerar la apertura hacia nuevas formas de saber y de hacer. Es necesario *transformar la manera de conocer y de hacer*, de ahí la importancia de esta metodología. Este aspecto de la transformación ha ocupado permanentemente la atención de creadores y teóricos teatrales. Un ejemplo es Erika Fischer-Lichte, quien en una de sus últimas investigaciones trata "el poder transformativo del performance" y su emergencia como acto de comunión para el "re-encantamiento del mundo". La relación que encuentro con la propuesta proveniente de la transdisciplinariedad es que se va más allá del individualismo del artista y la división actores/espectadores, así como de otras dicotomías: arte (ficción)-realidad, sujeto-objeto, cuerpo-mente, hombre-animal, significado-significante. De igual modo, frente a la gran coincidencia que se da en la expectativa del "re-encantamiento del mundo" a través de los "niveles de realidad" que propone Nicolescu. "Por la transformación de sus participantes", señala Fischer-Lichte, "el performance alcanza el re-encantamiento del mundo" (186). Esto significa que se entra en una nueva relación con uno mismo y con el mundo. Relación que no está determinada por la elección entre A o B sino por el acompañamiento de A y B. El "re-encantamiento del mundo" es inclusivo, no excluyente: demanda de cada uno actuar tanto en la vida como en el performance.

El Ciber-Espacio-Tiempo

Con la noción de Ciber-Espacio-Tiempo sugerida por Basarab Nicolescu, aparece la posibilidad de superar esta lógica del binarismo. Por Ciber-Espacio-Tiempo (CET) se debe comprender todo el espacio informático en su integridad, y puesto que es un espacio que tiene de lo natural (mundo cuántico) y de lo artificial (lenguaje matemático), ofrece la posibilidad de una verdadera interacción real-imaginario. Pero lo más importante, en mi opinión, es que ofrece un nuevo nivel de percepción para la interacción con lo digital. Uno puede descubrir un mundo completamente diferente al macro-físico por el hecho de que los signos circulan a la velocidad de la luz.



Cecilia Cortés y Zoyla Flor González en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

Por primera vez en la historia existe la posibilidad de integrar lo finito que nosotros somos, en la unidad entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande. En la medida en que ese finito sea el espejo donde se refleje lo infinitamente consciente, es posible que asistamos al histórico parto del primer tipo de interacción ternaria (lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande y lo infinitamente consciente) (Nicolescu 61).

Se trata del nacimiento de un nuevo nivel de realidad por la propiedad particular de la tecnonaturaleza: el auto-movimiento que nos dice que “todo lo que se puede hacer se va a hacer”. Es por eso que se debe supervisar el uso del CET, ya que puede ser utilizado tanto para las grandes monstruosidades como para liberar la creatividad.

Transteatralidad y trans-teatro

Bajo el contexto anterior es posible corroborar la emergencia de una transteatralidad y un trans-teatro. Ambos conceptos pueden ser considerados como procedentes de una epistemología compleja y transdisciplinaria, donde el conocimiento y la representación son construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y relacionarnos holísticamente.

Con respecto a transteatralidad, es necesario desmarcarse de cualquier relación con la teoría literaria que, como en el caso de Gerard Genette, habla de una “Transtextualidad”, es decir, “la trascendencia textual del texto... que lo pone en relación manifiesta o secreta con otros textos” (7). Asimismo, también hay que desmarcarse de la derivación que hace Fernando Cantalapiedra, cuando afirma que la transteatralidad es “toda trascendencia praxeológica de un texto espectacular, esté o no representado” (423). Por último, tampoco se asimila a la noción de “Transteatralización” propuesta por Baudrillard para indicar el traspaso de elementos teatrales a la vida cotidiana o a otras disciplinas.

Si la teatralidad es el proceso que conduce a productores y receptores a la utilización de elementos de construcción y significación del teatro para actualizar la obra teatral, transformando su “realidad textual” en el momento de su ejecución “en vivo”, es decir, el fundamento para interpretar, representar y percibir el discurso teatral estructurado con base a la lógica binaria de texto/representación. La transteatralidad, en cambio, es el proceso por el cual cada sujeto, productor o receptor, gestiona su propia alteridad y, al mismo tiempo, transita por diferentes niveles de realidad con pleno dominio de todo su potencial humano. Se trata, entonces, de asumir la paradoja de ir más allá de uno mismo al darse cuenta de quiénes somos, o, mejor aún, de quiénes estamos siendo, conociendo, o qué estamos haciendo y sintiendo en ese preciso instante que me doy cuenta. Esto es lo que ocurre cuando actualizo todo mi potencial desde mi SER/CONOCER abierto, relacional, dialógico, ético y lúdico.

Hoy día, en muchos lugares, podemos escuchar y observar voces y movimientos que expresan la urgencia de una nueva relación con todo lo que existe. Necesitamos, entonces, prácticas de reconexión que reconstruyan nuestro Ser-en-conciencia. Requerimos percibir el enorme poder creativo de nuestro ser y de cada elemento que nos rodea, el movimiento de nuestro cuerpo y de nuestra comunidad que potencia nuestra capacidad de conocer y experimentar diferentes niveles de realidad.

La transteatralidad está entre, a través y más allá de todas las formas de presentación o representación conocida. Por ello, su enfoque no puede ser más que transdisciplinario, dado que su práctica requiere de una estrategia para identificar el proceso mediante el cual el sujeto complejo se manifiesta integralmente en interacción con diferentes niveles de realidad. La transteatralidad deja abierta la pregunta sobre la representación, sobre la Realidad y sobre el mismo teatro.

Al disolverse la distinción entre arte y realidad, la atención se centra en el espacio que queda abierto. ¿Qué es lo que puede ocuparlo? Para la transteatralidad sería lo sagrado como “tercero oculto”⁴ que incorpora la memoria de la especie y de la comunidad así como la presencia plena del sujeto, su verticalidad cósmica y consciente.

Por lo tanto, más que elegir entre un Teatro vivo o un Teatro virtual, habrá que orientarse hacia el Transteatro, porque –parafraseando a Nicolescu– más que un “nuevo teatro”, lo que necesitamos es un nuevo nacimiento del teatro, parto que solo será posible después de un nuevo nacimiento del sujeto (101), es decir, de un ser humano capaz de vivir de manera simultánea niveles diferentes de realidad, de favorecer la emergencia del “tercero incluido” y de estar abierto a la complejidad.

La transdisciplinariedad es también soporte del transteatro, concepto que utilizo en afinidad con otros creadores latinoamericanos, especialmente el brasileño Oldair Soares y el mexicano Nicolás Núñez⁵.

4 A diferencia del “Tercero incluido”, el “Tercero oculto” es la manifestación de la no-resistencia, es decir, que está más allá de la realidad.

5 Nicolás Núñez es uno de los precursores del *transteatro* al reconocer que el trabajo del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, dirigido por él durante más de treinta y cinco años y al cual denominaron como Teatro participativo, era en realidad *transteatro*, porque lo que buscaban “era tocar el punto de *entanglement* [enredo cuántico], el contacto que nos permitiera reconocer, y afectar, la *latise* [entramado]. Para que entre público y actores lográramos un *egregor* [fuerza] de amorosa unidad y, de esta manera, estimular en nuestra sociedad lo mejor de nosotros mismos. Teatro como umbral, puerta de entrada a una realidad más armoniosa, equilibrada, plena. En síntesis, teatro como la posibilidad de contacto profundo con nosotros mismos. Es decir, con el universo” (Núñez 144-145).

En mi caso, me reconozco deudor del poeta Michel Camus, quien con su *Paradigme de la Transpoésie* alimentó mi visión del transteatro:

No sabemos qué es la poesía. Los conceptos unívocos a los cuales llamábamos hace poco “el mundo”, “la realidad”, “la naturaleza”, “la cultura”, “la poesía” se han vuelto ingenuamente reductores desde que los investigadores han tomado conciencia de la pluralidad del mundo y de las culturas, de la complejidad creciente de niveles de realidad y de niveles de percepción escapando a la lógica aristotélica y a la dialéctica binaria... Se podría llamar transpoética la vía transfiguradora del poeta iluminado (vidente) orientado hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento. (La traducción es mía)

Desde esa perspectiva concibo el *Transteatro* como la vía transfiguradora orientada hacia el autoconocimiento y la unidad del conocimiento. No es que plantee eliminar el concepto *Teatro*, solo deseo enfatizar sus limitaciones respecto a una transformación hacia la plena hominización y “re-encantamiento del mundo”. Dígalo si no la forma básica del código teatral identificada por Fischer-Lichte: “A representa a X mientras S lo mira” (29) que reduce también al mínimo el sentido de *representación*: “algo que está en lugar de”. Por el contrario, las preguntas que desde el transteatro se formulan son muy diversas: ¿Qué es la *representación*? ¿Quién es A que representa? ¿Quién X representado? ¿Quién S que mira? ¿La *representación* es una característica del ser humano? ¿Qué otros seres vivos representan? ¿Cuáles son las representaciones humanas? ¿Cómo se representa? ¿Qué hace la *representación*? ¿Qué *realidad* tiene la *representación*? ¿Cómo se representa *lo real*? ¿Cuál es la relación entre mundo y *representación*? La complejidad y la transdisciplinariedad trascienden, pues, cualquier reduccionismo.

En el Transteatro se da el diálogo múltiple entre lenguajes, representaciones y realidades. No hay espectáculo “puro”: se trata de acciones gestionadas por un sujeto, donde la estructura (organización) es auto-poética y está más allá de las reglas y convenciones de la representación. Los actos o experiencias transteatrales son acciones presenciales –aunque pueden incluir lo virtual– que un individuo o un grupo de personas realizan con plena conciencia de lo que hacen, pero sin excluir lo inconsciente, y cuya intención es responder a una pregunta guía que tiene un sentido comunitario. De este modo se establece una relación diferente con lo “Real”. Con este fin, se utilizan todos los recursos disponibles de cada tradición, pero en diálogo con otras tradiciones y con todas las formas de conocimiento disponibles. Por ello el Transteatro es Transcultural.

El *Transteatro* es una propuesta acorde a la concepción actual de la sociedad-mundo, es decir, de un sentimiento común del destino planetario. Tiene como principio básico el establecimiento de una nueva relación del ser humano con la naturaleza, con los otros y con las nuevas tecnologías. En el *Transteatro* todos los individuos –hombres y mujeres– participan auténtica, libre y confiadamente, compartiendo con el otro la maravillosa oportunidad de estar vivos, lo cual resulta en seres más conscientes y verdaderos.

Una experiencia de Transteatro en El Tajín

El Centro de las Artes Indígenas (CAT) “Xtaxkgakget Makgkaxtlawan” (El resplandor de los artistas) ubicado en el parque temático Takilsukhut, dentro del área correspondiente a la zona



Nicolás Núñez y Esperanza García Dionisio en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

sagrada totonaca⁶ de El Tajín, Veracruz, ha sido el espacio donde he desarrollado desde octubre de 2007 experiencias transteatrales, con el antecedente del Teatro-comunidad. La importancia de este antecedente radica en que el Teatro-comunidad es una de las vertientes más significativas del teatro en México y cuya fuente está en las culturas originarias y en un tipo de estructuración comunitaria, donde sus integrantes participan y/o determinan el desarrollo de todo el proceso de preparación, ejecución y recepción, así como las prácticas mítico-rituales totonacas (de *tutu*: tres, y *naku*: corazón). Para ellos, todos los elementos que existen en el mundo tienen vida, comenzando por sus dioses que dotaron al ser humano de todo lo necesario para vivir: el sol, la luna, las estrellas, las plantas, los animales, el aire, el agua, las piedras, el fuego, la montaña, la tierra; todos tienen un espíritu y un dueño que cuida de ellos. Es por eso que toda acción tiene un sentido ritual y es necesario pedir permiso a las deidades para contar con su protección. La danza, la música y la teatralidad forman parte de su cosmovisión religiosa. El ejemplo más significativo es sin duda la “Ceremonia de los voladores” de origen precolombino y consagrada al Padre Sol.

La Casa del Teatro y *Tejedoras del destino*

El Centro está organizado en Casas. La Casa del Teatro busca consolidarse como un espacio de diálogo e intercambio de las diferentes tradiciones teatrales generadas por diversas experiencias culturales.

Las actividades de la Casa del Teatro se iniciaron con un taller a cargo del maestro Nicolás Núñez –creador del Teatro Antropocósmico–, quien junto a un grupo de actores de la región y

6 La cultura Totonaca, que tuvo su origen hacia el 400 d.C., pervive hasta la actualidad en los estados de Puebla y Veracruz, siendo en este Estado de la República mexicana donde se encuentra su vestigio más importante, la ciudad sagrada de El Tajín.

de estudiantes y maestros de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, construimos de manera colectiva el evento teatral denominado *Tejedoras del destino*, presentado entre el 19 y el 23 de marzo de 2008 en las instalaciones del Parque Takilshukut. Se trata de una experiencia de teatro participativo sustentada en el mito totonaca de la creación del universo, narrado en La Casa del Algodón del mismo CAI por los maestros indígenas Cresencio García Ramos y Juan Villanueva Pérez. El mito dice que en el cosmos habitan trece abuelas tejedoras que, como arañas, tejen el destino de cada ser, lo que queda plasmado en el ombligo. Cuando por alguna razón las personas se extravían y pierden su destino, necesitan recuperarlo a través del retorno al origen, a la tradición y a los valores que les fueron otorgados. En este caso el valor principal estuvo asignado a la lengua totonaca.

El acto transteatral

Con respecto al espacio, se distinguieron tres lugares para su desarrollo, con base en el mismo proceso de trabajo de la Casa del Teatro y en el de la conformación de *Tejedoras*. Iniciaba al mediodía, en el centro del Parque, con el término de la Ceremonia de los Voladores, quedando ubicados frente a la Casa de los Abuelos o *Kantiyan*, con una doble intencionalidad respecto a ese momento y a ese lugar: en principio como propuesta de unificación con la energía del universo gestada a partir del rito sagrado de Los voladores y, en segundo término, buscando el permiso tanto de los “Dueños” del lugar como de los Abuelos, personas de gran estima entre la comunidad. Un segundo espacio era uno de los senderos del parque, en el cual se realizaba el tránsito de un nivel de realidad a otro. Y, por último, el árbol del Chote, sitio que nos atrajo energéticamente para realizar ahí nuestro primer encuentro, ahí era donde se desplegaba el mito. Las acciones planificadas para el desarrollo de *Tejedoras* fueron:

- Conexión energética con las fuerzas cósmicas y Petición de permiso.
- Conformación de una serpiente y agrupamiento de las tejedoras
- Recorrido de la serpiente y tejedoras en dirección al árbol del Chote, con el objetivo de invitar a los visitantes de Cumbre a integrarse a la serpiente y ser parte del evento.
- Desintegración de la serpiente y conformación de un nuevo cuerpo circular en la periferia del Árbol con quienes se fueron integrado.
- Integración de un cuerpo circular por las tejedoras alrededor del árbol.
- Relatos de experiencias de los jóvenes totonacos respecto al extravío de su destino (identidad) y respuesta de comprensión y apoyo por parte del resto de los miembros, adultos totonacos y mestizos quienes los guiaban de nuevo al reencuentro de su destino.
- Reconexión de los jóvenes con su destino a través del contacto con las tejedoras.
- Entrega del hilo de su destino a quienes lo habían perdido y siembra en la tierra.
- Tejido de la telaraña
- Comunión de todos los participantes con el árbol del Chote.
- Relato del mito de las tejedoras sobre el destino cósmico.
- Danza de integración de todos los presentes.
- Círculo de los miembros de Casa del Teatro y agradecimiento.



Esperanza García Dionisio y Gerardo Ramos en *Tejedoras del destino*. Fotografía de Erandi Adame.

Concluido el tejido de la red cósmica con el hilo y con las palabras que salían del corazón de cada participante (por ejemplo: fortaleza, respeto, dignidad, amor, unidad, etc.), la abuela pasaba al centro y hacía una oración para que los ombligos de los congregados, totonacas o no, hombres, mujeres, niños y todos los que allí se encontraban, se reconectarán con su destino. Oraba pidiendo por todos los presentes, para que no perdiéramos esta conexión. Al terminar su oración, sahumaba a todos y los invitaba a que profundizaran en esta conexión cósmica e hicieran contacto con él árbol del chote.

Muchos aceptaban la invitación y entraban al círculo, a la red tejida, al espacio de oración, al cobijo del árbol, y ponían sus manos sobre el chote; otros colocaban su frente, respiraban unos segundos con él mientras se oraba por esta reconexión hasta recobrar sus lugares. Así concluía el evento con un abrazo integrador de los miembros, con los espectadores y con el lugar.

Comentario final

Desde mi propia experiencia en distintas comunidades indígenas y mestizas de México, y a partir de la metodología transdisciplinaria, afirmo que para realizar proyectos creativos viables y sostenibles que nos coloquen en un *Transvivir*, o sea, más allá de lo que es una vida mecánica, dispendiosa y enajenada, es necesario trascender el paradigma simplificador y, en consecuencia, el del teatro. Es necesario estar alineado con los principios de la comunidad local y planetaria, lo que implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad cósmica y consciente, es decir, la "actitud transdisciplinaria" como vía para el "re-encantamiento del mundo".

Obras citadas

- Adame, Domingo. "La reconceptualización del teatro más allá de los límites disciplinares". *Investigación Teatral* 1 (2011): 23-41. Impreso.
- Anes, José et al. "Carta de la transdisciplinariedad". Convento de Arrábida, Portugal Noviembre de 1994. Recurso electrónico. 9 Ago. 2012.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. México D. F.: Red Editorial Iberoamericana, 1997. Impreso.
- Camus, Michel. "Paradigme de la Transpoésie". En *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires* 12 (1998). Recurso electrónico. 9 Ago. 2012.
- Cantalapiedra, Fernando. "Teatralidad, Transteatralidad y Enunciado Teatral". *Revista de estudios teatrales* 13-14 (2001):421-458. Recurso electrónico. 9 Ago. 2012.
- Dubatti, Jorge. "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral" *Dramateatro* 12 (2004). Recurso electrónico. 15 Abr. 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982. Impreso.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, lenguaje y representación/ Culture, Language and Representation* 6 (2008): 19-29. Recurso electrónico. 20 Abr. 2012.
- Larrue, Jean Marc. "Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive". *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 12 (2008) : 13-29. Recurso electrónico. 20 Abr. 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2001. Impreso.
- Morin, Edgar. "La epistemología de la complejidad". *Gazeta de Antropología* 20 (2004). Recurso electrónico. 15 Jul. 2009.
- Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo: Edición 7 saberes para Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 1996. Impreso.
- . *Qu'est-ce que la Realité? Reflexions autour l'oeuvre de Stéphane Lupascu*. Montreal: Liber, 2009. Impreso.
- Núñez, Nicolás. "Transteatro". *Actualidad de las artes escénicas*. Domingo Adame (Coord.). Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, 2009. 144-149. Impreso.
- Radrigán, Valeria. "¿TRANS-teatro?". *Soloteatro*. Recurso electrónico. 5 Abr. 2012.
- Soares, Oldair, "A experiência de comunicação e linguagem de um espetáculo teatral para a compreensão do olhar sobre a transdisciplinaridade". Recurso electrónico. 12 Abr. 2012.
- Valenzuela Valdés, Sergio. "Hacia un arte de acción transdisciplinar". *Ensayos y artículos*. Recurso electrónico, 5 Mar. 2012.
- Vitali Rosato, Marcello. *Corps et virtual. Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2009. Impreso.
- Yeregui, Mariela. "Las artes electrónicas, un universo transdisciplinario". *Educ.ar. El portal educativo del Estado argentino*. Recurso electrónico. 5 Abr. 2012.

Fecha de recepción: 2 de abril 2012.

Fecha de aceptación: 5 de septiembre 2012.

Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas

Theatrical experiences before and during the last dictatorship in Argentina: aesthetic connections, symbolic differences

Lorena Verzero M.

CONICET – Universidad de Buenos Aires, Argentina
lorenaverzero@gmail.com

Resumen

Algunas acciones artístico-políticas consiguieron subvertir momentáneamente el *status quo* impuesto por la última dictadura argentina. Entre ellas, se encuentran las experiencias del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982). Este grupo se propuso actualizar la capacidad revulsiva del arte, a partir de la idea programática de cruce entre vanguardia artística y política, experimentalismo y trotskismo. Tomamos el caso del TIT con el fin de estudiar algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre que produjo la dictadura. Analizamos las vinculaciones entre teorías y prácticas teatrales implementadas por colectivos de teatro militante (1966/69-1974/76) y por el TIT, con la finalidad de comprobar cómo prácticas afines se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura.

Palabras clave:

Prácticas experimentales – arte activista – dictadura – Argentina.

Abstract

Certain artistic and political actions managed to momentarily subvert the *status quo* imposed by the last Argentine dictatorship. Among them are the experiences of TIT (Taller de Investigaciones Teatrales, 1977-1982). The aim of this group was to update the provocative capacity of art by means of the programmatic idea of a cross between avant-garde art and politics, experimentalism and Trotskyism. We take the case of TIT in order to analyze some possible aesthetic continuities generated by the break produced by the dictatorship. We analyze the links between theories and practices implemented by activist theatre groups (1966/69-1974/76) and the TIT, in order to see how similar practices acquire different meanings if developed before or during the dictatorship.

Keywords:

Experimental practices – activist theater – dictatorship – Argentina.

La última dictadura militar en Argentina (1976-1983) provocó una ruptura en las prácticas, lenguajes y sentidos producidos en una sociedad movilizada por un proceso que algunos sectores consideraron (pre)revolucionario. Esa ruptura produjo significaciones en diversos órdenes, desestabilizando la construcción de subjetividades, las concepciones del otro y las relaciones sociales; afectando los espacios de lo público y lo privado; y produciendo un hiato en la transmisión de legados, al intimidar, expulsar y desaparecer a jóvenes de una generación.

En materia cultural, la dictadura que se inició en marzo de 1976 impuso una obturación sin precedentes. En lo que respecta directamente a la producción artística, se censuraron obras de arte, publicaciones, películas, discos; se persiguió a los artistas, se los expulsó, apresó y, como sabemos, se los torturó y desapareció. Como ocurrió en todos los demás órdenes, la persecución en la esfera artística no fue fortuita o aleatoria, sino que se organizó de manera programática para asediar a todas aquellas personas que estuvieran involucradas de alguna manera con proyectos políticos. Las relaciones entre arte y política en este período forman parte de los debates pendientes en la sociedad argentina.

Desde hace algunos años se ha comenzado a estudiar, por un lado, las producciones culturales realizadas en el exilio y, por otro, aquellas que algunos consideran “cómplices” al régimen, es decir, aquellas desarrolladas en el país que de manera explícita o implícita cooperaron en la difusión de la lógica dominante. De esta manera, se ha instalado en el imaginario una dicotomía a partir de la cual las producciones culturales críticas habrían sido realizadas por artistas que se vieron obligados a huir del país, es decir, aquellos que ya habían demostrado un compromiso previo. Quienes se quedaron, por el contrario, habrían sido proclives a aceptar la hegemonía y desarrollaron un arte en consonancia con ese posicionamiento ideológico. Las producciones culturales de estos últimos, según este planteo, se organizarían esquemáticamente en dos tipos: de entretenimiento, producidas y difundidas por la industria cultural o los medios masivos; y, de “arte”, insertas en las instituciones culturales oficiales o independientes.

Este panorama delinea una sociedad sin conflictos, con un territorio ocupado por todos aquellos que coincidían con el régimen o que, al menos, no expresaban sus desacuerdos, mientras que las voces disidentes habrían sido acalladas o expulsadas. Sin embargo, como podemos intuir, esto no fue así. Los límites entre arte y política / arte y militancia tomaron diversas formas, y las producciones contrahegemónicas, de resistencia o antagónicas, encontraron resquicios por donde filtrarse.

Aunque falsa, la dicotomía “arte crítico en el exilio - arte cómplice en el territorio nacional” puede ser aceptada momentáneamente y solo en términos metodológicos, en tanto puede oficiar de encuadre para nuestro propósito de explorar el *entre*, las fisuras a través de las cuales se escurren otro tipo de experiencias. En este sentido, aunque resulta impensable la existencia de un arte militante durante la última dictadura argentina, existieron algunas experiencias que hasta el momento han sido silenciadas. Es ese silencio el que las ha vuelto impensables, y es ese silencio el que debe ser analizado.

Entre esas acciones artístico-políticas, existieron algunas de manera aislada que se propusieron construir formas para vivir en libertad sobreponiéndose a la instalación del terror como forma de censura y auto-censura. El estudio de este tipo de prácticas es una asignatura pendiente en la historia del arte argentino. Son recientes las investigaciones que se han propuesto analizar las experiencias subterráneas, clandestinas o no, que existieron aisladamente, ya sea con una

deliberada intención de contrahegemonía política y/o artística, o simplemente como espacios de resistencia a través de prácticas colectivas no visibilizadas.

Indagar en aquellas prácticas que en esos años propusieron lenguajes y sentidos alternativos nos permitirá no solo observar los cortes y cambios en materia de organización de colectivos culturales, de lenguajes estéticos y vinculaciones políticas, sino, también, comenzar a observar qué elementos presentes en los años anteriores se colaron durante la dictadura y cuáles de los que estuvieron presentes en la dictadura se mantuvieron en posdictadura.

En este trabajo nos proponemos analizar algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre que produjo la dictadura, observando refuncionalizaciones y cambios de sentido. Tomamos el caso del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) y estudiamos las vinculaciones con teorías y prácticas teatrales con las que el grupo podría estar dialogando¹.

EL TIT

La novedad de la conformación de la juventud –en sentido biológico– como un estamento social y su legitimación durante la década del cincuenta constituyen un fuerte motivo para establecer un antes y un después en el “corto siglo XX” que definió Eric Hobsbawm. En los años cincuenta se inauguraría una segunda etapa del siglo caracterizada –entre muchos otros elementos– por el protagonismo juvenil. Así, mientras la mitología histórica asocia la juventud sesentista a las comunidades de hippies, provos u hobos, para la década del setenta se ha construido la épica de las comunidades políticas y guerrilleras, mientras que los años ochenta se asocian a la explosión y la fiesta juvenil, que en Iberoamérica significó el fin de las dictaduras y el comienzo de las transiciones hacia las democracias.

Basculando entre las dos últimas figuras, se encuentra el TIT, cuyos integrantes en 1977 eran jóvenes, muy jóvenes, y en su mayoría tenían poca o ninguna experiencia teatral. La vitalidad por hacer, por crear y crearse, los reunía, a la vez que motorizaba tanto sus prácticas artísticas como políticas. Concebían el placer como fuerza disruptiva y buscaron crear una vida de libertades en un país obturado.

El TIT fue uno de los grupos que exploraron formas estéticas y políticas durante la última dictadura argentina. Existió como colectivo entre 1977 y 1982, y se propuso la provocación como modo de actualizar la capacidad revulsiva del arte. Funcionó en conexión con el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas, 1980-1982) y el TIM (Taller de Investigaciones Musicales, 1979-1982), y entabló relaciones con colectivos afines, como Cucaño, un grupo de jóvenes rosarinos², y el paulista Viajou Sem Passaporte.

El TIT estaba integrado por jóvenes que no tenían más de veinte años. Estos jóvenes desarrollaron un arte experimental y tuvieron diferentes tipos de pertenencia al PST (Partido Socialista de los

1 Este trabajo es parte de una investigación incipiente que desarrollamos en el marco de los proyectos de investigación “Entre el terror y la fiesta. Producciones artísticas y medios masivos en dictadura y posdictadura” (IIGG, FSOC, UBA, 2011-2014) y “Activismos artísticos en la Argentina de los años ochenta: entre el terror y la fiesta” (CONICET-PIP, 2011-2013), dirigidos por Ana Longoni. Debemos nuestro agradecimiento a los integrantes del TIT, TIM y TIC que nos han brindado sus archivos documentales y testimonios, sin los cuales esta investigación no podría llevarse a cabo.

2 Sobre este grupo, ver Malena La Rocca, 2011.

Trabajadores), de orientación trotskista. Desarrollaron experiencias teatrales efímeras a partir de la idea programática de cruzar vanguardia artística y política, experimentalismo y trotskismo. Actuaban en superficie, mientras el partido estaba en la clandestinidad. Buscaron la libertad política, estética y moral.

En este sentido, eran inquietos buscadores y, sobre todo, experimentadores, cuyas lecturas incipientes los iban llevando a probar con el cuerpo y con la palabra herramientas provistas por distintas estéticas y metodologías teatrales. Tenían claro, no obstante, que les atraía un teatro experimental, físico, despojado, no mimético. Se distanciaban de toda tendencia estética que fuera moralizante o didáctica. A pesar de que políticamente adscribían al trotskismo, el arte tradicionalmente producido por la izquierda les resultaba moralizante y “didactista”. No les interesaba la representación realista y, aunque podían llegar a implementar elementos metodológicos de la teoría brechtiana, como la noción de distanciamiento, las obras de Brecht les resultaban panfletarias. De hecho, herramientas como el distanciamiento, aunque se han puesto en práctica con fines pedagógicos, subrayan el artificio escénico apartándose de la representación mimética, y este es el tipo de elementos implementados por el TIT.

En diferentes escritos del TIT, se hace referencia a la espontaneidad y el automatismo psíquico como estrategias para evitar el arte panfletario y, simultáneamente, para posibilitar que el momento histórico encarne en el cuerpo del actor. El grupo se alineó al trotskismo y reivindicó las formas de intervención del primer surrealismo. Encontró, entonces, un anclaje teórico en el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” que firmaron Breton y Trotsky en 1938. El TIT fue coordinado por Juan Uviedo, quien a pesar de que compartió, fehacientemente, solo el primer año de vida del colectivo, funcionó como orientador en diversos sentidos. Uviedo era una persona de unos cuarenta años, nacido en la provincia de Santa Fe, que había trabajado en el Instituto Di Tella, luego pasado por el teatro militante setentista y realizado teatro experimental en Europa, Estados Unidos, México y Centro América. Se acercó al Living Theater, a Peter Brook y a Eugenio Barba. Comenzó a trabajar como actor y luego pasó a dirigir. “El TIT”, señala Marta Cocco (Marta Gali), “tiene que ver con un director de teatro como Uviedo que era peronista de izquierda, más que militante más bien era teatrero” (Longoni).

En 1978, Uviedo fue acusado de tenencia de drogas, acusación que le valió ser apresado. Un tiempo después salió a un exilio en Brasil que duró hasta su muerte en 2010. Es por eso que el grupo trabajó menos de un año con él, pero el eclecticismo de su formación y la libertad con que entendía la práctica escénica marcarían el derrotero posterior.

La estrategia creativa principal impulsada por Uviedo y que el TIT sostuvo a lo largo del tiempo fue la improvisación, que no solo se empleaba durante los procesos de ensayos, sino también en las puestas en escena. El TIT no pensaba sus producciones como teatro, sino como “hechos teatrales” o “montajes” que se ponían en escena solamente una vez. Se trataba de acontecimientos basados en acciones físicas, logradas a partir de ejercicios actorales con intertextualidad grotovskiana, barbiana o al estilo del Living. No sería pertinente intentar dilucidar aquí cuál de estas líneas se aplicaba con mayor precisión, porque confluían más bien como parte de un clima de época –tal vez como eco de una época– y no como una búsqueda cargada de meticulosidad teórica.

Lo cierto es que las búsquedas estéticas enlazan al TIT con una tradición teatral que provenía de los años anteriores, de la década del sesenta y los primeros setenta, no solo un teatro “de sala”,

sino también otras formas teatrales. Entre ellas, podemos establecer, especialmente, lazos con el teatro que hemos denominado "militante", que se desarrolló en Argentina entre 1966-1969 y 1974-1976, y que estaba conformado por colectivos de intervención político-cultural que en su mayor parte se disolvieron con el golpe de estado o un tiempo antes, aunque algunos intentaron nuevas formas de asociación y de práctica escénica, pero que también fueron prontamente abortadas (Verzero, *Teatro militante*).

Algunas experiencias de teatro militante resultan particularmente apropiadas para establecer lazos de continuidad entre los años previos al golpe de estado y el trabajo en dictadura de grupos como el TIT, puesto que perduran algunos elementos diacríticos, como la confluencia de creación colectiva, experimentación estética y activismo político.

Grotowski, Barba y el Living Theater, antes y después del golpe del estado

Elementos del orden de lo estético fundamentales en el trabajo del TIT, como la ruptura espacial y el contacto con el público, provienen de la experimentación de vanguardia sesentista y, en lo que respecta al teatro militante, están presentes en colectivos como Once al Sur y Libre Teatro Libre (LTL). Del mismo modo, tanto en estos grupos como en el TIT la intertextualidad con el teatro de Grotowski o Barba definen su estética. Si bien la producción teatral de intervención política en el período inmediatamente anterior al golpe de estado es cuantiosa, los objetivos sociales, políticos o partidarios, sumados a la urgencia de la coyuntura histórica, se anteponían a las búsquedas estéticas (tal es el caso de Octubre, el Centro de Cultura Nacional José Podestá, Machete, etcétera [Verzero, "Once al Sur"]). Es por ello que la experimentación estética constituye un rasgo específico de algunos grupos en particular, entre los que se encuentran los casos que tomamos. El grupo cordobés LTL ya en su primera pieza, *El asesinato de X* (1970), rompe el espacio escénico a la italiana y entabla un vínculo cercano con el espectador. En su segunda pieza, *La blufa de la misericordia* (1970), incorpora un lenguaje de la desnudez, física y espacial, que construye un ritual escénico en el que es posible observar la intertextualidad con el Teatro Antropológico, impulsado por la triple vía del Living, Grotowski y Artaud, que los integrantes del grupo conocían a través de mediaciones y cuyo teatro no habían podido ver en vivo. César Carducci, teatrista cordobés que no formó parte de LTL, confiesa:

Para ser muy sinceros y muy honestos, en esa época, en Argentina, nadie sabía mucho de Grotowski. Yo, puedo decir que había leído algo de algunos espectáculos que él había presentado y algunas cosas, pero... más de eso... Y además nos hablaban de *Hacia un teatro pobre*, el libro que escribió y que se había publicado. ("La presencia")

Grotowski visitaría la Argentina, y más precisamente, la provincia de Córdoba en 1971. En un acuerdo que el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse hizo con el de Polonia, el director polaco fue invitado a dar una conferencia en el marco de la IV edición del Festival Nacional de Córdoba, que se desarrollaba en la ciudad de Carlos Paz, organizado por la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, donde se había gestado LTL y luego habían sido rápidamente expulsados. Cabe resaltar que en ese momento el Teatro Laboratorio que



Gentileza de Pablo Espejo.

Registro de la actividad del Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), 1979.

dirigía Grotowski dependía económicamente del Estado polaco, lo que de alguna manera condicionaba al director a responder a algunas peticiones gubernamentales. Poco antes, había sido invitado a la IV Edición del Festival de Manizales, donde voluntariamente participó de un festival paralelo. Algo similar ocurrió en Córdoba: a raíz de la inquietud de un grupo de actores que se acercó a él, Grotowski accedió a dar un curso para un grupo reducido, en disidencia con la embajada de su país, que le exigía retirarse una vez finalizada la conferencia pactada. Grotowski seleccionó tres grupos que trabajaron juntos durante aproximadamente diez días en la biblioteca Porto. El riguroso trabajo comenzaba a las ocho de la mañana, y finalizaba entre las cuatro y las seis de la tarde.

Así, mientras que LTL –como la mayoría de los colectivos teatrales del país– desarrolló su trabajo en un circuito fundamentalmente argentino y también latinoamericano, Once al Sur vivió en Centro América y Estados Unidos, y trabajó allí y en Europa. Esta circulación, por un lado, los apartó de los acontecimientos coyunturales de la política y la cultura argentina de los primeros años setenta, pero por otro, les permitió tomar contacto directo con las teorías y prácticas teatrales del momento. En 1971, a poco de salir de Argentina, Ellen Stewart, directora del teatro experimental La MaMa en Nueva York, se cautivó con la propuesta de Once al Sur, pero consideraba que su teatro tenía una deficiencia en el trabajo corporal y los invitó a tomar un taller de cuatro meses, con una frecuencia diaria de cuatro horas, en su teatro, con Alan Wynroth, un profesor formado con Grotowski en Polonia. La MaMa, además, los había recomendado para viajar a Puerto Rico, donde se presentaron en el Festival de Teatro Latino-Americano. En Polonia, en Wroclaw, tuvieron oportunidad de establecer contacto con el Teatro Laboratorio de Grotowski, de presenciar *Apocalipsis cum Figuris*, su último espectáculo, y de asistir a una charla y a un taller impartidos por este director. A partir de entonces, su estética fue mucho más reflexiva en

lo concerniente al trabajo corporal y a la comunicación visual, al tiempo que profundizaron el sentido político de su teatro.

Cuando viajaron a Polonia, Grotowski se encontraba en la etapa "parateatral" de su teatro, que se extendió entre 1970 y 1979, y que se caracterizó por la ausencia de espectáculos teatrales propiamente dichos y la realización de reuniones, en un primer momento con un grupo reducido (alrededor de veinte personas) y, luego, con grandes grupos, que oscilaban las doscientas personas (De Marinis, *La parábola* 32). La formación estaba orientada a desprenderse de la cotidianidad y generar situaciones de autenticidad. Se propiciaba el encuentro con uno mismo y con el otro, para lo cual el actor debía desprenderse de las máscaras que todo sujeto adopta para hacer frente a la vida cotidiana. Grotowski parte del método de las acciones físicas de Stanislavski para llevarlas al extremo, más allá del texto y más allá de la representación, hacia la búsqueda de un "arte como vehículo" –tal como se conoce a la última etapa de su teatro (15). Mientras que el maestro ruso trabajaba las acciones físicas en un contexto de lo cotidiano, a partir de situaciones realistas, Grotowski toma las acciones físicas para explorar una dimensión vital profunda y no cotidiana, para lo que trabaja a partir de impulsos que se ubican en una zona intermedia entre lo físico y lo espiritual (67-68).

Grupos que existieron en los años anteriores a la dictadura habían vivido el ingreso de Stanislavski en Argentina y algunos de sus integrantes, incluso, seguramente asistieron al famoso curso que dictó Lee Strasberg en el Teatro Municipal General San Martín en la ciudad de Buenos Aires en julio de 1970. Otros grupos aún podían contar entre sus miembros con algunos formados en el Teatro Independiente de los años cincuenta (como Once al Sur). Conceptos y prácticas provenientes de estos sistemas, métodos o estéticas serían incorporados a su quehacer teatral, en algunos casos, combinados con herramientas del teatro antropológico emergente años después que el sistema Stanislavski.

Unos pocos años de diferencia generacional implican en muchos casos un *habitus* –tal como Bourdieu define el término– diferente. En ese sentido, colectivos que surgieron durante la dictadura, como el TIT, ingresarían a un campo teatral en el que el realismo y, con él, el sistema Stanislavski, estaban consolidados como dominantes y, por tanto, la elección de una estética experimental definía su posicionamiento al interior del campo más como periférico que como emergente. Es decir, algunos años antes, tanto ciertas formas realistas como experimentales eran emergentes, mientras que a mediados de los setenta las primeras ya se habían consolidado como hegemónicas. Asimismo, Grotowski ya había abandonado la etapa "teatral" y había pasado a la etapa que él mismo definió como "parateatral", reafirmando las búsquedas experimentales. Es posible que Uviedo hubiera tenido experiencia directa con el teatro de Grotowski, Barba o el Living, pero eso aún no ha sido constatado, aunque sí es posible verificar la presencia de sus lenguajes en los montajes del TIT.

En ese sentido, Uviedo les transmitió la idea de la *provocación*. "Provocar" significaba desnaturalizar la cotidianidad, irrumpir en un orden de cosas. Pablo Espejo y Chester (Elías Palti) lo definen así en una entrevista:

Lo que queríamos cambiar era la chatura, la mediocridad y el miedo que había. Provocar, sacar a las personas de su estado natural con toda una base, un sustento ideológico que daba Juan. Él decía que es muy difícil relacionarse con las personas tal como son. Si querés relacionarte, lo

mejor es sacarlo de su personaje, cambiárselo, meterlo en un juego que haga otro personaje, ahí le vas a sacar las mejores cosas. (Espejo y Palti)

La provocación intenta romper con el teatro de lo cotidiano y crear uno nuevo, a la manera de los postulados de Grotowski en su etapa parateatral. Los hechos teatrales constituyen, entonces, un medio para modificar el entorno y para algunos de estos jóvenes viene a suplir la imposibilidad de acción política directa.

La etapa parateatral de Grotowski representa el momento de máxima apertura. Ésta se da, por un lado, por la presencia de personas sin formación teatral que participan del proceso y, por otro, a través del abandono del espacio cerrado de la sala, del laboratorio, y la experiencia de la naturaleza. En el caso de *Once al Sur*, si bien estas dos premisas se dieron en el teatro que el grupo llevó a cabo en países latinoamericanos a partir sobre todo de 1973, el trabajo con no-actores y en un ambiente no urbano encuentra su fundamento más en el desarrollo de un teatro político que en la aplicación de preceptos grotowskianos. Se trata de un trabajo de base, donde pondrán en práctica sus saberes respecto del conocimiento de uno mismo y de la comunicación con el otro, del diálogo entre los cuerpos y la circulación de un caudal energético, pero al servicio de las necesidades expresadas por las comunidades locales y el objetivo de transformación de la realidad. En el caso del TIT, no ha incursionado en el trabajo con no-actores, salvo en la inclusión de jóvenes sin formación previa que se acercaban al grupo, ya sea con intereses teatrales, activistas o por afinidad con su modo de vida.

El TIT concibió el abandono de la sala teatral en términos de intervención en el espacio urbano. Cuando Uviedo cayó preso, el TIT continuó en tres grupos, cada uno coordinado por un joven con una línea estética que lo distinguía de los otros. Así, el grupo de Marta Cocco (Marta Gali) es el que hizo intentos de intervención callejera. Ese grupo, además, trabajó sobre textos de Meyerhold y Lautréamont; mientras que el Gallego (Rubén Santillán) coordinaba otro grupo que se aproximó a Genet y a Artaud; y Ricardo Chiari (Ricardo D'Apice) incursionó con su grupo en el absurdo de Ionesco.

Una de las acciones callejeras de mayor impacto que realizó el TIT es la intervención en la Plaza de la República en San Pablo, en agosto de 1981, en el marco del encuentro "Alterarte II", junto con los grupos *Viajou Sem Passaporte* y *Cucaño*.

El TIT realizó dos viajes a Brasil, uno en enero y el segundo en agosto del mismo año, cuando hicieron la acción en la Plaza de la República, que resulta paradigmática puesto que da cuenta de las fisuras del régimen en varios aspectos: demuestra la existencia de redes de activismo artístico-político, expone tácticas para levantar sospechas y para evadirlas, revela formas de salir y entrar al país. Además, presenta modos de intervención de los medios de comunicación. Es una acción realizada en el exterior que no tiene que ver con el exilio pero que, mediante el desparpajo y la provocación, pone en tensión los límites disciplinarios impuestos por las dictaduras. Es por todo esto que este hecho teatral es un claro ejemplo del *entre* al que nos referíamos en la introducción. La acción fue concebida por el Gallego en base a la idea artaudiana de la peste. Los actores —o performers— estaban "apestados", intoxicados, en medio de la feria hippie multitudinaria de la plaza. Estos "apestados" vomitaban, se retorcían, generando una psicosis en los lugareños que terminó con la llegada de la policía y la deportación de varios de ellos a la frontera argentina. La acción tuvo repercusión tanto en los medios brasileños como argentinos, concretando lo que



Gentileza de Pablo Espejo.

Registro de la actividad del TIT, 1979.

Espejo señala risueñamente como el objetivo de Uviedo, que las intervenciones del grupo no tuvieran por objetivo salir en la página de espectáculos, sino en los policiales.

Esta acción no fue algo espontáneo o no programado, sino que fue planeada hasta en los mínimos detalles. Se había pensado hasta en la seguridad de los performers. Sobre esta acción Magoo (Eduardo Nico), integrante del TIC, reflexiona: "Gracias al partido teníamos una conciencia de que la represión no era joda, había que cuidarse" (Nico). El trabajo comenzó en la mañana del mismo día de la acción y, durante algunas horas, los actores se "infiltraron" entre la gente, se integraron entre los lugareños. Cuando comenzaron a sentirse descompuestos, la gente los reconocía porque habían estado allí durante todo el día. Magoo destaca la actuación de los miembros de Cucaño, que seguían vomitando en la comisaría. Según él, en ningún momento dijeron que eran actores, aún cuando los estaban dejando en libertad afirmaban que se sentían mal, y evalúa este acto como signo de valentía. Ese tipo de acción podría ser pensada como "teatro invisible", un concepto que llegó a la Argentina en los primeros setenta con Augusto Boal. Al parecer, ni Cucaño ni el TIT practicaban teatro invisible programáticamente, pero acciones como la de Plaza de la República comparten con él la intervención en la realidad a partir de la ruptura total de las convenciones teatrales.

El teatro invisible que Boal practicó en la Argentina desde su exilio brasileño en 1972 consiste en la presentación en un espacio real (tren, restaurante, hall de un teatro, etcétera) de una situación teatral delineada previamente, en la que los actores provocan una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral. Esto suscita la reacción de los presentes que, sin ser conscientes, son en verdad público y, más aún, se transforman en actores, participan de una reflexión de índole social y retornan a su vida cotidiana con un *plus* a partir del cual podrían generar cambios (Verzero, "Once al Sur").

Tanto en el teatro invisible como en intervenciones del TIT como la de la Plaza de la República, se busca abolir por completo los rituales teatrales: la dicotomía actor-espectador, la sala teatral como espacio de representación, la escenografía, etc.

La posibilidad de la toma de la calle en San Pablo es parte de la libertad que Brasil significó para todos. A pesar de que allí también se vivía una dictadura, encontraron un lugar para lo que en Argentina estaba prohibido: además de tomar la calle, hacer prácticas colectivas, hablar de política, entre otros. En los relatos sobre el viaje a Brasil, en las entrevistas tomadas para esta investigación, se reitera la vitalidad, la explosión, la eferescencia, la liberación de la autocensura. Brasil fue el lugar de la mostración de la experimentación con el cuerpo y la ruptura de las convenciones, del amor libre y el uso de drogas.

"Grotowski" –sostiene De Marinis– "insiste continuamente en que los seres humanos no vemos el mundo como es, que no vemos verdaderamente a los otros, que miramos sin ver" (*La parábola* 52). Así, uno de los principios fundamentales que se desprende de la etapa teatral del creador polaco (1962-1969) y se proyecta en la etapa parateatral es "desbloquear la percepción para poder ver" (52). A partir de una percepción ampliada, la relación con uno mismo y con el otro se dan de manera dialéctica. En eso consistían las búsquedas de los jóvenes del TIT, y, aunque en un contexto muy distinto al de la generación beat, apelaban a alternativas similares para lograrlas, como la experimentación con las drogas o formas creativas que desbordaran los límites de la consciencia.

En el planteo grotowskiano de la necesidad de construir un nuevo modo de ver el mundo, Once al Sur encuentra la fundamentación teórica para un primer acercamiento intuitivo que había desarrollado en Buenos Aires en 1969 a esa idea³.

En los últimos años de existencia de este grupo, la crítica –sobre todo europea– frecuentemente lo vinculó al Living Theater. Si bien Once al Sur no llegó a conocer el trabajo escénico del Living Theater directamente, puesto que este grupo se disolvió en 1970, el clima de época vivido en Estados Unidos se impregnó en la producción estética y el posicionamiento político del grupo argentino. Luego de haber pasado cuatro años en Europa, el Living Theater regresó a su tierra natal en septiembre de 1968, en un momento de agudización de la crisis socio-política. El Living se había convertido en una institución, ya había generado grupos continuadores y el público lo recibió con entusiasmo. Sin embargo, la opción entre arte y política aparecía como un imponderable. La revolución anárquica y pacífica que el grupo predicaba resultaba inadecuada en el contexto post *sesentaiochista*, y la crítica lo acusó duramente por ello. Por un lado, se le reprochaba que no hubiera actualizado sus consignas al nuevo contexto de violencia social y, por otro, que esa prédica funcionaba como modo de evasión. Entre 1968 y 1970 se produjo un verdadero cambio en el campo teatral norteamericano. Muchos colectivos se disolvieron o se fragmentaron, y emergieron nuevas formas expresivas. Entre ellos, por ejemplo, el Living Theater hizo pública su disolución el 11 de enero de 1970, luego de la última presentación de *Paradise Now* en el Palacio de los Deportes de Berlín; el *Firehouse Theatre* de Minneapolis desapareció; se produjo una rputra en el *San Francisco Mime Troupe*; el *Bread and Puppet* se fragmentó y un sector se integró al Teatro de Guerrilla, entre otros. Asimismo, debutaron como directores Robert Wilson

3 Para una ampliación de este tema y un análisis del grupo Once al Sur, ver Verzero, 2010.

y Richard Foreman. Entre las características del teatro norteamericano de los primeros setentas, De Marinis destaca: la difusión cuantitativa y cualitativa de la práctica teatral, la radicalización de los posicionamientos y el recrudecimiento de la conflictividad, la tendencia a la valoración del proceso creativo más que del producto artístico consumado (*El nuevo teatro* 276). El grupo Once al Sur se insertó en este contexto de convulsión estética e ideológica.

Años después, la conflictividad y la radicalización tomarían otras formas. En el caso del TIT, la provocación como forma de intervención y de irrupción constituye un modo de transformar las condiciones de vida. El arte aparece como alternativa al contexto de represión y las arriesgadas intervenciones en el espacio público representan una forma extrema de búsqueda de libertad.

Conclusiones

Irene Moszkowki, integrante del TIT, utiliza la frase "vivir exaltados" para referirse a la vitalidad disruptiva del grupo (Entrevista). Las descripciones de la vida que llevaban en Brasil delinean una cotidianeidad en que la liberación, la ruptura de las convenciones, la búsqueda de ampliación de la percepción habrían encontrado su punto más alto, y los testimonios remiten a un imaginario afín al de los años sesenta. En Buenos Aires vivieron todo cuanto fue posible de esas libertades.

Así, estos y otros aspectos que hacen a la identidad del grupo, como la vida en comunidad, parecen estar mirando a los años sesenta. El desmantelamiento producido por la dictadura en todos estos sentidos, sin embargo, no logró impedir que estas prácticas se propagaran.

La obturación tal vez haya potenciado la necesidad de construirse identitariamente a partir de la búsqueda de reflejos en las prácticas heredadas de años anteriores, más que en la construcción de nuevas formas. Prácticas similares se cargan de diferentes sentidos en diversos contextos. Así, mientras que el amor libre, el uso de drogas o la vida en comunidad, la toma de la calle y el activismo artístico en los sesenta tenían que ver con la exploración de nuevas formas de intervención estética y política, en dictadura representaban la posibilidad de escape de un régimen que se pensaba todopoderoso.

Es posible pensar en ciertas relaciones particulares que el trabajo del TIT entabla con el teatro militante inmediatamente anterior. Este, sin embargo, en términos generales, había relegado –al menos en el ámbito de lo público– prácticas difundidas en los sesenta que hacen a la vida privada como el amor libre o el uso de drogas, y esto se debe en buena medida al respeto por las normas estipuladas desde los partidos políticos a los que adscribían. El TIT retoma este tipo de prácticas más ligadas a la explosión sesentista, junto con una militancia política, que aparece como un rasgo característico de los primeros años de la década del setenta. La profunda diferencia contextual hace que las militancias se desarrollen a través de otros mecanismos y cobren diferentes sentidos, lo cual es materia para otro estudio.

La apropiación de lenguajes y conceptos del Teatro Laboratorio, el Teatro Antropológico o el Living Theater forma parte del entramado de búsqueda de libertades. Frente a un teatro realista, que expresa su crítica a la realidad mediante formas miméticas con el fin de generar identificación en el público y que en contextos represivos se vuelve metafórico, el TIT se aferra a prácticas que ponen en primer plano la exploración corporal. En materia estética, la liberación de las pulsiones,

la experiencia de los diferentes caudales energéticos y de la potencia del encuentro de los cuerpos es el lugar primigenio del carácter disruptivo que los hechos teatrales del TIT encontraron en el clima asfixiante que impuso la dictadura.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967. 135-152. Impreso.
- Carducci, César. "La presencia de Grotowski en el teatro actual", Mesa redonda, en VI Congreso Internacional de Estudios del Teatro: Presencia de Jerzy Grotowski. *Instituto de Artes del espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino"*. Buenos Aires, 2000. Recurso electrónico. 7 Ago. 2012.
- De Marinis, Marco. *El Nuevo Teatro, 1947-1970*. Trad. Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1988. Impreso.
- . *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*. Trad. Silvina Díaz y Claudia y Adriana Castagnini. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.
- Espejo, Pablo y Elías "Chester" Palti. Entrevista Grupo de investigación "Entre el terror y la fiesta" (IIGG, FSOC, UBA). Buenos Aires, julio 2011.
- Findlay, Robert y Halina Filipowicz. "El teatro laboratorio de Grotowski: Disolución y diáspora". *Cuadrivio 6*. Recurso electrónico. 12 Sep. 2012.
- Gali, Marta "Marta Cocco". Entrevista por Ana Longoni. Buenos Aires, diciembre 2011.
- La Rocca, Malena. *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*. Tesis de Maestría. Universidad de Girona, España, 2012.
- Moszkowki, Irene. Entrevista por Ana Longoni. Buenos Aires, mayo 2012.
- Nico, Eduardo "Magoo". Entrevista por Ana Longoni y Jaime Vindel. Buenos Aires, diciembre 2011.
- Verzero, Lorena. "Once al Sur: Innovación estética y compromiso social". *Teatro XXI* 29 (2010): 41-49. Impreso.
- . *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos. En imprenta.

Fecha de recepción: 1 de octubre 2012.
Fecha de aceptación: 16 de octubre 2012.

Teatralidad de una *muerte-vida*: velatorio y funeral de Andrés Pérez Araya a la luz de los rituales de *Canto a lo humano y lo divino*

Theatricality of *life-death*: Andrés Pérez' wake and funeral in the light of *Canto a lo humano y lo divino*

Ana Harcha C.

Universidad de Chile

ana.harcha@gmail.com

Resumen

La muerte Andrés Pérez Araya (2002) generó al menos un doble acontecimiento: la manifestación de un gran dolor al tiempo que la celebración de uno de los velatorios más concurridos y festivos de los que se tenga memoria. En este artículo se interpreta esta situación y reconstruyen aspectos parciales a través de archivos y entrevistas. Se interpreta relacionando este velatorio y funeral con el rito chileno del *Canto a lo humano y lo divino*, que realizan los cantores y las comunidades populares, recuperando principalmente dos vías de estos rituales: *la muerte del angelito*, ceremonia que se realiza cuando un alma aún pura, un *angelito*, se va al cielo; y la conexión de esta filosofía de vida con el paradigma cristiano de identidad presente –sincréticamente– en la religiosidad popular.

Palabras clave:

Andrés Pérez – ritual – angelito – Canto a lo humano y lo divino – performance – teatralidad.

Abstract

Andrés Pérez Araya's death (2002) provoked in Chilean people at least a double event: on one hand the expression of great pain and, on the other, the celebration of a busy and festive funeral as is hard to remember in the past. This article reconstructs partial aspects of the events through archival material and interviews and analyzes the funeral and wake in relation with the Chilean rite *Canto a lo humano y lo divino*, which is performed by the *cantores* and the popular communities of the working class. Two aspects of these rituals are recovered in the article: the first one is *la muerte del angelito*, a ceremony performed when a pure soul, an *angelito*, goes to heaven; the other one is the connection of this philosophy of life with the Christian paradigm of identity that is present –syncretically– in popular religiosity.

Keywords:

Andrés Pérez – ritual – angelito – Canto a lo humano y lo divino – performance – theatricality.

Aproximación a una descripción del velatorio y funeral de Andrés Pérez

La noticia del fallecimiento de Andrés Pérez se extendió a través de los medios de prensa, luego de que el Gran Circo Teatro (GCT) invitara a reunirse en el Teatro Providencia y compartir un ritual de *Canto a lo humano y lo divino*:

Esta noche vamos a hacer un *Ritual de canto a lo divino*, por lo que invitaremos a todos los folcloristas que quieran a participar, a estar con nosotros. Lo vamos a acompañar ahí hasta mañana. (González 9)

El Teatro Providencia, al momento de la ocupación como lugar de velatorio, tenía instalada la escenografía de *La negra Ester*, pues pocas semanas antes se habían realizado ahí funciones de la obra. En medio de esta escenografía, fue instalado el féretro de Pérez. Carteles con mensajes de agradecimientos al *Gran Maestro*, miles de flores, afiches de sus otros montajes, incienso, velas, fotografías que se exponían y que se tomaban, dos libros para apuntar condolencias, en donde era posible leer mensajes como “Gracias maestro, buen viaje” (De Pablo 31), fueron algunos de los elementos que ambientaban el lugar. En el exterior, se acordó con la Municipalidad de Providencia cerrar la calle Manuel Montt, y se instaló un gran cartel que decía “Andrés Pérez, Chile te quiere”, frase que fue acuñada en el mismo lugar –y posteriormente impresa– por Jaime Herrera, *Repo*, artista gráfico que colaboró con la difusión de las obras de Pérez (Herrera).

Entre los asistentes se encontraban actores, músicos, folcloristas, poetas, las floristas de la Pér-gola de Santiago, autoridades de gobierno, así como personas anónimas, los que participaban de la situación observando u ofrendando desde una flor a cuecas choras, palmas, aplausos, canciones (mapuche, andinas, brasileñas, populares), palabras, bailes; o, también, realizando oraciones, y brindis. Estas expresiones suscitaron diversos momentos de trance colectivo durante toda la jornada y se extendieron hasta el mediodía del 4 de enero, incluyendo una vigilia que duró toda la noche.

El velatorio, calificado por diversas personas como “la fiesta de despedida del artista” o “el último montaje de Andrés Pérez”, fue un ritual funerario, creativo y urbano que se nutrió de un sinnúmero de ofrendas, las que fueron realizadas espontáneamente por un heterogéneo número de personas y agrupaciones. Con frecuencia se ofrecieron canciones, interpretadas por cantautores y músicos como Jorge Yáñez, integrantes de la banda del grupo de teatro la Patogallina, Álvaro Henríquez, Cuti Aste, Ángel Parra, Annie Murath o Ema Pinto, así como también interpretadas por artistas que recrearon música de diversos carnavales populares chilenos, como la de los bailes chinos, y de artistas callejeros.

En entrevista con Ema Pinto, la cantante y actriz recordaba que cuando ella trabajó con Pérez en el montaje de la *Ópera de tres centavos* de Brecht, una vez le había cantado el tango *Los mareados* –que al director le encantaba–, situación que se había reiterado en diversas oportunidades de juerga. Recuerdo que junto a Annie Murath, quien también había trabajado en el montaje, las llevó a idear una ofrenda ritual que consistió en “llevar una copa de vino, tomarnos una copa de vino con él y cantarle el tango *Los mareados*...” (Pinto), acto que Ema Pinto recuerda, en medio de otros, como

...súper fuerte, porque a la gente que iba subiendo al escenario no le importaba quien le escuchaba, quien no, sí no que era una despedida *para él*, pero ya en el momento en que tú puedes ver veinte personas de un carnaval de samba, de la escuela de samba de no sé donde que se sube arriba del escenario a hacer una batucada, que después viene un cuequero, que después cantamos tango ...esto era una cosa de nunca acabar, era un gran espectáculo, y era un espectáculo que dejaba una *semilla*, que era como le gustaba a él, que es lo que no cerré antes, que él decía: "Yo hago teatro para que la gente además se entretenga y lo pase bien", y el teatro del pueblo, quiere ver espectáculo y por eso él armaba tanta cosa callejera... (Pinto)

Y esta semilla de lo espectacular era algo que quienes le conocían comprendían profundamente, y que revivificaron durante toda la jornada. El joven dramaturgo y director teatral Cristián Soto, escribió y leyó una elegía, en la cual interrogaba a Pérez sobre su condición, instándolo a retornar, hasta un momento en que el poema cambiaba de giro, el enunciador aceptaba lo que sucedía y le despedía alegre y confiado en la vitalidad de lo que es trascendente, de lo que es eterno. Conservación en el interior de la gente, que se manifestaba con la presencia de todos esos cuerpos que acompañaron el cuerpo de Pérez, que mantenían viva su memoria y que reconocían su trabajo mediante esta serie de gestos.

Roberto Pablo realizó una performance hibridando referentes vinculados un rito indígena de la región del norte del país, elementos del folclor de la zona central así como elementos contemporáneos:

Portando una máscara coronada de plumas, depositó un ramo de flores. El artista interpretó un atípico trote nortino (llevando espuelas y vistiendo una mini roja brillante), se detuvo ante el féretro, se quitó la máscara y su gesto fue aplaudido por el público que copaba la platea baja del teatro. (Toro y Plubins 63)

Situación que fue antecedida y precedida por diversas canciones y bailes, que a ratos hacían bailar a algunos de los presentes, como por ejemplo la entonación *a capella* por los asistentes de la canción *Y dale alegría a mi corazón*, del cantautor argentino Fito Páez, alrededor de las once de la noche, composición que es conocida en el contexto y que entre otras cosas canta:

Y dale alegría, alegría a mi corazón
 es lo único que te pido al menos hoy
 y dale alegría, alegría a mi corazón
afuera se irán las penas y el dolor...
 Y ya verás, las sombras que aquí estuvieron no estarán
 y ya verás, **bebamos y emborrachemos la ciudad...**
 Y ya verás, **como se transforma el aire del lugar...**
 (El énfasis es mío)

Situaciones que se estaban produciendo en ese mismo momento dentro del Teatro Providencia, *las penas y el dolor* se purgaban *hacia afuera*, al tiempo que se producía *un emborrachamiento* fisiológico y sensorial dentro del teatro-velatorio que se desbordaba hacia la calle, hacia la ciudad, *transformando el aire* –los aires– del lugar, condiciones que provocaban un *mejor estar*

para quienes se hacían partícipes de la ceremonia fúnebre. Situación que fue reconocida por algunos de sus colegas fundadores del GCT (en este momento ya ex integrantes) que se hicieron partícipes de la ceremonia, como Willy Semler, que comentó: “Con esta fiesta se me ha quitado un poco la pena” (en Toro y Plubins 63); o Boris Quercia, que declaró “Convertir esto en una fiesta es crear vida a partir de la muerte” (en Toro y Plubins 64). Estas lecturas de los asistentes fortalecieron la idea de relacionar toda esta ceremonia con el *Ritual del angelito*.

En otro momento se produjo la revivificación en acordeón de los temas de *La Negra Ester* (1988) por otro de los integrantes de la Regia Orquesta, el compositor y músico nacional Cuti Aste. Cerca de la medianoche de ese día 3 de enero se produjo uno de los hitos más recordados del velatorio: Rosa Ramírez bailó una cueca alrededor del ataúd –secundada por Roxana Campos– acompañada de un grupo de músicos que interpretó cuecas choras (Toro y Plubins 64). Recuerdo al que hay que agregar que en diversos momentos del ceremonial fue posible ver a Rosa Ramírez portando una pequeña estatua de yeso de la Virgen de Lourdes.

Más tarde, posterior a las tres de la madrugada del 4 de enero, se produjo otro de los acontecimientos recurrentemente recordados: un grupo de transformistas subieron al escenario y presentaron una rutina, liderados por el transformista Paul Bichon, conocido artísticamente como Paulette Favres. Entonces se sucedieron una serie de imitaciones y parodias de cantantes famosas (Donna Summer, Mariah Carey, Thalía, entre otras), así como también referencias a Esperanza, el personaje travesti de *La negra Ester*, que Pérez interpretara en algunas oportunidades.

El diseñador teatral Ricardo Romero recuerda que a esas horas la cantidad de asistentes había disminuido y que entre las personas que quedaban se encontraban bastantes *gays* y algunos travestis, quienes generaban situaciones de humor en medio de la tristeza, que también transmutaban el rito fúnebre en una experiencia festiva:

Con este humor sarcástico del ser *gay*, que también tiene mucha relación con el travesti, muy sarcástico, en donde a final de cuentas, **te ríes de la tragedia no más**, es la única forma en que funciona. Tiene relación directa con el ser travesti. **Esta contradicción que se produce**, que la tienes que saber sobrellevar. (Romero. El énfasis es mío)

Travestis presentes en el funeral cuya asistencia se debía también a que Andrés Pérez era cercano a la dueña de la discoteca Queen (donde se realizaban shows de transformismo) y también a los transformistas del Búnker, otro emblemático lugar de diversión concebido y dirigido fundamentalmente hacia el público homosexual o no heteronormativo; por otra parte, para 2001 Pérez ya había declarado públicamente su homosexualidad, además del espacio abierto a sexualidades no normativas generadas años antes en la experiencia de las fiestas *Spandex*, junto a Daniel Palma. Entonces, cuando llegaron las *drag queens*, lideradas por Paulette Favres, comenzó el show:

Con el cajón al medio del escenario, ya nadie lloraba, y cada uno de los que hacía el show, le dedicaba su número al Pérez. Se reían, golpeaban el cajón, le cantaban. Era un show al Pérez, no al muerto. Y ahí se produce el desborde total, porque terminamos todos bailando, bailando *I will survive*, la última canción que las *drag* presentaron, generándose una catarsis general... era eso: él era *gay*, se había asumido como tal, el pertenecía a este mundo *gay*, era absolutamente *underground* en este sentido, tenía una relación directa con ellos, entonces este era su funeral. (Romero)

Romero entiende este episodio como una parte más de todo ese complejo entramado de mundos habitados y convocados por Pérez, siempre menos reconocidos en la construcción cultural de su imagen pública:

...él era así, irse a beber al sucucho, donde llegaban músicos cantando cueca, tomando, llegaban las putas, cantaban con las putas, bailaban cueca... ése era el Pérez a final de cuentas, lo otro era una imagen completamente oficialista de él, de la cosa pública, conocido, que había afectado al teatro nacional, etc. En la noche habitaba algo que era realmente como era el Pérez: este ser absolutamente roquero, al que no le importaba nada, que no tenía un esquema, y que por eso siempre se mantuvo paralelo a los sistemas. (Romero)

Sistemas culturales que fueron permanentemente trasgredidos y contaminados –para un lado y otro– por la hibridación de referentes y experiencias que tejó el director. La canción que produjo la catarsis de los asistentes en el amanecer del 4 de enero, *I will survive* (1997), de Gloria Gaynor –himno popular y festivo de la lucha de los homosexuales por su visibilidad y legibilidad en el espacio de la comunidad en un ámbito mucho más amplio que el nacional– presentada por Paulette Favres, dice (entre otras cosas):

Did you think I'd crumble?
 Did you think I'd lay down and die?
 Oh, not, not I
 I will survive
 As long as I know to love, I know I'll be alive
 I've got all my life to live
 I've got all my love to give
 I will survive
 I will survive...¹

Esta declaración de *sobrevivencia/resistencia*, dada la trayectoria del creador, los acontecimientos públicos en torno a su labor acaecidos en 2001, y toda la historia aglutinada en esta ceremonia de muerte/vida, amplifica su lectura más allá de la resistencia homosexual, pues lo que manifiesta puede extrapolarse a su gestión creativa, a lo que se estaba produciendo en ese momento, en donde ciertamente se le estaba velando, pero bajo la idea de que su vitalidad trascendía la muerte y revitalizaba el teatro. En su elegía Cristián Soto declara: “¡Que viva el teatro! ¡Que viva Andrés Pérez por siempre!” (166), mientras un lienzo proclama: “Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro”.

La mañana del 4 de enero se realizó un responso religioso que fue dirigido por el sacerdote Enrique Contreras, amigo del creador, quien aludiendo al tono festivo del ceremonial –esa mañana también había tocado y cantado Don Lalo Parra– saludó diciendo a los presentes: “No se asusten, llegó el cura, pero no nos pongamos tristes” (“En una vistosa micro”). Este comienzo fue

1 “¿Pensaste que me desvanecería? ¿Pensaste que abandonaría y moriría? Pues no, yo no/ Sobreviviré/ Mientras sepa cómo amar, sé que estaré viva/ Tengo toda mi vida para vivir/ Tengo todo mi amor para dar/ Sobreviviré/ Sobreviviré”.

sucedido por una serie de lecturas bíblicas realizadas por diversos integrantes del GCT, así como también otros actores culturales. El responso terminó cuando el sacerdote dio pie para que se escuchara la canción “Un sueño imposible”, del musical *El hombre de La Mancha*, composición que se relacionó con sueños y desafíos que Pérez luchaba por conquistar:

Con fe lo imposible soñar
 Al mal combatir sin temor
 Triunfar sobre el miedo invencible
 En pie soportar el dolor
 Es mi ideal la estrella alcanzar
 No importa cuán lejos se pueda encontrar
 Luchar por el bien sin dudar ni temer
 Y dispuesto al infierno llegar
 Si lo dicta el deber
 Y yo se que si logro ser fiel
 A mi sueño ideal
 Estará mi alma en paz
 Al llegar de mi vida el final...(Wasserman)

Virtud de concebir la utopía como camino y fin que el sacerdote destacó como rasgo de personalidad de Pérez y al que invitó a colegas del creador a continuar. Alrededor de las doce del día, el responso terminó y los asistentes se organizaron para dar inicio al recorrido funerario hacia el cementerio.

El cuerpo de Andrés Pérez fue trasladado en una micro muy vieja que había sido encontrada en las Bodegas Teatrales de Matucana y restaurada por los propios integrantes del GCT. Esta no tenía ningún papel en regla, así como tampoco ningún vidrio. La micro estaba pintada de modo completamente multicolor, en su frontis, arriba, indicaba el recorrido “Línea Pérez Araya”; y en la parte inferior del mismo frontis llevaba una gran fotografía del rostro del director. Además estaba completamente adornada con flores y remolinos, de uno de sus costados colgaba el lienzo con la frase “Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro”; y del otro uno que decía “Andrés Pérez, Chile te quiere”. Subir el féretro de Pérez a la micro, no fue fácil. La enorme cantidad de gente dispuesta afuera del Teatro Providencia, hizo que muchos brazos se convirtieran en ayudantes espontáneos de la acción. Mariana Muñoz y Ricardo Romero recordaban esta situación:

...estaba lleno, rodeado el cajón de gente, porque al final de cuentas ya le pertenecía al que quisiese: **el cajón ya le pertenecía al que quisiese**. Todo el mundo quería tomarlo –lo que decía la Mariana– que de repente parecía que se iba a caer –porque lo subimos por la ventana de la micro– era eso, un objeto que le pertenece a un grupo de gente, que ya le había perdido el pudor al hecho sacro de la muerte, sino que era llevarse algo que parecía importante. Era lo mismo que pasó con *La Negra Ester*, en el sentido de lo popular, de algo que es del pueblo, de algo que parece que es importante, tú no sabes muy bien por qué, mucha gente no sabía por qué, pero tenía la percepción de que era importante, eso era lo que implicaba el cuerpo de Pérez. (Romero)

Cuerpo que al pertenecer a una comunidad, transmuta su carácter de realidad física para devenir en símbolo.

A la micro también subieron las personas más cercanas al director, quienes realizaron el recorrido bailando y golpeando sus latas. El peregrinaje iniciado por la *Línea Pérez Araya*, que encabezada un cortejo seguido por peatones, vehículos y otros autobuses, recorrió Avenida Providencia, Alameda, hizo una parada en la estatua de Salvador Allende en la calle Morandé, luego –por la misma calle– en las afueras de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (en donde fue ovacionado por los alumnos de la institución), prosiguió por la calle San Pablo, pasó por fuera de la Estación Mapocho y finalizó en la Pérgola de las flores, donde las floristas le rindieron un homenaje lanzándole miles de pétalos de flores –que inundaron el espacio con su perfume y color– y cantando la canción *La pérgola de las flores*, de la obra teatral musical homónima, de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, que Pérez había dirigido años antes. A esta última situación se agregó también la ofrenda de la tradicional música de organilleros y chinchineros. En esta estación el féretro fue trasladado de la micro a una carroza funeraria, para iniciar el viaje por carretera hacia Villa Alemana, en la V Región, lugar en donde está enterrado su padre. Este cortejo tuvo una duración aproximada de dos horas y media, en donde se repitieron constantemente gestos de los transeúntes que aplaudían o alzaban su mano para saludar, así como la invocación “¡Viva el teatro!”, “¡Viva Andrés Pérez!”. Por otra parte, significativas respecto al ceremonial resultan dos declaraciones dadas por dos de sus amigos más cercanos, el actor Andrés Pávez y Mauricio González, jefe técnico e integrante estable del GCT. El primero –con quien Andrés Pérez trabajó en muchas oportunidades y con quien ensayaba su último proyecto en septiembre de 2001, una performance basada en el cuento *Viaje a la Semilla* de Alejo Carpentier– relató a la prensa que entre ellos siempre hablaban sobre cómo querían que fuese su funeral, conversaciones en que Pérez había manifestado que “El deseo más íntimo de él era que en su muerte le hicieran una fiesta” (en Toro y Plubins 63). El segundo convocó a cultivar la experiencia desarrollada por el director: “disfrutar de la vida, seguir pasándolo bien y gozar de los detalles para hacer de lo cotidiano una fiesta” (“Pesar en mundo artístico”). Manifestaciones que se ajustan a lo que aconteció en este ceremonial.

Además, el público partícipe de su trabajo, como una mujer oficinista, declaraba: “No le conocí personalmente, pero gracias a una de sus obras, *Noche de reyes* [de Shakespeare], descubrí el teatro. Yo admiraba su trabajo” (“Andrés Pérez partió en medio de un carnaval”). También las mujeres de la pérgola de Santiago explicaban el sentido de su necesidad de hacerse presentes en este homenaje de despedida: “Gracias a *La pérgola de las flores* él nos dio una nueva vida, por eso la gente lo quiere y sabe que le debemos mucho” (Moya 30).

Así como también otros agentes culturales expresaban el valor del encuentro con Pérez o su trabajo, Ángel Parra declaraba estar ahí para dar las gracias: “por todo lo que hizo, nos dejó. Vengo a agradecerle, como todo Chile debiera, por toda su herencia por el arte popular. El realizó mucho más que ministros y presidentes por la cultura” (“Pesar en mundo artístico”). Por otro lado Gladys Marín, en ese entonces presidenta del Partido Comunista chileno, reconocía su admiración a Pérez en virtud de su valor, “porque sacó el teatro a las calles en los ochenta cuando muchos no podíamos ni respirar, ni decir nada, pero él se atrevió. Asumió completamente su condición de artista, de ser humano y sexual, lo que lo hace un ser humano maravilloso” (“Pesar en mundo artístico”).

Afirmaciones que explican la presencia de estos diversos agentes, desde múltiples prismas: amistad y necesidad de realizar el deseo funerario-festivo del director; admiración; agradecimiento por su vínculo con las comunidades de trabajadores; agradecimiento por su compromiso con la cultura popular; reconocimiento por el valor con que se enfrentó a la norma oficial (política, artística, sexual), por nombrar algunos, que dan cuenta también de la multiplicidad de vías por las que una heterogénea comunidad de habitantes se sentía vinculado a este ceremonial y artista. Pedro Lemebel, durante el velatorio, se refirió al deceso del creador como una “pérdida irremplazable”, porque Pérez había sido el único que había logrado crear “un sistema cultural dirigido hacia lo popular”, sistema que el escritor reconocía haría falta en el contexto (en Toro y Plubins 62)². Las situaciones descritas invitan a tejer una interpretación vinculando este Ritual de Canto a lo humano y lo divino desde una percepción expandida de teatro, comprendiéndolo como teatralidad, como suceso, como una actividad inserta en la vida y en lo social, como una situación en movimiento, *liminal* –concepto planteado por Ileana Diéguez siguiendo la ruta de la antropología social de Víctor Turner. Esto quiere decir: híbrida, contaminada, fronteriza; también transdisciplinar, “donde se cruzan el teatro, la *performance art*, las artes visuales y el activismo”, también próxima a “lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin plantear tampoco la negatividad del término representación” (16-17). Representación en búsqueda de ampliar la clasificación tradicional de las modalidades escénicas, pues se observa un campo de operaciones teatrales o parateatrales que no es posible inscribir dentro de la taxonomía convencional, las cuales es necesario observar desde una posición alternativa.

Determinante para esta comprensión es el uso de la palabra *teatralidad* como “dispositivo que se configura en el acto de la mirada, a través del cual se semiotizan prácticas espontáneas que tienen una funcionalidad simbólica inmediata”, es decir que entiende que “es la mirada la que transforma el hecho cotidiano en ‘hecho teatral’” (Diéguez 180). Coincidiendo con Óscar Cornago que nos señala que la teatralidad incluye “la mirada del otro” (4) y que implica el hecho de ser procesual, “solo tiene realidad mientras está funcionando” (4). Esta percepción y comprensión de la teatralidad “nos confronta con espacios y acontecimientos que al margen de lo estético tradicional producen otras formas de conmoción real” (Diéguez 180). En línea también con lo que señala José Antonio Sánchez respecto a las “teatralidades expandidas” en donde no se invita al otro a ver, sino a un “vivir algo con”, operación que devuelve la actividad escénica a su peculiaridad lúdica, generadora de una situación más que de una ficción (8). Esta peculiaridad nos lleva a relacionar la teatralidad con la fiesta popular, en donde es posible identificar que las fronteras entre juego y vida están diluidas adrede: “Es la vida misma la que dirige juego” (Bajtin 232). Percepciones, todas, que permiten plantear la ritualidad del velorio y funeral de Andrés Pérez Araya como teatralidad.

2 Dos años después, Pedro Lemebel publica una crónica a Pérez en *Zanjón de la Aguada*.

Velatorio y funeral de Pérez y su relación con el Canto a lo humano y lo divino

La celebración del *Canto a lo humano y a lo divino* es –esencialmente– la celebración de un acontecimiento de encuentro, propio de la cultura popular y tradicional chilena. Encuentro de una comunidad que se reúne para expresar su sentir respecto a las cosas de este mundo y el otro –y del vínculo sagrado como sujetos con ambas realidades– mediante *el canto a lo poeta*. En palabras de Fidel Sepúlveda:

El canto a lo poeta entrega una reescritura de las Sagradas Escrituras en el canto a lo divino y una reescritura de la historia civil en el canto a lo humano. **Estas reescrituras son una teología y una filosofía de la historia.** En ella se consigna la perspectiva de un pueblo para historiar el origen y el destino, el sentido del acontecer en lo contingente y en lo trascendente. (400. El énfasis es mío)

Canto a lo poeta que muchas veces dejó testimonio de su canto a través de la lira popular, hojas de papel que se imprimían durante el siglo XIX e inicios del XX, que mediante cuartetas glosadas en cuatro décimas octosílabas, más una quinta décima de despedida –comentario, reiteración o resumen de las anteriores– (Uribe Echevarría 20), dieron cuenta de gran parte de la cosmovisión de los poetas y comunidades populares³. Tipo de verso, la décima, que en el contexto se articuló como medio expresivo fundamental del cantar del pueblo. Baste recordar el clásico *Martín Fierro*, de José Hernández (poema fundacional de la construcción de la identidad del pueblo argentino), poema que el propio Roberto Parra reconocía como inspiración para la escritura de sus décimas a la Negra Ester.

Canto que se relaciona directamente con el contar comunitario que busca *saber y contar y contar para saber*, en donde el poeta popular “sabe que sabe, pero no sabe cuánto hasta que comienza a cantar, a recantar, a crear, a recrear” (Sepúlveda 482), pues su contar es una revelación de lo que se sabe. Su contar es consciente de que “reedita lo creado por la naturaleza y la comunidad”, agregando un eslabón a

...una cadena infinita de tentativas por decir el insondable misterio de lo natural y de lo sobrenatural, de lo humano y lo divino... [en donde] **se canta lo que se sabe, sabiendo que lo que se sabe es nada, una brizna de lo que habría que saber.** A medida que se canta se decanta. Cada canto es una variante finita de una invariante infinita. Todo, el mundo y el hombre, van en viaje infinito a decir el sentido infinito de todo. (482. El énfasis es mío)

Canto que no es divino, sino “a lo divino, a la manera de cómo a cada cantor se le revela lo divino”, así como tampoco es humano, “sino a lo humano, a la manera cómo se le revela lo humano” (482), en donde el cantor es el canal que escucha y retransmite la voz y sentido del presente, del pasado y del futuro.

Puesto que en la lira popular quedó consignada una huella de parte del universo simbólico del canto a lo humano y a lo divino –que en sus rituales comprendía no solo esta forma poética

3 Cuando se declama en vivo, se agrega una estrofa más de saludo o introducción.

que muchas veces se acompañaba de guitarra o guitarrón, sino también otras manifestaciones culturales como otros cantos y bailes— resulta innegable la necesidad de detenerse en la cosmovisión que la lira revela, pues alumbra certeramente el profundo significado de este ceremonial de encuentro, al tiempo que entrega certeras vías para la lectura que se propone.

La lira popular evidencia la expresión de una poética comprometida con una cultura de la vida —por eso el canto es a lo humano y a lo divino, o sea a temas como hechos históricos importantes, celebraciones nacionales, problemas contingentes, crímenes, el amor, héroes comunitarios, así como a acontecimientos religiosos sincretizados en el contexto, como el Nacimiento y Muerte de Cristo, la figura de María, vidas de santos o la vida después de la muerte, entre otros. Cultura de la vida que desde las comunidades de base expone el sentido que estos acontecimientos poseen en su existencia, la proyección de ellos y también su solución. La lira popular testimonia el cómo perciben y habitan el sistema cultural los productores de sentido que no suelen estar vinculados a los circuitos culturales oficiales, pertenece a la inabarcable e infinita red de tradiciones vinculadas a la tradición oral. La trascendencia en el tiempo de su arte se produce más por la práctica de *estar ahí*, junto a sus cultores —de quienes se aprende, hereda, resiste y transmite— por una *experiencia de presencia*, más que por la erudición libresca. Transmisión oral, procedimiento de transmisión de una herencia cultural que Andrés Pérez siempre asoció a su forma de hacer teatro, pues sistemáticamente declaró su deseo de no teorizar sobre su práctica escénica, pues presentía que al hacer aquello “algo se perdería, moriría” (en Carmona Cannobio y Moreno del Canto), además de que trabajó con autores que pertenecían desde dentro a este tipo de conciencia cultural, como Roberto Parra y Alfonso Alcalde.

También —como en la canción del Quijote musical que se le cantó a Pérez en su velatorio—, la lira popular revela la conciencia del poeta “de haber nacido con una misión” (Sepúlveda 404) reivindicadora —o directamente utópica— en un mundo que constantemente se le revela como un *mundo al revés*, percepción del cosmos propia —como señala Bajtin— de la cultura popular. Ligado directamente a un espacio biográfico de Andrés Pérez se encuentra otro rasgo propio de los cultores de esta forma poética:

El núcleo valórico de la poética de la lira popular es la cultura oral, tradicional, campesina. Ahí están sus raíces y sus desvelos, sus fortalezas y sus debilidades. Esta vinculación cromatiza su creación. También marca su vida y sus luchas reivindicativas a nivel personal y grupal. **La condición campesina del poeta popular lo acompaña como orgullo y como estigma.** (Sepúlveda 406. El énfasis es mío)

Condición presente en la vida de Pérez, quien reconocía permanentemente la conciencia y espacio de inspiración y reivindicación que para él poseía el hecho de provenir del sur magallánico (por haber nacido en Punta Arenas, extremo austral del país); haberse criado en Tocopilla (extremo norte del país, en pleno desierto); haber estudiado y trabajado en Santiago, ciudad en la que tanto antes como después de vivir en Francia, se reitera su condición de afuerino, de provinciano, de extranjero, permanentemente, y en donde a partir tanto de sus prácticas cotidianas como artísticas, valorizó y revivió tradiciones provenientes de su condición y conciencia periférica, que instaló como centrales.

Para Fidel Sepúlveda, el proyecto de identidad que se postula en la lira considera los acontecimientos de encuentro como fundamentales, porque en esta expresión la identidad se comprende como “una opción de ser haciendo la itinerancia no contra los otros, sino con los otros” (416), desde una percepción de mundo y elaboración de discurso que no encuentra sentido a la vida en el individualismo:

En la lira se revela necesario asumir al otro, ir a su encuentro para encontrarse consigo mismo y con el otro. El otro, en el cristianismo que impregna la lira, es el amigo y el enemigo, es el próximo y el prójimo. Es, sobre todo, el hombre degradado, carenciado, deteriorado en el cuerpo y en el alma. La lira pone como una de las claves de la cosmovisión cristiana la igualdad de los hombres, su derecho al respeto, pero, sobre todo, al amor. (416-17)

Características que es posible reconocer propias tanto de las poéticas escénicas desplegadas por Pérez Araya –por ejemplo, el universo humano que habita obras como *La negra Ester*, *Popol Vuh*, *La consagración de la pobreza*, *El desquite*, *Nemesio pelao...*, *La huida*, por citar algunas–, como en sus prácticas de una teatralidad expandida y ritual –*Canto Libre*, *Spandex*. A esta se agrega su propio velatorio y funeral: poblado de amigos, pero también visitado por no tan amigos; visitado por *prójimos* y *próximos*; en donde su cuerpo y alma maltratados por los últimos acontecimientos sufridos en la enfermedad, así como sufridos en el ámbito cultural, aglutinaban a todos los demás cuerpos participantes; en una ceremonia que fundamentalmente –con ofrendas, cantos, risas y llantos– era una comunitaria expresión de reconocimiento, agradecimiento y amor.

Desde la perspectiva de la ritualidad que este canto despliega, es necesario subrayar que cada vez que se acciona el canto a lo humano y lo divino se convoca a una *modulación de lo existente* que se entiende provisoria, que evidencia la conciencia de una realidad en tránsito a un destino que trasciende al cantor y su canto, en donde se da cuenta de la relación entre el hombre y el universo, ensamblados inseparablemente en una red de analogías y correspondencias que van y vienen a un centro creador y restaurador presente desde siempre en el mundo, donde el poeta/cantor crea y modula su canto a partir de su propia aventura existencial, desde su intrahistoria, externalizando la procesión que le va discurriendo por dentro (Sepúlveda 483). Características de este canto que no es difícil relacionar –tanto por su génesis, su proceso de desarrollo, como por su resultado– con las expresiones artísticas desplegadas por otros sujetos vinculados con la propuesta de Pérez Araya –como Víctor Jara, Roberto Parra, Alfonso Alcalde, por citar algunos ejemplos– y por supuesto él mismo. Discurso de modulación de lo existente que “siendo personalísimo, está en sintonía profunda con el discurso intersubjetivo por el cual la comunidad, a lo largo de siglos, busca decir su sentido” (483), y canaliza la necesidad expresiva y comunicativa de un amplio grupo de personas más allá porque no se articula como un dato más dentro de una aglomeración de información, sino como un discurso que produce significaciones culturales que involucran a una gran familia. Esta no se entiende solo como la receptora de una forma de enunciación, sino también como productora de sentido –por eso también el velatorio es *con* la comunidad como partícipe y no a la comunidad como mera espectadora–, familia que trasciende los lazos sanguíneos, que se hace familia por compartir una cosmovisión. Desde esta óptica, no es de extrañar que el velatorio y funeral de Pérez fuera tan masivo: no había fallecido solo un director de teatro, había fallecido un vecino, un pariente.

Este canto a lo humano y lo divino, teología, filosofía o –en palabras de Parker– completo testimonio de “revelación de la espiritualidad de los pobres” (en Salinas 9), es además materia y gesto vivo, híbrido –recuperando la nomenclatura de García Canclini– de la compleja articulación simbólico/ espiritual que se produce en América con la llegada del catolicismo. Catolicismo que –obligado a responder a los acuerdos definidos y puestos en práctica como consecuencia del Concilio de Trento– defiende la religiosidad patriarcal, urbanizante, rechazando el mundo rural, corporal, festivo, de las poblaciones pre colombinas, considerado bajo y vil –pecaminoso⁴– de modo similar a como en Europa se rompió con la religiosidad carnavalesca propia de la Edad Media. Catolicismo que valida el triunfo de la cuaresma, “de la disciplina, la razón, la sobriedad, en fin, el ideal ascético de rechazo de la vida, propio de las culturas patriarcales y autoritarias” (Salinas 316), por sobre el carnaval; triunfo de la cuaresma sobre la religiosidad popular caracterizada por encontrar en la fiesta, en el canto, en la risa, otra forma de aproximarse al Creador. Disposición oficial perteneciente al ámbito religioso cultural que en su implantación en América Latina encontró siempre resistencia y generó además toda una corriente sincrética de creencias y ritualidades, presentes hasta el día de hoy. Esta resistencia de la religiosidad popular es la que se vive en el velatorio de Pérez Araya, en donde incluso el sacerdote Enrique Contreras se hace parte de esta otra forma de aproximarse a la situación de la muerte y el sentido de ésta, como él mismo declaró “No se asusten, llegó el cura, pero no nos pongamos tristes” (“En una vistosa micro”), subvirtiendo la convencional seriedad del mundo clerical.

La espiritualidad señorial, oficial, exalta la obediencia, renuncia al demonio, afirma la severidad del padre, niega a la mujer y somete al hijo. La espiritualidad popular, en cambio, genera un mundo al revés del dominante, subvirtiendo el orden oficial al hacer suya la sabiduría de la mujer (experta conocedora de los misterios fecundos del cuerpo y la tierra; cuidadora de los débiles, los niños, los moribundos), produciendo la aniquilación patriarcalista del mundo, a través de una renovación amorosa, que viaja de la muerte de Cristo al amor, la fiesta en el cielo (Salinas 320-327), “culminando con la anulación o suspensión del padre severo-austero” (328). Anulación que se produce en la ascensión al cielo, en donde se accede a nueva vida, en donde se participa de la fiesta del *angelito* o de la fiesta de los santos, o directamente de las chinganas en el cielo, espacio luminoso y placentero de encuentro convivial. En otras palabras: muerte que transmuta en vida mediante un acontecimiento de encuentro.

Según Fidel Sepúlveda, esta concepción que comprende la muerte como un tránsito a otra vida que es la definitiva, permea toda la vida y acciona como lugar antropológico desde donde se proyecta la identidad del pueblo chileno. Esto se vincula con una perspectiva que

...le permite estructurar una escala de valores donde lo material ocupa un valor relativo frente a otras realidades de índole espiritual que son estimadas como superiores. El poder, el tener, el valer, tal como la sociedad de su tiempo los maneja, a esta estimativa, le parece errada, sin sentido. (460)

Perspectiva que resulta coincidente con el ritual velatorio y funerario que se observa. Baste recordar el lienzo e invocación que se hizo recurrente durante este proceso: “Andrés Pérez ha

4 “La pastoral colonial de policía y cristiandad apuntó precisamente a desterrar la inquietante, perturbadora carnalidad de los indígenas, luchando contra su ocio, su desnudez, su erotismo” (Salinas 321).

muerto. Viva el Teatro". Por otra parte, esto también se vincula con la percepción de la muerte que Bajtin reconocía como propias de la obra popular, en donde la muerte jamás sirve de coronación y si llega este fin, una comida funeraria, un banquete, un carnaval, señalarán el verdadero coronamiento, que por naturaleza está siempre henchido de un principio nuevo, preñado de un nuevo comienzo, debido al carácter ambivalente de la obra popular, que comprende la muerte como una fase contenedora de un nuevo nacimiento (255).

La *muerte-vida* es una realidad que desborda el ámbito del *Ritual del angelito*, pues dentro de esta concepción podría enmarcarse la muerte de un soldado que muere por un ideal, así como también la muerte desgraciada señalada por las *animitas* que marcan el lugar en donde se produce una muerte violenta. En ambas situaciones estos muertos-víctimas son merecedores de la inmortalidad. Sin embargo, es el *Ritual del angelito* el que nos convoca a una relación más directa con el ceremonial vinculado a Pérez Araya. Y si bien, en estricto rigor este ritual –del *angelito*– se vincula a la muerte de un niño menor de cinco años⁵, otras condiciones fundamentales de su acontecer cobran absoluta correspondencia con el ceremonial sobre el que se trabaja debido a la práctica festiva y carnavalesca que se vivencia en este ritual. Además, aunque Pérez Araya no haya sido un niño de cinco años al momento de su muerte, se propone entender su deceso como prematuro, en el sentido de observar en su figura creativa una *criatura artística* que muere prematuramente, como señalaron muchos de sus prójimos y próximos. Se le ubica en la interpretación, por ende, como un *angelito* desde una perspectiva simbólica.

Muerte-vida del angelito Pérez Araya

Como hemos mencionado, la *muerte del angelito* ceremonia a una criatura que ha muerto precozmente⁶. Condición que activa una serie de otras circunstancias: en forma automática le otorga la cualidad de inocente y le hace merecedora del cielo; características que generan la transmutación de la idea del lugar cielo (imaginado convencionalmente como espacio impoluto en donde no pasa nada), en un lugar practicado que se entiende como un espacio celestial festivo en donde el *angelito* asciende a la celebración de un encuentro con otros seres tan maravillosos como él. Paradigma de esta muerte que determina que la muerte del *angelito* se festeje en la tierra: adornándole, situándole en un altar, cantándole, bailándole, comiendo y bebiendo a su alrededor. Todas estas situaciones fueron observadas en el velatorio y funeral de Pérez.

Su cuerpo estaba ubicado en el escenario, que se lee como el altar, en un lugar- teatro que en cierta forma fue devuelto a su vertiente sagrada original al devenir en espacio religioso-teatral, pero que desde otra perspectiva también se constituía paganamente al estar adornado-decorado con una objetualidad híbrida, que iba desde elementos considerados convencionalmente apropiados para una ceremonia funeraria religiosa –como flores, velas, imágenes de vírgenes, etc.– a elementos directamente escenográficos pertenecientes a otro orden espectacular –el cuerpo estaba

5 La religiosidad popular chilena le llama *angelito* a un niño fallecido menor de cinco años; *angeloro* a un niño fallecido entre los cinco y los ocho años (y no se le canta); y *ánima* a un niño fallecido mayor de ocho años. Ver Juan Uribe Echevarría, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1962. 25.

6 El *Rin del angelito* de Violeta Parra es testimonio de esta percepción: "Cuando se muere la carne/ El alma busca en la altura/ La explicación de su vida/ Cortada con tal premura...".

al centro de la creación realizada por Daniel Palma para el montaje de *La negra Ester* (el espacio del Luces del Puerto, un prostíbulo), además de una diversidad de lienzos con mensajes, fotos de otros montajes, del mismo director, etc. También la ambientación del espacio y la posición del cuerpo, en donde y alrededor de la cual se realizaron las múltiples ofrendas que se entregaron, y que –como detallamos previamente– abarcaron una gran diversidad de manifestaciones: cantos de cueca, performances, bailes de cueca, bailes chinos, cantos de tango, elegías, espectáculos *drags*, cantos heroicos, rezos, lecturas bíblicas, música de organilleros y chinchineros, todo esto siempre acompañado –por supuesto, a voluntad– de bebidas y alcohol. Ubicación del cuerpo en el espacio, de los participantes y de la entrega de sus homenajes, que también se relaciona con la distribución de los cuerpos que se articula en el *Ritual del angelito*, pues en estos velorios todos quienes participan del canto a lo humano y divino se ubican alrededor del *angelito* que está en el altar, y el canto interpretado se ejecuta mediante el sistema de canto a la redondilla, esto quiere decir que el canto corre alrededor del *angelito* de izquierda a derecha (Uribe Echevarría 22), de modo análogo a como se canta la cueca entre sus cultores tradicionales que realizan. También en corro –el canto a la rueda–, cuya correspondencia dentro del ritual que se analiza alcanza enorme significancia –en términos de volver viva una tradición– con el preciso gesto a favor del cuerpo que restituye en el imaginario colectivo esta tradición en el momento en que Rosa Ramírez baila una cueca en torno al ataúd, volviendo acción, gesto, cuerpo, performance, danza, lo que tradicionalmente ha sido poesía cantada: corporeizando lo poético. En el canto realizado en el *Ritual del angelito* se evidencia la percepción de que esta muerte “abre paso a la verdadera vida” (Sepúlveda 460), en donde el *angelito* asciende a un nivel superior, limpio del mal, logrando integrar el mundo natural y el sobrenatural. Además, logrando vincular definitivamente y lejos de la angustia la patria terrena y la patria celestial, entendiendo este tránsito como el de un tránsito de “patria a patria” (465), como se dijo en esta elegía:

Andrés, en el partir, solo te quiero decir que ¡puta que me hiciste reír!
 Y como tú siempre dijiste entre intermedios de llantos.
 ¡Que viva el teatro!
 ¡Que viva Andrés Pérez por siempre!
 Te guardamos en el corazón de nuestra gente. (Soto 166)

En donde la despedida en la muerte se realiza tal como si se despidiera a un amigo que está en la vida, y que solo parte (como de viaje), al tiempo que, puesto que el cuerpo no habitará más un espacio concreto, se le guarda en el corazón de la gente. Espacio subjetivo, percepción que conecta perfectamente con la idea también contenida en la cosmovisión que revela la ritualidad del *angelito*, de situarse desde una perspectiva que entiende armónica la relación de la parte con el todo, que revela la conciencia de poseer una riqueza más allá de lo individual: fe, certeza y amor solidario por la comunidad, revelada en la idea de que “el *angelito* se va y se queda. Se va a más ser para dar a los suyos, más ser” (Sepúlveda 466)⁷. Idea omnipresente en la celebración de la muerte de Pérez, que generó la creación espontánea de parte de la comunidad de

7 Recordemos la primera estrofa del *Rin del angelito*, de Violeta Parra (2000): “Ya se va para los cielos/ Ese querido angelito/ A rogar por sus abuelos/ Por sus padres y hermanitos...”. En esta frase se evidencia la percepción señalada por Sepúlveda.

expresiones que se convirtieron en voces clamadas durante todo el velatorio y funeral, así como también en impresiones escritas, que dieron contundente testimonio de esta revelación. En primer lugar la frase “Andrés Pérez: Chile te quiere”⁸, se puede interpretar como “Andrés Pérez, la comunidad nacional completa, de la que formas parte, *te quiere*, en presente porque estás aquí”. No es un quería, o un quiso, un tiempo pasado, es un presente que no es solo un ahora, sino también un presente eterno, un estado de amor que viene de mucho antes, pertenece a Chile, así como se proyecta hacia la eternidad sin que sea posible vislumbrar un fin: reaparece y se vuelve a invocar cuando se revisan los registros de este ceremonial.

En segundo lugar se recuerda la oración “Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro”, axioma que evidencia la profunda transmutación de vida en la comunidad que genera esta muerte. Y en tercer lugar se puede referir a lo que se movilizó concretamente en el espacio cultural con esta muerte: meses después de esta ceremonia, los integrantes del GCT celebraron el cincuentavo cumpleaños del director, el día 11 de mayo, con un carnaval en el que participó una diversidad de comunidades. Este rito, realizado desde una concreta precariedad de recursos pero posicionado regularmente por quienes mantuvieron viva su memoria, desembocó en que en el año 2006 se promulgara la ley que instituyó la fecha de natalicio de Andrés Pérez como el Día Nacional del Teatro⁹. Andrés Pérez murió y en el teatro nació una conmemoración simbólica nacional, destinada a vivir en la memoria de la familia nación. La fecha personal de cumpleaños de un gran teatrista fallecido transfiguró en la fecha común de celebración del teatro chileno. La intrahistoria se inscribió, necesariamente, en la historia de la comunidad, rasgo que describimos propio de la filosofía de vida presente en las impresiones de la lira popular, en los rituales de *Canto a lo humano y a lo divino*.

La figura de un creador conectado con su comunidad, que no es profeta en su tierra frente a la autoridad, que muere justo después de sufrir un proceso de menosprecio público de parte del orden oficial de la política y la cultura, que muere en condiciones precarias de asistencia física, prematuramente, para devenir luego de su muerte en símbolo cultural nacional, y por tanto estar destinado a *vivir* en la memoria de forma infinita, eterna, nos remite irremediabilmente a otro territorio de la interpretación de la cultura presente en el *Canto a lo humano y a lo divino*: su identificación paradigmática con la figura de Cristo.

El angelito Pérez Araya como un angelito cristologizado

Aunque previamente señalamos algunas de las correspondencias entre el pensamiento expresado en el *Canto a lo humano y a lo divino* y la cosmogonía cristiana, es preciso detenernos en algunos aspectos más específicos de este sistema de percepción. Estos aspectos nos ayudan a desentrañar el profundo alcance en el imaginario colectivo de la comunidad que se articuló en torno a la figura de Andrés Pérez Araya con ocasión de su velatorio y funeral.

8 Es posible encontrar esta frase impresa en camisetas y en lienzos. En la actual sede del GCT, se conoce y observa esta frase al mismo tiempo que se lee este trabajo.

9 La ley que decreta esta conmemoración es la número 20.153: “Establece el Día Nacional del Teatro”. Fue promulgada el 26 de diciembre de 2006, y publicada en el *Diario Oficial* el día 21 de marzo de 2007.

Si bien resulta claro en la constitución de mirada expresada y vivida por los participantes del sistema de percepción organizado alrededor del *Canto a lo humano y a lo divino* que, para este, ambos campos de realidad configuran el todo cósmico y por tanto están íntimamente relacionados y nunca separados, es importante acentuar que el centro de esta cosmovisión popular reconoce su raíz en el sistema de representación instaurado por el evangelio: "...por esto su poética no es una ética conformista, sino crítica" (Sepúlveda 468), en dónde podemos reconocer en la figura y enseñanza de Cristo *el modelo de ser*, en diferentes aspectos de la vida. Como señalamos previamente, la figura de Cristo se alza incluso sobre la figura del Padre, puesto que para este sistema de percepción el crimen más condenable no es la desobediencia al padre, sino el asesinato del Hijo (el Espíritu Santo aparece como un componente de la Trinidad aún más lejano). Al representar, para el poeta popular, el hombre completo, Cristo es modélico en todas sus etapas: nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección. En esta poética, Cristo, como figura simbólica en conexión con la vida del hombre, es diseñado como aquel que "pone en acción la crítica y la creación", del siguiente modo:

La crítica selecciona los valores más relevantes del Hombre-Dios. La creación encarna en imágenes y símbolos vívidos la figura y las proyecciones del Hijo del Hombre. El poeta popular reescribe la historia de Cristo desde él, la instala en el espacio y en su tiempo, en su acontecer y en sus personajes. El poeta popular hace un Cristo, una Virgen, unos apóstoles a la medida de su deseo de un hombre y un mundo mejor. (Sepúlveda 468-469)

Intrahistoria que se escribe en relación a una macro historia que es puesta en tensión por la valentía de la vida cantada que hace evidente la injusticia con el débil a lo largo de los siglos (como Martín Fierro; como la Negra Ester), que reconoce en Cristo al "gran restaurador, el gran innovador, el gran reformador, que entra en conflicto con propuestas e imposiciones regresivas, involutivas de la integridad humana" (468), características que reconocemos propias del accionar artístico cultural de Pérez Araya.

Si Cristo denuncia evidentemente el sin sentido de habitar en *un mundo al revés*, y se instala en la tierra habitando a contra ritmo y contra sentido de lo dominante, poniendo en aprietos al Valer-Saber dominante, que al no tolerar la crítica denunciada ejerce su poder decretando y ejecutando su muerte (481), es posible aventurar una lectura respecto a acciones fundamentales de la propuesta escénica en estudio. No obstante, esta lectura tendrá sus resguardos, pues se quiere dejar en claro que lo que se enuncia a continuación no pretende referir a aspectos privados de la vida de Andrés Pérez Araya, sino que se propone como un ejercicio imaginario –propio de la creación de teoría escénica, que es también ficción académica– en donde se observe el despliegue de su propuesta creativa en el ámbito de lo cultural desde una perspectiva que la relacione con el ideal cristiano de la cosmovisión presente en la religiosidad popular.

En este ejercicio imaginario, la correspondencia se establecería: Pérez Araya equivale al *Maestro* (como estimaban los lienzos que agradecían su labor en su rito velatorio y funeral), configura junto a su grupo –compañeros pero también discípulos, especies de apóstoles– una propuesta escénica que denuncia el orden al revés. Este orden invertido se vive en el ámbito cultural –desde los tiempos de la dictadura a la transición democrática de inicios del siglo XXI–, habitando a contra ritmo y contra sentido de lo dominante, tanto en su habitación de la ciudad, de los

lugares abandonados devenidos en espacios de encuentro mediante purgas, fiestas, teatralidad, ceremoniales, poniendo constantemente en aprietos al valer-saber dominantes –sociedad de la vigilancia y el castigo implantada durante la dictadura; ideario valórico-moral de la transición durante los dos primeros gobiernos de la concertación, Aylwin y Frei; institucionalidad cultural del gobierno de Lagos. Estos poderes finalmente decretan, ejecutan –indirectamente, simbólicamente– su muerte –mediante la obstaculización de su proyecto de teatralidad en relación con el espacio socio-cultural– a través de diversas coacciones –encarcelamiento; suspensión de permisos; peticiones de moderación; desalojo–, las que alcanzan alta densidad simbólica en términos de correspondencia con el peregrinaje cristiano a raíz de la situación de las Bodegas Teatrales de Matucana 100, que configura una suerte de itinerario de la *pasión* de Pérez y el GCT. En esta correspondencia imaginaria, se puede establecer a Pérez como un Cristo, a todos los integrantes del GCT como unos apóstoles, a Rosa Ramírez encarnando una posición simbólica cercana a la de la Virgen María (recordemos que durante el velatorio y funeral fue frecuente verle abrazada a la figura de una virgen), en donde los poderes ejercidos en el relato bíblico por Herodes, Herodías y Poncio Pilatos recaen de forma no siempre fija en las figuras del Bi Ministro de Bienes Nacionales Jaime Ravinet, la Primera Dama de la Nación –señora Luisa Durán– y el gestor cultural Ernesto Ottone (hijo). Este triunvirato –luego del desorden público activado por Pérez con intención de poner en conflicto desde la raíz el campo ideológico de percepción de la actividad creativa y cultural, así como su práctica–, restablece el orden convencional. En esta disposición “el mundo al revés se consolida como el normal, como el único posible” (Sepúlveda 481). Esta coyuntura de gran impacto pathético –en el sentido de ser una escena que representó, que evidenció, de forma exacerbadamente viva los sentimientos, en el sentido del *pathos* griego, pero también de la pasión cristiana– se presencia y vive cuando Pérez está colgado –como si lo hubieran matado, como si se hubiera suicidado– del dintel de entrada de las Bodegas Teatrales de Matucana, cual Cristo crucificado.

Lectura de correspondencia que se puede extrapolar aún más. En consonancia con el rasgo descrito por Sepúlveda de la cosmovisión del pueblo chileno respecto a la muerte modélica de Cristo, en donde también se considera digno y consecuente el mirar a la muerte de frente y con alegría, pues la muerte “es la vía para rescatar al hombre de su sin sentido, para devolverle el goce pleno de la maravilla de ser hombre” (478). El ritual de velatorio y funeral es festivo, carnavalesco, masivo y una vez más instaurador de una original forma de vivir y percibir el mundo, que como Cristo hiciera, “prueba que hay otro poder superior al poder de los hombres” (481) y sus estructuradas leyes oficiales, para crear y compartir el encuentro de la comunidad. Es un velatorio y funeral visitado por próximos y prójimos –comunidad general, colegas amigos, colegas discípulos, colegas, amigos: “representantes del gobierno con dejos de remordimiento” como señaló Lemebel (147), amores, otros artistas, folcloristas, travestis, familiares, floristas, etc.– que despiden y agradecen al amigo, al pariente, al hijo, al *Gran Maestro* –con bailes, con cantos, con llantos, con bebidas–. Es un funeral donde se transita por la ciudad en una micro sin papeles en regla, donde se establece un estado de excepción para la formalidad ritual religiosa y urbana, donde una comunidad le declara a un creador de teatro que le quiere –en correspondencia con la idea sobre la muerte establecida para un héroe en la cosmogonía del *Canto a lo humano* y *a lo divino*, que encuentra en el macro relato cristiano la posibilidad de “la instauración de justicia elevada a una dimensión superior gracias a que está transfigurada por el amor solidario”

(Sepúlveda 478). Amor solidario que luego de la muerte de su cuerpo terreno inyecta de vida al teatro: "Andrés Pérez ha muerto. Viva el teatro", en correspondencia total con la idea de resurrección perteneciente a la religiosidad popular chilena que entiende que "morir sin miedo entraña una humanidad transminada por el instinto de trascendencia" (478), donde el tiempo se percibe incontable, eterno, donde se comprende la muerte de un creador, del cuerpo físico del creador como la desencarnación, que provocará la encarnación suprema, eterna, en su legado, en la práctica e historia del teatro. Así, Andrés Pérez desencarna humano, para volverse símbolo, encarnar en símbolo de lo que es el teatro, nutriendo y alimentando el sentido de todo lo vivido: "Andrés Pérez ha muerto", de todo lo por vivir: "Viva el teatro".

Obras citadas

- "Andrés Pérez: La fiesta de un mago". Dir. Alejandra Carmona y Rodrigo Moreno del Canto. Guión. Santiago Hervé. Santiago: Nueva Imagen Producciones, 2002. Película.
- "Andrés Pérez partió en medio de un carnaval", *La Cuarta*. Web. 5 Ene. 2002.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Cornago, Óscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo* 1 (2005). Recurso electrónico. 24 Abr. 2010.
- De Pablo, Marcela. "Todos lloran al creador de *La negra Ester*". *Las Últimas Noticias* 4 Ene. 2002: 31. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- "En una vistosa micro partió micro hacia su última morada". *La Segunda* 4 Ene. 2002. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2001. Impreso.
- Gaynor, Gloria. *The best of Gloria Gaynor*. Polygram, 1997. CD.
- González, Mauricio. "Con un 'Ritual de Canto a lo Divino' lo velan en el Teatro Providencia". *La Segunda* 3 Ene. 2002: 9-10. Impreso.
- Herrera, Jaime. Entrevista por Ana Harcha. 8 Abr. 2009.
- Lemebel, Pedro. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Planeta, 2004. Impreso.
- Moya, Hernán: "El recorrido final de Andrés Pérez". *Las Últimas Noticias* 5 Ene. 2002: 30. Impreso.
- "Murió un grande del teatro: Andrés Pérez". *La Cuarta* 4 Ene. 2002: 15. Impreso.
- Páez, Fito. "Y dale alegría a mi corazón". *Tercer Mundo*. Buenos Aires: Warner Music, 1990. CD.
- Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. Santiago. RCA, 2000. CD.
- "Pesar en mundo artístico". *La Cuarta Espectacular*. Web. 4 Ene. 2002.
- Pinto, Ema. Entrevista por Ana Harcha. 13 Abr. 2009.
- Romero, Ricardo. Entrevista por Ana Harcha. 10 Abr. 2009.
- Salinas, Maximiliano. *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago: Lom, 2005. Impreso.
- Sánchez, José Antonio. "El teatro en el campo expandido". *Quaderns Portàtils* (16):1-32. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, 2008. Impreso y recurso

electrónico. 10 Abr. 2009.

Sepúlveda, Fidel. "Lira popular, poética de la identidad". En Fidel Sepúlveda (ed.), *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Santiago: Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. 395-492. Impreso.

Soto, Cristián. "Elegía para Andrés". *Apuntes de Teatro* 122 (2002): 165-166. Impreso.

Toro, Paulina y Consuelo Plubins. "Carnaval callejero acompañó vigilia de Andrés Pérez durante toda la noche". *La Segunda* 4 Ene. 2002: 62-64. Impreso.

Wasserman, Dale. "Un sueño imposible". *El hombre de La Mancha*. 2 vols. Discos CNR Chile, 2004. CD.

Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1962. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de julio 2012.

Fecha de aceptación: 22 de octubre 2012.

Análisis lingüístico y gestual de la primera escena de *La negra Ester*: una aproximación multimodal

Linguistic and gesture analysis of the first scene of *La negra Ester*: a multimodal approach.

Carmen Luz Maturana A.

Pontificia Universidad Católica de Chile
cmaturaa@uc.cl

Resumen

El artículo se interesa en el tema de la comunicación teatral desde una perspectiva multimodal. En particular, se utiliza la propuesta elaborada por Kress y van Leeuwen a partir de la Lingüística Sistemática Funcional (*LSF*) de Halliday. La intención es indagar en aspectos de la situación comunicativa que presenta al registro audiovisual de la obra *La negra Ester*. Se realiza un análisis discursivo de la muestra seleccionada, compuesta por un estudio de caso único de la primera escena de la obra y, posteriormente, un análisis del modo visual, con la intención de establecer nexos entre los recursos lingüísticos y los gestuales para la conformación de la semiosis.

Palabras clave:

La negra Ester – análisis multimodal – gesto – análisis del discurso.

Abstract

The article deals with the subject of theatrical communication from a multimodal perspective. Particularly, using the proposal elaborated by Kress and van Leeuwen starting from Functional Systemic Linguistics (*FSL*) by Halliday. The goal is to get into the aspects of communicative situations that the audiovisual register presented in the play *La negra Ester*. A discourse analysis of the selected sample is given, made up by a case study of the first scene of the play, and afterwards, an analysis of the visual mode is also provided, with the intention of establishing the nexus between the linguistic and gestural resources for the conformation of the semiosis of the play.

Keywords:

La negra Ester – multimodal analysis – gesture – discourse analysis.

La intención principal de un estudio de este tipo es avanzar hacia un entendimiento más global de la escenificación teatral. Para esto, se busca determinar cómo se relacionan entre sí el modo verbal y el visual para la conformación de la semiosis, ya que las imágenes acompañan al recurso lingüístico en la conformación del sentido. Si bien los resultados de este estudio no son extrapolables a otros eventos comunicativos teatrales, sí permiten un acercamiento a la oralidad en el teatro desde una perspectiva multimodal, entendiendo esta perspectiva, en términos generales, como la referencia “a la diversidad o multiplicidad combinada o sincronizada de códigos, modos, medios, fuentes o canales comunicativos” (Payrató 261). Específicamente, dicho autor delimita dos categorías o subcategorías de modalidad, que serían las más extendidas:

...la multimodalidad entendida como diversidad de modos y la multimedialidad entendida como diversidad de medios. En general, se supone en estos casos que *modos* se refiere a códigos o lenguajes de producción y *medios* a soportes físicos y canales de distribución. (261)

Metodología y síntesis teórica

El modelo multimodal establece un paralelo entre las metafunciones del lenguaje y las metafunciones de la imagen, bajo la premisa de que todos los modos semióticos expresan significados ideacionales (representación conceptual de la realidad y del mundo), significados interpersonales (representación de interacciones y relaciones sociales específicas) y significados textuales (configuración u organización que el enunciador da a su mensaje).

El acercamiento a la muestra mencionada se hará desde la perspectiva de la “metafunción ideacional” (Halliday xiv), tanto para el análisis del texto verbal como para el estudio de los recursos gestuales. Esto, ya que las imágenes, predominantemente, representan o derivan de la presentación de acciones verbales que se codifican en distintos grados de estilización sobre los recursos de la modalidad visual. Se utilizará también la perspectiva de las “metafunciones interpersonal y textual” (Halliday xiv) para referir una mirada general al gesto y a la imagen. De esta manera, se busca indagar cómo se materializan en la muestra estudiada algunos modos no verbales presentes en la escenificación teatral.

El corpus está formado por el registro que recrea la obra teatral *La negra Ester*. Fue realizado en 1995, en una carpa instalada dentro de la nave central del Centro Cultural Estación Mapocho. La producción general estuvo a cargo de Ediciones Digitales Ltda. y la Compañía Gran Circo Teatro. La producción ejecutiva estuvo a cargo de Felipe Zabala y la dirección general fue de Andrés Pérez. Como se ha mencionado, la selección de la muestra corresponde a la primera escena de la obra. Se realizó un análisis discursivo, que consideró la representación sociosemántica de los actores y eventos sociales (van Leeuwen, *Discourse and Practice*), así como los procesos verbales y las metáforas. El análisis visual contempló los procesos gestuales involucrados en la actuación y aspectos generales de la imagen, desde la perspectiva de las metafunciones *interpersonal* y *textual*. Las conclusiones generales dan cuenta de las coincidencias y diferencias detectadas en la presentación del significado de la escena para la representación multimodal de la experiencia desde la *metafunción ideacional* de Halliday. Kress y van Leeuwen (*Reading Images*) plantean la necesidad de tratar el significado multimodal bajo una teoría que pueda dar cuenta de él en

todos sus aspectos y apariencias, en todos los hechos sociales y en todos los sitios culturales. Esta teoría la inscriben dentro de lo que denominan, siguiendo a Halliday (*Language as Social Semiotic*), Semiótica Social, la que considera el estudio de los signos lingüísticos en relación con las prácticas sociales donde estos se generan e interpretan.

Consideraciones previas: una introducción al trabajo de Andrés Pérez

Antes de abarcar el análisis multimodal, se presenta un análisis discursivo a tres entrevistas orales individuales realizadas a los actores María Izquierdo, María José Núñez y Aldo Parodi, quienes formaron parte del elenco original que montó la obra bajo la dirección de Andrés Pérez y participaron en el DVD¹ del cual se tomó la muestra del corpus. Por medio del análisis de los verbos utilizados por los actores para referirse a la experiencia de trabajo con Andrés Pérez, se realizó una introducción a algunos aspectos de su propuesta de trabajo. En particular, se indagó en la representación que los actores realizaron en torno al director y a su forma de trabajo².

El presente escénico

Una de los resultados más evidentes tuvo relación con la importancia asignada al desarrollo de la acción teatral en un “presente escénico”, donde lo fundamental era mostrar al espectador las situaciones que marcaban la acción y no meramente narrárselas por medio de la enunciación del texto de Parra. Esta característica es considerada la base a partir de la cual se elaboraba la escenificación. De esta evidencia da cuenta la alternancia en las respuestas de los entrevistados entre los tiempos verbales que se codifican en el pasado para dar cuenta del proceso verbal que introduce la indicación del director y los que se anclan al presente para referirse a la indicación de trabajo propiamente tal y, en definitiva, a todo lo que tuviera relación con su método de escenificación. Ni siquiera la imposibilidad absoluta de poder contar nuevamente con el trabajo de Andrés Pérez como director borra el presente escénico de los discursos al referirse a sus indicaciones, como se muestra en los siguientes ejemplos³:

...yo ya estaba proponiendo hacer una cieguita / japonesita / y / y el Andrés me dijo **cuéntanos María** [PROCESO VERBAL PRESENTE]... (Izquierdo)
 ...entonces decía **quién quiere probar esto y esto otro**... (Parodi)
 ...y el Andrés dijo **por qué no la probai tú** [el personaje] y eso /// ya / y yo la probé”... (Núñez)

1 El soporte original del registro se realizó en BETACAM SP. La distribución original se hizo en VHS, año 1995. Para efectos del análisis, se trasasó el material a formato DVD.

2 En ocasiones, con la intención de apoyar las conclusiones y evidencias obtenidas, se introducen citas del director extraídas de la prensa en el período de estreno de la obra.

3 Se utilizan símbolos del sistema de transcripción del Grupo Val.Es.Co. (56-57): [/] pausa corta inferior al medio segundo, [//] pausa entre medio segundo y un segundo, [///] pausa de un segundo o más, [↑] entonación ascendente, [↓] entonación descendente, [→] entonación mantenida o suspendida.

Por otra parte, el trabajo del grupo, guiado por el director, se enfrentaba materialmente en los hechos y acciones que demandaba la escenificación y no en la intelectualización ni en la teoría. Los actores no saben cómo Pérez realizó el proceso de abstracción artística, ya que lo hizo de manera individual. Lo que involucró a los actores con el trabajo de dirección fue el escenario, el ensayo; ahí se desarrolló el trabajo común. Tal como explica María Izquierdo en una secuencia textual, la acción primaba por sobre la reflexión o la abstracción conceptual, lo que aparece, como se ha explicado, marcado gramaticalmente por los tiempos verbales de la locución en presente (en negritas):

...Andrés decía **ya / quién quiere probar esta escena // hagámosla ya probemos /** y ahí a hacerla // nadie paraba un ensayo para decir **oye yo pienso que esto / nada / nadie yo pienso que nada /** hacer / el verbo era hacer... (Izquierdo)

Lo anterior es coherente con el tiempo de montaje de *La negra Ester*, solo un mes, tiempo breve para una obra que incluyó un elaborado diseño escenográfico, de vestuario, maquillajes, coreografías, música en vivo y un elenco numeroso. Dada la cantidad de elementos humanos y materiales coordinados, se comprende que Andrés Pérez conjugara la visión general de la obra y que el elenco y el equipo técnico se sumara a sus indicaciones y propuestas.

Llama la atención que los verbos que hacen referencia a *procesos mentales* casi no aparezcan en los textos para dar cuenta del trabajo del director, ya que en una primera instancia parecerían requisitos fundamentales para dar cuenta de la escenificación de una obra como *La negra Ester*. Debido a que la propuesta estética se aleja del realismo, cabría esperar la representación en los discursos de *procesos mentales* que permitieran codificar la acción creativa del director, es decir, verbos que den cuenta de la experiencia interior, los sentidos, los pensamientos, la percepción, la afección o a la cognición. Sin embargo, esto no ocurre, y son los *procesos materiales* los que predominan para referirse al trabajo escénico desarrollado por el director, es decir, los verbos referidos a la experiencia exterior, en el mundo que nos rodea, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

...Andrés **llegaba** [PROCESO MATERIAL] con una escena / entonces decía Andrés / hoy día **vamos a trabajar** [PROCESO MATERIAL] con esta escena / y **venía** [PROCESO MATERIAL] porque la **había trabajado** [PROCESO MATERIAL] en la noche... el Andrés **traía** [PROCESO MATERIAL] las escenas y nosotros las **empezábamos a practicar**... (Parodi)

...él **quería hacer** [PROCESO MATERIAL] de este un montaje en presente / y **trabajó** [PROCESO MATERIAL] con don Roberto en **hacer** [PROCESO MATERIAL] esta adaptación... (Izquierdo)

...cuando el Andrés **llegó** [PROCESO MATERIAL] / **trabajaba** [PROCESO MATERIAL] en conjunto con Roberto y de hecho **iban** [PROCESO MATERIAL] a la casa de Nicanor / porque era como la casa más cercana que tenían los Parra acá en Santiago digamos / **iban** [PROCESO MATERIAL] con el Álvaro [Henríquez] donde Nicanor [Parra] y ahí **se empezó a modificar** [PROCESO MATERIAL] la obra, el poema, para transformarse en la obra de teatro... (Núñez)

El trabajo traído por Andrés

La asociación de los procesos verbales de tipo material con el trabajo realizado por Pérez permite dar cuenta en los discursos de una propuesta de trabajo nueva, “traída” por él. *Venir, llegar, volver* y *traer* y *hacer* son los procesos verbales materiales predominantes que se relacionan al director:

...cuando Andrés **vuelve** un año después incluso / un poco menos no sé / ya **vuelve** con la intención de **hacer** un trabajo grande/ entonces / ah / **llega** y **hace** una llamada y nos acercamos todos... (Parodi)

...lo que pasa es que en [la obra] “Todos estos años” él ya **venía** de Mnouchkine / fue unas vacaciones que **vino** / ya **traía** el método... (Izquierdo)

...[Andrés] se **vino** y Mnouchkine prestó una plata para empezar a sobrevivir nosotros / y poder montar la obra... (Núñez)

En los ejemplos previos también se puede observar la relación que los entrevistados hacen entre el retorno a Chile de Andrés Pérez y la experiencia vivida por él en el Théâtre du Soleil. Se establece en los textos una relación metonímica entre el grupo francés y su directora, Ariane Mnouchkine:

...entonces [Pérez] **tenía en el cuerpo una dirección de la era Mnouchkine**... (Parodi)

Asimismo, esa relación constante que se establece en el corpus entre la directora francesa y su compañía marca un énfasis en la relación que los entrevistados establecen respecto de su propio grupo; el Gran Circo Teatro, y su director. No es un método de trabajo del grupo, sino que se desarrolla a partir de la experiencia previa del director:

...él ya **venía de Mnouchkine** / fue unas vacaciones que **vino** / ya **traía el método**... (Izquierdo)

...la **influencia del Kathakali corresponde directamente también a Mnouchkine** ya / sí / por el uso del cuerpo... (Núñez)

Se da cuenta, eso sí, de una metodología particular, pero marcada en su consolidación por la experiencia vivida en Francia⁴.

4 Al respecto, cabe destacar que una metodología de escenificación teatral no es algo estático e inamovible. En el caso de Pérez, está marcada, indudablemente, por todas las experiencias artísticas del director. Entre otros hitos de su carrera se puede nombrar su trabajo como guionista y miembro del cuerpo de baile de la Compañía de Revistas Bim-Bam-Bum (1973-1975); su propuesta como autor, actor y director del montaje infantil *Un Circo Diferente* (1977) junto a actores de su generación de la Universidad de Chile; la participación bajo la dirección de Fernando González en el Teatro Itinerante de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación (1979-1980); la fundación del Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO) en diciembre de 1980, dedicado a la investigación y práctica del teatro callejero; y, su trabajo como actor en la Compañía Théâtre du Soleil (1983-1987).

El Kathakali y el Théâtre du Soleil

Los textos evidencian en los procesos materiales asociados a Pérez aportes de teatralidad desconocida para los actores hasta ese minuto. El Kathakali, danza-teatro clásico hindú estudiada de manera práctica por el director en el Théâtre du Soleil, fue utilizada para guiar los acondicionamientos o trainings físicos previos a los ensayos y para dar a los actores herramientas de expresión gestual.

Figuras marciales y coreográficas, gimnasia de ojos y del rostro de una técnica superior, lenguaje de gestos o hastamudras (hasta: mano; mudra: gesto -un millar de combinaciones) y del rostro o navarasas (nava: nueve; rasa: emoción). Todos estos elementos constituyen el conjunto de una ciencia de la pantomima.⁵ (Salvini)

Es por eso que Andrés Pérez retornó a Chile con la actriz alemana Beate Blasius, compañera de trabajo en Francia, quien participó de los ensayos de *La negra Ester* y entregó al elenco nociones de Kathakali. Posteriormente, cuando el Gran Circo Teatro se encontraba montando la segunda obra del grupo⁶, Pérez invitó al hindú Karuna Karan, quien realizó dos presentaciones en Santiago, en 1992. Se resalta nuevamente el uso de los procesos materiales ya mencionados, como *llegar y traer*, para dar cuenta del primer vínculo de parte del elenco con este tipo de escenificación hindú clásica.

...lo que pasa es que Andrés **llegó** con esta sirena [Beate Blasius] que / y además trajo al Karuna Karan que era el / el líder máximo... Karuna vino después [de la negra Ester] // pero ya era como parte de este / de **este nuevo mundo que nos trajo Andrés // y en principio aprendimos el Kathakali como parte de un training para precalentar antes de la función y para despertar /// los ojos sobre todo / la expresividad de los ojos / y el ritmo / había varios desafíos en el Kathakali / pero no necesariamente estaba vinculante con la propuesta escénica actoral.** (Izquierdo)

...vino el Karuna Karan te acuerdas tú ↑ a **hacernos** un training de Kathakali / de Kathakali que era un: / que eso se aplicaba arriba [del escenario] de alguna u otra manera... (Parodi)

Es evidente en los discursos la influencia que ejerció en la metodología de Pérez su estadía en el Théâtre du Soleil, la que le aportó nuevas fuentes y propuestas teatrales. El nexo establecido por los entrevistados entre el Kathakali y el método de trabajo es importante para entender el rol que ocupa la gestualidad en el tipo de actuación propiciado por Andrés Pérez. Esto no quiere decir que el elenco llegara a dominar este complejo arte tradicional con solo participar en un taller, pero sí se convirtió en una influencia y un referente respecto de la gestualidad escénica marcada.

5 Todas las traducciones de textos que en las bras citadas aparecen en su idioma original son mías.

6 *Época 70: Allende*. Pérez, Andrés (Dir.) Creación colectiva Gran Circo Teatro, 1990.

Otras consideraciones

La ausencia de procesos verbales de *comportamiento, mentales y existenciales* para codificar la experiencia de montaje asociada a Pérez, nos habla de un trabajo marcado por la acción escénica concreta y la ausencia de reflexiones teóricas colectivas en el período de ensayos. Tampoco hay mención ni representación de manifestaciones externas sobre funcionamientos internos del director, como sería, por ejemplo, la externalización de procesos de conciencia. Esto se interpreta como parte de su método de trabajo: es la acción grupal la que motiva la escenificación en la obra *La negra Ester* y no la reflexión o el trabajo de mesa colectivos. Es por eso que la mayor parte de los procesos asociados al director son de tipo material.

Otro resultado relevante, que da cuenta de su método de trabajo, es el rol del director en aspectos no vinculados a la actuación, tales como el diseño de la obra y otros elementos de la puesta en escena, lo que se concretó en los discursos estudiados en procesos materiales que vinculaban a Pérez a todas las actividades teatrales, pero de manera individual. Si bien trabajaba con los actores durante la semana en jornadas completas, utilizaba otros momentos para realizar acciones cuyo resultado “llevaba” al grupo. Asimismo, en los momentos en que los actores se preparaban físicamente para abordar las escenas por medio del maquillaje y el vestuario, Pérez coordinaba el trabajo de los diseñadores: “Andrés trabajaba con los diseñadores un poquito aparte”, explica María Izquierdo. En el período de ensayos, es él quien organizaba las actividades y los actores se concentraban solo en la actuación. Una entrevista que se le realizó tres meses antes del estreno de la obra da cuenta de lo anterior:

El Theatre du Soleil me ha enseñado la división de los roles. Por eso, en esta producción seré solo director. No actuaré. El actor es el eje básico del espectáculo teatral; es el médium del teatro. Para hacer un trabajo total en el campo de la actuación hay que dedicarse solo a ella. (“Andrés Pérez: Protagonista”).

Por último, los procesos verbales relacionales, que dan cuenta de atributos asociados al trabajo del director, muestran una evidente confianza del grupo entrevistado hacia su trabajo e indicaciones.

...el trabajo del Andrés **fue** [PROCESO RELACIONAL] de una inspiración desde el día uno... (Izquierdo)

...[Andrés] **era** [PROCESO RELACIONAL] muy // por favor sal prepárate de nuevo / que venga otro actor / **era** [PROCESO RELACIONAL] súper duro en ese sentido / te iba exigiendo que tú entraras en el código... (Parodi)

Existe la consideración de un momento particular en su vida, que se percibe a través del modo atributivo, es decir, no como una identidad sino que como una cualidad:

...Andrés **era** [PROCESO RELACIONAL] un tipo muy exigente / exigentísimo... (Parodi)

Los discursos le asignan importancia al trabajo previo de Andrés Pérez en el Théâtre du Soleil. En particular, al riguroso trabajo físico y mental que realizó mientras protagonizaba *La Indíada* (1987):

...en la Negra... trabajamos más con el método / pero él venía de hacer el Ghandi / o sea que estaba [PROCESO RELACIONAL] **estaba** [PROCESO RELACIONAL] santo /// inspirado... (Izquierdo)

Además del gran parecido físico que logró con el personaje, realizó también ayunos. Por lo anterior, bajó diez kilos de peso y entró en un proceso de introspección, como una exigencia autoimpuesta para desarrollar el rol en dicha obra (Durozier 38). Andrés Pérez, en una entrevista pocos días antes del estreno de *La negra Ester*, hace mención a cómo esta actuación influyó en su trabajo creativo: "...fue difícil; para ir hacia el personaje no solo tuve que olvidarme de mí como actor, sino que como personaje, Ghandi también se olvidó de sí mismo muchas veces. Después de eso la imaginación se me esponjó" (en Waissbluth 32).

Como consideración final se reproduce otra cita del director, que da cuenta de la importancia del presente en la actuación y en la enunciación oral y que, como se verá luego en el análisis, implicó la modificación de algunos textos de la obra original de Parra para que la acción fuera vivida en el escenario y no meramente recordada, marcando el presente escénico como estructural en su proceso de montaje. "La labor fue reconstruir una obra de teatro desde una pieza poética, escrita en tiempo pasado. Debimos hacerla presente para llegar a lo único esencial en el teatro: que haya acción" ("Andrés Pérez: Protagonista...")

Análisis discursivo

Primeramente, se observa la caracterización que se hace de los actores sociales y el lugar de la acción escénica por medio de la aplicación de las categorías socio semánticas de van Leeuwen (2008). Respecto del nivel discursivo semántico, se considera el reconocimiento de las metáforas gramaticales y léxicas para la representación de la experiencia.

Texto oral:

Conocí a la negra Ester aquí ↓
 en casa de doña Berta ↓
 esta casa llena e' puertas ↑
 me hizo conocer el querer ↓/
 corazón sin enloquecer ↓//
 un día por la mañana →
 antes que rayara el sol ↑//
 más linda que un arbol ↑//
 fresquita como manzana ↑
 muy alegre muy ufana ↑//
 venía la negra Ester ↓

La negra Ester cosquillosa →
 no aguanta la barreta / →

buen chanco/ bonitas tetas / →
su carita / como rosa / →
como espiga de orgullosa / →
pero no le vale nada / →
porque está muy deshojada →
como la parra en otoño ↑ ///
pero hay que bajarle el moño →
a esta carta marcada ↓ //

Yo la miro de reajo // →
sin decir media palabra →
si es tan re linda la cabra ↑
le hace mil patas al cojo →
me saldré de mis antojos / →
digo pa' mis adentros / →
no voy a contar el cuento
y saldré con mi porfía ↑
las noches voy a hacer día ↑ ///
juro por el firmamento ↓

Hasta cuándo padecer →
ya no aguanto los tormentos // →
me muero de sentimiento →
si pierdo a la negra Ester // ↓
me la quiero poseer →
pero no me da casino ↑ /
cola hacen los marinos →
ella les da guaraca // →
se ríe la maraca / ↑
alega que no soy fino →

Me la paso re borracho /// →
sin un cobre en los bolsillos / →
cantando más que todos los grillos →
pa' tomarme / un medio cacho // →
triste la vida del huacho →
por no ser correspondido →
es tanto lo que he sufrido →
sin esperanza ninguna ↑
maldita fue mi fortuna // ↓
hoy grito muy afligido ↓. (*La negra Ester*)

Representación socio semántica de actores y eventos sociales: los personajes, sus acciones y reacciones

El análisis de la representación socio semántica de actores y eventos sociales muestra que la legitimación discursiva se sustenta en la visión de Roberto, tanto para narrar sus acciones como las de los demás personajes. Es él quien determina los hechos que se describen, así como las opiniones y las valoraciones sobre el mundo que lo rodea. Además, se muestra textualmente en acciones y reacciones activas, reafirmando su rol como el actor social que domina la narración:

Conocí a la negra Ester AQUÍ ↓ en casa de doña Berta ↓ esta casa llena e' puertas ↑ me hizo conocer el querer ↓ ...

Ester, por su parte, se muestra por medio la distinción explícita que hace Roberto (yo versus ella). El lugar privilegiado que él tiene para codificar lingüísticamente la experiencia le permite referirse al personaje femenino por medio del pronombre personal singular o a través de la nominación "la negra Ester", dotándola de una identidad única. Ella se representa como un personaje activo y con fuerza dinámica, a excepción de la expresión *hay que bajarle el moño* que permite representarla en un rol pasivo y sometido, por medio de una evidencia-conclusión vinculada a la actividad sexual:

La negra Ester cosquillosa no aguanta la barreta / buen chancho / bonitas tetas / su carita / como rosa / como espiga de orgullosa / pero no le vale nada / porque está muy deshojada como la parra en otoño ↑ /// pero **hay que bajarle el moño a esta carta marcada** ↓ ...

En este último ejemplo, se la muestra inicialmente de manera activa ("no aguanta la barreta"). Luego, se impersonaliza por medio de la *somatización* ("buen chancho / bonitas tetas / su carita / como rosa / como espiga de orgullosa..."). Si bien la referencia es a partes de su cuerpo, esta se realiza también por medio de una metáfora léxica ("buen chancho"). Lo mismo sucede con Roberto al *instrumentalizar*, por medio de un desplazamiento léxico, sus genitales como una herramienta, "la barreta"⁷. La acción material, dinámica y agentivada ("La negra Ester cosquillosa no aguanta la barreta") es aminorada por medio de la identificación que se hace de la mujer como "cosquillosa". Esta identificación connota sobredeterminación, ya que su reacción no se asocia a su derecho a elegir con quien relacionarse sexualmente, sino que a una sensación física que provoca involuntariamente risa. Su rechazo es codificado por medio de un adjetivo, aminorándolo. Desde el inicio, Roberto sitúa el contexto de enunciación en el prostíbulo por medio de un deíctico de lugar ("aquí"), es decir, una marca lingüística que señala una persona, un tiempo o un lugar. Lo mismo sucede con el demostrativo "esta", el cual actualiza el lugar de la enunciación en un lugar específico: el escenario. Lo anterior confirma lo que se ya ha mencionado en las consideraciones previas al análisis, es decir, la importancia asignada por Andrés Pérez a la escenificación en un tiempo presente. Si bien el relato empieza haciendo referencia al pasado ("Conocí a la

7 Es una barra de hierro que usan los mineros, los albañiles, etc. (DRAE 2010), y que en Chile se conoce como chuzo.

negra Ester...”), los deícticos mencionados anclan el texto al lugar de la escenificación. Algo totalmente distinto ocurre en el texto original publicado por Roberto Parra (1980). El inicio de sus décimas sitúa el lugar de la acción en un lugar distante del enunciador: “Al puerto de San Antonio / me juí con mucho placer / conocí a La Negra Ester / en casa de Celedonio / era hija del demonio / donde ella se divertía...” (4). La explicación de por qué es doña Berta la da María José Núñez: junto con resaltar la locación en el presente escénico se valida la importancia que tenía para Pérez el trabajo actoral y la improvisación en el ensayo:

Primero partimos con la décima como era: en casa de Celedonio conocí a la negra Ester era hija del demonio etcétera /// pero empezamos sobre el escenario / empezó a pasar lo que te dije / hablaba / que el escenario manda / el teatro manda /// entonces no aparecía Celedonio el personaje por ninguna parte /// y como estábamos trabajando con el autor / ahí se empezó a modificar la obra / el poema / para transformarse en la obra de teatro /// con el Andrés y con todos en el fondo / o sea sucede la dramaturgia escénica // ya ↑ /// los actores empiezan a hablar / a describir o aparecer / hacer aparecer el teatro / no ↑ lo que hablamos que sí, que el teatro es una forma literaria pero también no es una forma literaria, entonces, ya poh ↓ / aparecen personajes que no estaban y pasa lo que siempre es tan entretenido con el teatro que tú después ya / ponte tú ↓ / la doña Berta / el personaje doña Berta // que entró como a suplir a don / a Celedonio / que era como el dueño del prostíbulo al principio... (Núñez)

El prostíbulo y la proyección de las acciones sociales vinculadas a dicho lugar se condensan en la “casa de doña Berta ↓ esta casa llena e' puertas ↑ me hizo conocer el querer ↓...”. Esta última, un asunto inanimado, es la que se presenta como activada, no así los actores sociales involucrados. Así, las prostitutas se presentan *impersonalizadas* por medio de la *objetivación*, recurso que permite representarlas por medio de una referencia hacia un lugar al que se asocia estrechamente sus propias personas y también sus acciones. La personificación del sitio evita que Roberto se refiera directamente a las acciones involucradas en el prostíbulo y permite representar, además, a otros actores sociales que forman parte de la locación: los clientes. En relación a los personajes que se muestran como clases generales vinculadas al lugar, se elige esta codificación para representar textualmente a los marinos y a los cantores, borrando su individualidad y presentándolos en un segundo plano.

Las metáforas gramaticales y léxicas

El texto da cuenta de una abundante presencia de metáforas léxicas y gramaticales que permiten representar las acciones humanas como objetos y, de esta manera, hablar de ellas como entidades concretas. Respecto de lo anterior, la nominalización permite que los procesos vinculados a la sexualidad y a los sentimientos se reformulen metafóricamente como sustantivos y, al mismo tiempo, posibilita que se establezcan relaciones conceptuales al funcionar como constituyentes de metáforas léxicas. En definitiva, las metáforas gramaticales son utilizadas para organizar distintas experiencias relacionadas con los sentimientos, el interés de Roberto por Ester, la indiferencia de ella y la sexualidad. Actúan en el texto de manera complementaria con

las metáforas léxicas, aun cuando estas últimas cosifican no solo las experiencias emocionales y sexuales, sino que abarcan un rango mayor, refiriéndose también a los seres humanos como si fueran fenómenos de la naturaleza, animales y plantas. Además, parece interesante consignar que, si bien las metáforas gramaticales y especialmente las nominalizaciones son características de discursos que dan cuenta de abstracciones, como el discurso académico por ejemplo, en este caso son utilizadas para referir aspectos privados de la vida humana de manera concreta. El análisis de los atributos asociados a Ester muestra una visión contradictoria: por una parte se le atribuye belleza y, por otra, estar “deshojada”. El análisis de las taxonomías léxicas también muestra esta contradicción para clasificarla y da cuenta del doble rol que juega socialmente la prostituta, marcado por un imaginario sexista que la adula y la agrede. Por un lado ella es “linda... fresquita... alegre”, etc. Por el otro, “orgullosa... maraca... deshojada”. Así como Roberto la exalta, también la denigra. Parece, además, ser un resultado interesante de contrastar posteriormente con los alcances del análisis visual.

La representación discursiva de la realidad se refiere al mundo externo e interno de Roberto en un momento particular, cuando conoce a Ester, y el centro de la experiencia radica en él. Es un mundo en torno a las actividades del prostíbulo, el único lugar material personificado como un agente con vida (“...esta casa llena e’ puertas ↑ **me hizo conocer** el querer...”). Dicho recurso permite prescindir de una legitimación directa del lugar y se sortea así cualquier consideración de tipo moral o social al respecto. La nominalización, desde una perspectiva discursiva semántica, así como los desplazamientos metafóricos en el nivel léxico, le otorgan al personaje de Roberto la posibilidad de referirse a las actividades del lugar sin tener que justificarlas frente al público.

Si bien Roberto tiene un rol preponderante en la visión de los hechos narrados, es Ester quien los desencadena. Las secuencias de actividades permiten presentar en esta primera escena las coordenadas básicas del relato, así como a sus personajes principales. Esta estructuración de la narración reproduce en esta fase una convención de la dramaturgia convencional, ya que presenta, de manera general y como introducción, las circunstancias, los personajes principales y los acontecimientos del relato, sin hacer mención de cómo se resolverán estos últimos.

Por último, es interesante resaltar el hecho, ya constatado en las consideraciones previas al análisis, de la importancia de marcar un vínculo con el presente escénico de la narración. Los déicticos se encargan de vincular los acontecimientos a un lugar preciso, el escenario. Así, no se hace referencia a los sucesos y personajes solo para describir la experiencia. Por el contrario, esta se ancla al momento de la enunciación. Es un resultado que debe ser complementado con los resultados que arroje el análisis visual, para comprender si alguno de los planos involucrados se privilegia para inscribir la experiencia en el presente escénico o si el plano lingüístico y el visual son complementarios en este aspecto en la obra.

Las metafunciones y la multimodalidad

El análisis planteado se interesa en determinar cómo los recursos semióticos gestuales y los que consideran el uso del color en su materialidad, como la escenografía, el vestuario, el maquillaje y la iluminación, entre otros, se relacionan con el lenguaje para desplegar el significado. Las

conclusiones del análisis se estructuran, primero, dando cuenta de la representación visual de la escena desde la *metafunción interpersonal y textual*, donde el gesto, el color y la imagen general ocupan el centro de la reflexión. Posteriormente, se realiza una visión integrada de los resultados obtenidos en el análisis desde la perspectiva de la *metafunción ideacional*, considerando las asociaciones y contradicciones que se puede establecer entre los recursos lingüísticos, gestuales y el color para la conformación de la semiosis en la muestra estudiada. Se incluye también algunas respuestas de Felipe Zabala, productor ejecutivo y director adjunto del registro, que fue quien secundó a Andrés Pérez en la creación del material audiovisual y, por lo tanto, fue la persona más cercana al director en el trabajo de dirección y edición del material. La intención de estas breves respuestas es triangular algunas de las conclusiones más evidentes relativas al registro audiovisual en la muestra.

La imagen: metafunciones interpersonal y textual

Se trata de una imagen que se codifica en algunos aspectos como muy cercana al espectador, incluso más que en la obra teatral. El director busca un acercamiento entre los participantes representados y los observadores por medio del encuadre de personajes, la ausencia de perspectiva y los ángulos de cámara frontales y a la altura de los ojos, los que permiten mostrar un espacio social compartido. Sin embargo, la alta modalidad de la imagen, que la aleja del realismo, permite que el espectador visualice un mundo teatralizado que, aun cuando lo invita a participar socialmente en la fiesta de la escenificación popular, le recuerda constantemente que esa realidad es fantástica y que no forma parte de la vida habitual de las personas. El colorido de los vestuarios y los maquillajes, la gestualidad y las circunstancias locativas dan cuenta de lo anterior. Se muestra lo popular pero enaltecido, sin miseria ni pobreza. El mundo narrado desde el punto de vista visual es irreal y no hay ningún estereotipo negativo asociado visualmente al prostíbulo y a los personajes que habitan en él. Por lo anterior, al espectador se le ofrece un mundo fantástico y alejado de su realidad, pero que se codifica como compartido en términos de la cercanía de las tomas.

No hay espectadores teatrales como participantes, lo que enfatiza el rol del observador audiovisual en el formato DVD. Si bien hay una intención de recrear la obra, la nueva modalidad elegida excluye toda referencia a la teatralidad en dicho aspecto, salvo una toma inicial, no incluida en la muestra, y que da cuenta de algunos actores caracterizados como personajes sentados en algunas sillas, como si observaran el espectáculo. Esto representa una opción artística de dirección, ya que la grabación de las imágenes se realizó mientras la obra estaba en cartelera en la estación Mapocho y no hubiera sido difícil para el equipo haber realizado la grabación de algunas secuencias con público real y luego haberlas incorporado en el trabajo de edición. Sin embargo, la decisión elegida fue no hacer referencia a ese tipo de espectadores.

Los criterios de producción fueron varios, dependiendo de la plata que nos conseguíamos. Pero sí, incorporamos unos espectadores al principio, que son los mismísimos clientes del Luces del Puerto. Pero no era una función con público, no. Eran los mismos actores los espectadores de su representación. (Zabala)

La decisión artística de no incluir ninguna referencia al público que asistía a las funciones de la obra es interpretada como una forma de resaltar al espectador del nuevo formato multimodal en que se realizó el registro. No hay que olvidar que el canal 13 de la Universidad Católica compró los derechos de transmisión para la televisión abierta, por lo que, aun cuando no había claridad respecto de quién se interesaría en el material final mientras se llevaban a cabo las grabaciones, sí estaba la intención de realizar un formato que trascendiera el hecho de ser un mero registro de la obra teatral.

Fue totalmente fortuito [vender el material al canal 13]. Siempre pensamos en TVN y ellos no querían pagar nada y nos corrimos. No la queríamos regalar, además había mucha gente involucrada. Lo del 13 fue absolutamente inesperado y fue Boris [Quercia] que empezaba a trabajar en TV el que me llamó un día y me preguntó que si ya la habíamos vendido a TVN y que si no al 13 le interesaba. Fueron 250 mil dólares algo histórico, incluso para hoy en día. (Zabala)

La observación de los gestos desde la *metafunción interpersonal* se utiliza en la muestra para marcar la relación entre Roberto y los participantes evocados de la escena, principalmente Ester, y no están dirigidos al espectador. El nexos visual que se produce entre estos y el protagonista se logra por medio de los vectores de mirada. De esta manera, las líneas imaginarias que conectan a los participantes de la interacción comunicativa se desarrollan bajo dos grandes ejes de movimiento vectoriales que permiten establecer nexos entre el protagonista, la escena y el espectador:

Los vectores gestuales conectan al protagonista con la escena.

Los vectores de mirada relacionan al protagonista con los espectadores y, en menor medida, con sus propios gestos y con las imágenes de Ester.

Los gestos predominantes son los que presentan un componente deíctico y los que buscan representar miméticamente un referente, ya sea objetual o humano, lo que permite dar cuenta de cómo la gestualidad realiza la conexión del personaje principal al escenario en el momento de la enunciación. Es un tipo de actuación que busca materializar la narración en la escena misma y no se sustenta exclusivamente en la declamación textual, lo que muestra nexos importantes con la concepción de Ariane Mnouchkine respecto de la vivencia escénica. “No podemos contar el pasado, invocarlo, evocarlo, encarnarlo si no lo traemos al presente más absoluto. El teatro es aquí y ahora” (37).

El vínculo generado con el público a través de las miradas puede ser considerado una característica de la actuación bajo la dirección de Pérez. Son imágenes de demanda porque siempre se conectan al espectador, pero sin abandonar la teatralización de la imagen visual y, por consiguiente, la distorsión de esta en términos de su lejanía con la representación naturalista. Esa idealización fantástica del prostíbulo puede dar cuenta de la conexión que aún genera la obra en el público chileno, ya que se muestra una realidad alegre y sin conflictos de tipo social, alejada del estereotipo asociado a la prostitución, salvo las consecuencias emocionales que generan las acciones de los personajes en los demás participantes involucrados y en ellos mismos. Dichas

emociones son humanas y universales y no se restringen al mundo cerrado de un prostíbulo, por lo que generan empatía con el espectador.

La representación visual de los actores sociales involucrados en la imagen materializa a Roberto por medio de tomas medias y a Ester por medio de tomas focalizadas. Ambos están codificados como cercanos al espectador, pero no es posible ver a Ester en su real dimensión, por lo que aparece evocada, sugerida. Sus imágenes no estarían en la escena si se tratara de una representación en vivo de la obra, donde solo los textos verbales de Roberto y sus gestos serían los encargados de presentarla al espectador. Esta diferencia para dar cuenta de Ester en ambos modos se debe al género multimodal elegido para registrar la obra, el que requiere mayor dinamismo que el teatro. Felipe Zabala confirma esta conclusión: “La idea era hacer la obra completa sin sacar nada, lo cual televisivamente era muy largo. Ahí se habló de la premisa de no cortar nada, por ende, nos quedábamos adentro de la obra, pero de alguna forma revisitada”.

Desde la metafunción textual se aprecia que Roberto se ubica siempre al centro de la pantalla. Las imágenes de Ester aparecen igualmente centradas. Aun cuando los autores estudiados plantean que el modelo de *núcleo/periferia* no es el prototípico de occidente (Kress y van Leeuwen, *Reading Images*; Martinec y van Leeuwen, *The Language of New Media*), creemos que dicha conclusión se deduce del análisis de imágenes estáticas y que una aseveración de este tipo respecto de la imagen audiovisual multimodal animada requeriría mayor investigación. Según observaciones generales, las imágenes en los registros audiovisuales tienden a ubicarse al centro, resaltando su valor informativo. Esto llega a ser una norma en los géneros audiovisuales periodísticos. La diferenciación entre los modelos predominantes para codificar la imagen fija y la animada podría dar cuenta de una diferenciación importante entre ambos modos, pero sin duda es una afirmación que requiere mayor desarrollo.

En lo relativo al desplazamiento de la imagen en la pantalla, hay una coincidencia total entre lo planteado por la teoría multimodal respecto de la codificación del flujo de la visualidad en occidente y lo observado en la muestra. La primera entrada que realiza el personaje a la escena (o al *encuadre de cámara*, según la terminología visual) se realiza, tanto para Roberto como para Ester, con un desplazamiento de izquierda a derecha. El movimiento se concreta en sentido contrario cuando los personajes entran por segunda vez a la escena. Este traslado visual tan prototípico estaría dado por la influencia que tiene en la codificación de las imágenes el modelo de escritura occidental. Asimismo, toda la imagen se materializa tomando como referencia espacial la visión del observador, resaltando la perspectiva visual del público.

En relación a la *prominencia* visual, esta es codificada para resaltar los personajes de Roberto y Ester. En valores posteriores se ubica la escenografía y la carpa. Esto es el resultado de la combinación de todos los valores que conforman la *prominencia*, como son el encuadre, la diferencia entre primeros, segundos y terceros planos, los tamaños y los contrastes tonales, entre otros. No hay que olvidar que es la relación de los elementos que componen la visualidad lo que determina la *prominencia* y nunca un valor estudiado de manera aislada.

La observación de la gestualidad desde la metafunción textual, en relación a la composición espacial, permite determinar que los gestos se realizan dentro de un cuadrante de espacio con límites muy claros, los que no son excedidos por Roberto. Ese marco de gestualidad es respetado, aun cuando los gestos sean muy enfáticos, por lo que aparece codificado como una regla de dirección, asociada al trabajo actoral. Además, los gestos permiten marcar la abertura y el inicio

de la escena, lo que muestra que su uso también sirve para marcar el flujo escénico y el ritmo dentro de la estructura total.

Conclusiones multimodales: la oralidad, el gesto y el color desde la metafunción ideacional

La última parte del artículo se propone integrar los análisis y conclusiones previos para dar cuenta del objetivo general que ha motivado el desarrollo de este trabajo: realizar un análisis de la primera escena del registro audiovisual de *La negra Ester* que integre el análisis lingüístico, del color y del gesto desde la perspectiva de la *metafunción ideacional*, aplicando para ello el modelo multimodal de Kress y van Leeuwen ("Colour as a semiotic mode"), con la intención de establecer contradicciones y asociaciones en el uso de los recursos gestuales, lingüísticos y el color para la conformación de la semiosis en la muestra estudiada.

En relación a las contradicciones en ambos modos, al comparar el mundo y la realidad representada en el modo verbal oral y el audiovisual se aprecia una discordancia en la manera en que el personaje de la negra Ester es materializado. En la oralidad, ella es exaltada y denigrada al mismo tiempo. La visualidad, en cambio, resalta por medio de fragmentos corporales a una mujer sugerente y evocada en su presencia global, que no tiene ningún rasgo ni característica que pueda dar cuenta de algún aspecto negativo o decadente. Pérez opta por la idealización del personaje femenino. Lo interesante es que, en este aspecto, la visualidad es más fuerte que la oralidad para configurar el significado relativo a Ester como personaje: las descalificaciones que presenta el texto de Parra quedan opacadas por el colorido del maquillaje y el espectáculo de la puesta en escena, como se puede ver en el *close up* del ojo de Ester en el minuto 4:33 del video donde se aprecia su párpado maquillado con fuertes y contrastantes tonalidades de rojo y verde. Es posible apreciar en la imagen cómo la oralidad y la visualidad presentan una contradicción para caracterizar a la negra Ester. Por una parte, la imagen muestra una realidad colorida y festiva y, por otra parte, el texto oral da cuenta de cierta decadencia para referirse a la mujer (...<inicio imagen> *de orgullosa/ pero no le vale nada/ porque está muy deshojada como la parra en otoño* <fin imagen>...).

Así como la caracterización verbal negativa asociada a Ester queda opacada ante las imágenes, la realidad social que se muestra visualmente también se aleja de los estereotipos asociados a la marginalidad y a la prostitución. El color, materializado en los vestuarios, maquillajes y en el diseño en general juega un rol decisivo en dicha idealización. Aun cuando el texto de Roberto Parra sí reproduce algunos significados negativos asociados al burdel y a la realidad social que allí se vive, la exaltación del modo visual opaca dichas consideraciones y las imágenes, en definitiva, muestran una contradicción con el lenguaje oral para la conformación del significado en lo relativo a los tópicos mencionados.

Otra divergencia entre el modo visual y el modo verbal es que el primero destaca a Roberto como el único generador de procesos gestuales que relacionan participantes, en circunstancias de que en la oralidad este rol de participante principal del proceso lingüístico se comparte entre Roberto y Ester. En la escena estudiada, ella se codifica textualmente siendo asociada a diferentes beneficiarios masculinos, los cuales no se presentan en la visualidad, y que permiten realizar la conexión entre el personaje y la prostitución:



Close up de Rosa Ramírez en *La negra Ester*. Imagen extraída del DVD *La negra Ester* producido por Felipe Zabala.

...[ella] le hace mil patas al cojo (BENEFICIARIO) . . .

...me la quiero poseer pero [ella] no me (BENEFICIARIO) da casino / cola hacen los marinos ella les (BENEFICIARIO) da guaraca...

Por otra parte, la meronimia visual es absoluta para referirse a ella y no tiene referencia con un contenido sexual. En el texto oral, ocasionalmente se utiliza la metonimia y la meronimia, incorporando connotaciones sexistas (“...buen chancho, bonitas tetas...”). Estos elementos ayudan a configurar un reflejo de la prostituta y de sus roles en el texto oral más en concordancia con los valores y prejuicios sociales predominantes, mientras que la visualidad, como se ha mencionado, los idealiza.

Las circunstancias presentes en el texto oral se realizan visualmente a través de procesos gestuales, los que tienen un rol destacado para realizar conexiones con el presente de la escena. Pero estos no bastan por sí mismos para narrar la acción escénica y son solo un apoyo a la oralidad. La excepción la constituyen los gestos que grafican locuciones, los cuales permiten comprender visualmente el proceso lingüístico. Por lo anterior, es posible apreciar una diferenciación en el uso de los gestos cuando acompañan esas expresiones, ya que las representan en su totalidad por medio de la actuación. Este tema puede ser tratado con mayor profundidad al considerar otros corpus, para establecer si es una constante en el habla el uso de una gestualidad que reproduzca de manera acabada las locuciones o si se trata de una característica del trabajo de Andrés Pérez. Por otra parte, se evidencia una ausencia de oralidad cuando el personaje recorre y se desplaza por el escenario: no se emiten textos verbales y se privilegia el desplazamiento y la gestualidad. En definitiva, el gesto acompaña permanentemente a la oralidad pero, en algunas pocas ocasiones, es capaz de graficar la narración por sí mismo, lo que tiene relación con un énfasis en la corporalidad de la actuación gestual por sobre los otros modos para materializar el significado por parte del director.

No obstante esas diferencias, las coincidencias entre la oralidad y la visualidad están presentes permanentemente en la muestra. Ya sea desde el *sistema de la transitividad* (lenguaje verbal) o desde el *sistema de la transaccionalidad* (lenguaje visual), el análisis coincide en el hecho de que en ambos modos se utilizan procesos que refieren a la experiencia exterior, lo que queda demostrado por la utilización mayoritaria de *procesos materiales* (a nivel discursivo) y de *procesos narrativos* (a nivel visual). Tanto los vectores gestuales (*procesos narrativos de acción*) como los vectores de mirada (*procesos narrativos de reacción*), así como los *procesos materiales discursivos*, permiten hacer referencia a acontecimientos y actividades. Estos procesos, ya sea en el modo verbal o en el visual, permiten representar la experiencia en relación con la acción escénica teatral, en vivo, confluyendo ambos en un significado común para dar cuenta de los sucesos y acciones que constituyen la narración desde el punto de vista de la puesta en escena.

El rol de participante inherente es ocupado de manera más destacada en la visualidad por el personaje de Roberto, mientras que en el texto verbal dicho rol es compartido con Ester de manera más igualitaria. Por lo anterior, la visualidad se encarga de no introducir aún a Ester de manera preponderante en la acción. La opción de solo hacer referencia parcial al personaje femenino en la visualidad y no presentarlo en su totalidad contribuye a la propuesta establecida de idealizar al personaje y presentarlo dosificadamente, generando expectativas en el espectador respecto de la real dimensión corporal que ella presenta. El texto verbal hace referencia inmediata a ella, pero el texto visual la oculta y la presenta solo fragmentariamente.

Por otra parte, ambos modos se presentan confluyendo en un mismo sentido para la conformación de la semiosis. Hay, por ejemplo, una coincidencia entre el modo verbal y el gestual respecto de la escasa utilización de procesos vinculados a la cognición, ya sea de *procesos mentales* o de gestos que representan conceptos (*gestos metafóricos*) en el texto visual. Se privilegia así la representación de la experiencia por medio de la codificación de acontecimientos exteriores, en el mundo que rodea a los personajes. Por lo anterior, se ha podido apreciar que los procesos gestuales están asociados a los procesos materiales en la definición final del significado semántico, ya que el modo oral y el gestual se apoyan uno en el otro. El gesto actualiza el discurso y ambos se entretajan en la realidad teatral y colaboran en la materialización del mundo representado. Los gestos en la obra forman parte de un sistema signico que ayuda al actor a recorrer el camino de su actuación y a estar siempre en un centro discursivo, conocido también por él corporalmente.

Tanto la oralidad como la visualidad se ubican dentro de un ámbito popular (una carpa circense en vez de un teatro, por ejemplo) y ambos modos marcan una distinción explícita entre yo [Roberto] v/s ella [Ester], ya sea a nivel gestual, oral o del color, materializando una visión privilegiada de Roberto como enunciador en el modo visual y en el oral. Asimismo, la presencia de deícticos en la oralidad y en la gestualidad se utiliza para vincular la narración al presente de la escena. Por lo anterior, no se vislumbra que uno de los dos modos se privilegie para inscribir la experiencia en el presente escénico, sino más bien el plano lingüístico y el gestual son complementarios en este aspecto. En ocasiones, el nexo entre el gesto y la oralidad es tal, que ambos modos generan el sentido de manera relacionada y no es posible excluir un modo sin modificar el significado del texto multimodal escénico. De esto da cuenta el caso de los *gestos transaccionales* emitidos por Roberto y que tienen llegada en algún personaje que no aparece materialmente en ese momento

de la escena, como por ejemplo la *gesticulación deíctica* que apunta con los dedos a Ester y que la muestra cercana, aun cuando no esté físicamente en la escena, mientras la oralidad también la denota (“cola hacen los marinos ella les da guaraca”).

La conexión entre sistemas se realiza también vinculando el nivel fónico, el gestual y el discursivo. En ocasiones, la emisión verbal se presenta en una relación tan estrecha con la emisión gestual que no es posible entender el referente sin la gestualidad. Por ejemplo, el personaje de Roberto dice “triste la vida del huacho por no ser correspondido”. Al referirse al adjetivo *triste* se señala a sí mismo y se toca el pecho, por lo que el gesto es un recurso actoral que permite vincular el texto oral con un referente concreto en el escenario. Estos puntos de contacto entre sistemas dan cuenta de una interrelación tan estrecha, que no es posible entender el significado final sin hacer referencia a los modos mencionados de manera integrada.

Parece importante resaltar el concepto de disonancia, ya que tiene en la muestra analizada un rol preponderante en el significado final. La relación entre el léxico, localista y marginal a veces, y la imagen visual idealizada que se sustenta, a lo menos, en una gestualidad y en un uso del color que tienden hacia lo universal, influyen en el resultado final de la obra. Las referencias a los lenguajes de la teatralidad asiática manifestadas, por ejemplo, en el tipo de maquillaje y en el gesto exagerado que busca materializar por medio de la actuación aspectos del discurso, así como la poesía popular chilena, confluyen en el resultado final de *La negra Ester*, el que logra sintetizar todas las experiencias escénicas vividas por Andrés Pérez: chilenas, europeas y asiáticas. Esta especie de “sincretismo” teatral le permite, a fin de cuentas, materializar en el escenario el concepto de *chilenidad*, con el cual la crítica nacional definió en su momento la estética particular de la obra, compuesta de elementos culturales dispares, como una analogía de nuestra propia identidad nacional y latinoamericana. La crítica teatral realizada por Luisa Ulibarri (1989) días después del estreno sintetiza de manera lúcida esta mezcla. “Está oriental y está europeo, Andrés Pérez. Pero también está tan chileno” (28).

Obras citadas

- “Andrés Pérez: Protagonista de la Indiada y Director de La negra Ester”. *El Mercurio* 7 Sep. 1988. C: 16. Impreso.
- Durozier, Maurice. “Seis Años”. *Apuntes de Teatro* 122 (2002): 34-38. Impreso.
- Briz, Antonio y Grupo Val.Es.Co. “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”. *Oralia* 6 (2005): 7-61. Impreso.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood. *Language as Social Semiotic*. Londres: Edward Arnold, 1978. Impreso.
- . *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold, 1994. Impreso.
- Izquierdo, María. Entrevista por Carmen Luz Maturana. 6 Ago. 2010.
- Kress, Gunther y Teun van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.
- . *Multimodal Discourse*. Londres: Arnold, 2001. Impreso.
- . “Colour as a semiotic mode”. *Visual Communication* 1 (3) (2002): 343-368. Impreso.
- Kress, Gunther. *Multimodality*. Londres, Nueva York: Routledge, 2010. Impreso.

- La negra Ester*. Pérez, Andrés (Dir.), Zabala, Felipe (Prod.). Chile: Ediciones Digitales Ltda, 1995. VHS y DVD.
- Martinec, Radan y Teun van Leeuwen. *The Language of New Media Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- Mnouchkine, Ariane. *El arte del presente*. Santiago: Lom, 2011. Impreso.
- Núñez, María José. Entrevista por Carmen Luz Maturana. 18 Ene. 2010.
- Parodi, Aldo. Entrevista por Carmen Luz Maturana. 14 May. 2010.
- Parra, Roberto. *Las décimas de la negra Ester*. Santiago: Nueva Imagen, 1980. Impreso.
- Payrató, Lluís. "Discurso oral y multimodalidad: aspectos introductorios". *Oralia* 9 (2006): 259-275. Impreso.
- Salvini, Milena. "Le Kathakali". *Théâtre du soleil*. Web. 25 Jul. 2011.
- Ulibarri, Luisa. "La Negra Ester". *La Época* 11 Ene. 1989. Espectáculos: 28. Impreso.
- Van Leeuwen, Teun. *Introducing Social Semiotics*. Londres, Nueva York: Routledge, 2005. Impreso.
- . *Discourse and Practice*. Oxford: University Press, 2008. Impreso.
- Waissbluth, Verónica. "Un Atleta de las emociones con la imaginación esponjosa". *La Época* 23 Dic. 1988. Espectáculos: 32. Impreso.
- Zabala, Felipe. Comunicación personal con Carmen Luz Maturana. 4 Dic. 2011.

Fecha de recepción: 2 de mayo 2012.

Fecha de aceptación: 14 de junio 2012.

El *Espectáculo del año dos mil*. Las imágenes milenaristas de Homero Aridjjs

Espectáculo del año dos mil.

The millenarian images of Homero Aridjjs

Alejandra Guerra A.

Universidad Católica Silva Henríquez, Chile

alejandraguerr@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza algunos elementos que configuran la mirada sobre el cambio de siglo del dramaturgo, escritor y poeta Homero Aridjjs en su obra *Espectáculo del año dos mil*. El autor utiliza imágenes paradigmáticas proponiendo una visión apocalíptica del fin de siglo: una mirada milenarista. Siguiendo un orden temático, consideraremos tres aspectos principales: la construcción de la "atmósfera del fin", los personajes prototípicos y, finalmente, el milenarismo como fenómeno cultural universal.

Palabras clave:

Aridjjs – milenarismo – religiosidad – modernidad – *Espectáculo del año dos mil*.

Abstract

This article discusses some elements that make up the vision of the turn of the century of play-wright, writer and poet Homero Aridjjs in his play *Espectáculo del año dos mil*. The author uses paradigmatic images, proposing an apocalyptic vision of the end of the century, a millenarian vision. Following a thematic order, we will consider three main aspects: the construction of the "atmosphere of the end", prototypical characters and finally, millenarism as a universal cultural phenomenon.

Keywords:

Aridjjs – millenarism – religiosity – modernity – *Espectáculo del año dos mil*.

Al amanecer del 31 de diciembre de 1999, se descubre en un prado del bosque de Chapultepec una Luz radiante en forma de Niña, de incomprendible belleza, envuelta en un globo azuloso. Cuatro calzadas cardinales convergen hacia ella repletas de una multitud que ha provocado un gigantesco embotellamiento humano. El bosque parece ser una calle principal a la hora de la afluencia, una terminal del metro, un estadio durante un juego y un carnaval al mismo tiempo. ...En el gentío desfila la historia y el hombre común: Cristóbal Colón, Dante Alighieri, Hernán Cortés y La Malinche, William Shakespeare y Miguel de Cervantes, Maximiliano y Carlota, Charles Baudelaire y la giganta, Carlos V y Juanello, Planetiades y Ti Turel, Juana Rana y Bernarda Ramírez, Juan y Juana, Pedro y Petra, una pareja de gordos, Faleg y Sor Juana Inés de la Cruz, los hijos de la Coatlicue y vendedores callejeros, sacerdotes, locutores, el Pie y la Mano... Se oye el *Gloria* de Vivaldi. Lo imaginario se mezcla a lo real, lo mítico a lo histórico, el pasado y el futuro al presente, todo el tiempo converge en esta última noche del año 1999. (Aridjis 11-12)

Así imaginaba Homero Aridjis el último día del año 1999. En *Espectáculo del año dos mil*, la pieza dramática de un acto escrita a seis años del efectivo advenimiento del segundo milenio, el autor da vida a un ambiente muy particular donde se da cita la humanidad entera, los cuatro puntos cardinales, con el único objetivo de contemplar una luz fulgurante aparecida en el bosque de Chapultepec.

En este trabajo –tal como su título promete–, consideraremos algunos elementos que configuran la mirada crítica que Aridjis tiene respecto del milenarismo. Norman Cohn es uno de los autores que puede ayudarnos a entender el significado de este término. Reconociendo su complejidad y pudiendo ensayar varias aproximaciones al concepto, rescatamos el hecho de ser un fenómeno religioso cristiano occidental que en sus diferentes expresiones al menos debe presentar características tales como: la idea del retorno del mesías (previo aviso de catástrofes y señales que avisan de ese retorno); el consecuente fin del mundo, inspirado en la escatología judeo-cristiana; la obtención de una salvación eterna después de ese fin (extra o intra mundo) y la transformación completa de la sociedad (sociedad compuesta por aquellos que alcanzaron dicha salvación).

No es nuestra intención hacer un análisis de la dramaturgia sino solo de las imágenes que este escritor, poeta, dramaturgo y ecologista, construye de una sociedad posmoderna que se enfrenta a la doble coyuntura de la manifestación portentosa en el justo momento del cambio de siglo. Lo que intentamos es hacer un análisis desde la intertextualidad en sentido amplio, acercándonos al conjunto de relaciones que acercan este texto a otros textos, como las sagradas escrituras, los de corte mítico arcaico, etc. También deseamos destacar la alusión que se hace en esta obra a arquetipos textuales no siempre referidos a un autor en particular sino más bien fórmulas anónimas pero no por ello imprecisas, como la idea de razón, modernidad, escolástica, entre otras¹. Siguiendo un orden temático, consideraremos tres grandes aspectos: el “ambiente del fin” que siendo el único gran contexto de la obra, nos obliga a revisarla en su totalidad –al menos someramente–; los personajes claves, las dualidades que construyen y sus diálogos; y, finalmente, el milenarismo como fenómeno cultural.

Independiente de la nacionalidad de Aridjis y de su propia visión de la sociedad en que vive, creemos que desde la Historia es posible hacer una lectura universal de esta obra, que trasciende los márgenes

1 Ver Delgado, L.

territoriales mexicanos, dando cuenta no solo de los temores de una sociedad en particular, sino del hombre mismo. De allí que, aun cuando sea Chapultepec el epicentro de la acción, el mismo autor nos advierte que en la luz misteriosa que ha aparecido convergen “cuatro calzadas cardinales”. El ambiente que se percibe en la obra es resultado de la interacción de los hombres con su espacio, entre ellos mismos y con la divinidad. El autor es sumamente específico a la hora de describir cómo imaginaba un ambiente de fin de mundo, toda vez que involucra personajes muy definidos desenvolviéndose en un espacio físico concreto y manifestando actitudes que van dando forma a un “día del fin”. Resaltaremos aquí tres aspectos que nos parecen claves: el lugar físico, los curiosos que peregrinan mirados de manera individual, grupal y colectiva, y, por supuesto, la luz misteriosa.

El espacio: un ambiente para el fin

Respecto del espacio donde se realiza la acción, hemos señalado que se trata de México, más precisamente del bosque de Chapultepec al poniente del Distrito Federal de México. Si consideramos la importancia que tiene este sitio para los mexicanos, comprenderemos que no es un lugar escogido al azar. Es en Chapultepec, habitado con anterioridad a la Conquista española (1521), donde se ubicaban los principales asentamientos de culturas como la mexica o la tepaneca. Es en este lugar sagrado donde encontramos los famosísimos acueductos y los Baños de Moctezuma. El autor advierte que “El bosque parece ser una calle principal a la hora de la afluencia, una terminal del metro, un estadio durante un juego y un carnaval al mismo tiempo” (6). Si consideramos que este espacio natural se extiende por aproximadamente ochocientas hectáreas de puro verde, podremos imaginar la cantidad de personas que se ha congregado en el lugar y la trifulca que se arma hasta en el mismo cerro de Chapulín, el promontorio más elevado dentro del centro del Valle de México, lugar de defensa, sitio sagrado, observatorio para crear el maravilloso calendario azteca; cuyas laderas son ahora presa de una urbe estridente, caótica y desacralizada. Desde ya podemos advertir la mirada ecológica que el autor da a este espacio natural y sacro, lugar que condensa la historia de los mexicanos toda vez que fue el hábitat de los primitivos pueblos mexicas y que en la actualidad es una de las reservas naturales más importantes de América. Es insoslayable destacar la carga simbólica que tiene este espacio que, antes de la llegada de los españoles, proveía de agua a Tenochtitlán gracias a los manantiales de Chapultepec y que incluso –luego de la Conquista y la Colonia– surtía de agua al centro de la ciudad gracias a un acueducto que se mantuvo activo hasta fines del siglo XIX. A orillas del manantial, los Mexicas construyeron un palacio, jardines y baños. En la actualidad, el bosque de Chapultepec es fuente y pulmón, un verdadero remanso en la enorme metrópoli, testigo de la historia de la ciudad, unido a los recuerdos de infancia de todos los mexicanos que lo han visitado al menos una vez en su vida. Aridjis pone en este espacio un conflicto que desata el caos: el santuario de la naturaleza comienza a ser transgredido por una marea humana, un gentío en el que desfila la historia y el hombre común (11). Respecto de los peregrinos que conforman este gentío, Aridjis realiza una enumeración de personajes históricos de relevancia como Cristóbal Colón, Dante, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros; no obstante, también incluye a verdaderos desconocidos con nombres comunes y no tan comunes: Juan, Pedro, Ti Turel, e incluso a otros que ni siquiera tienen nombre, cuya presencia

se define por el papel que desempeñan en ese momento exacto o por una característica física tan evidente que no los deja inadvertidos. Respecto de este punto, es importante señalar algunas situaciones. En primer lugar, en el desfile identificamos personas que sabemos muertas y otras que, por el hecho de ignorar su procedencia o su rol en la historia, suponemos vivas, es decir, esta procesión congrega a vivos y muertos sin distinción. Una segunda cuestión es el que se congreguen personajes históricos que trascienden la historia de México, convidando también a los más sobresalientes de la historia de América y aun de la historia cristiana occidental. Es sabido que Homero Aridjis tiene una afición por incluir a Cristóbal Colón en la mayoría de sus obras, tal vez por el rol decisivo que tuvo en nuestra inclusión –como continente americano– en la historia europea y del mundo; pero llama la atención que en este desfile estén no solo Colón, Hernán Cortés o Juana Inés de la Cruz, sino también otros como Shakespeare, Dante o Cervantes, cuya razón podría estribar en la importancia que tuvieron en la literatura y las letras occidentales llegando a imponerse por sobre una literatura aborigen. En tercer lugar, llama la atención los nombres de los personajes desconocidos. Juan, Pedro, Adán. Es difícil no ver una alusión directa a la historia sagrada cristiana. Ahora bien, como se podrá apreciar, tanto para el caso de los grandes personajes de la historia, los literatos y aun los desconocidos (Juan, Pedro, Adán), todos aluden a una historia post conquista. No hay aquí personajes como Quetzacoátl, o Huitzilopochtli, por citar algunas de las deidades más importantes para los aborígenes mexicas. Más adelante se podrá apreciar que hay personas vestidas de, por ejemplo, serpiente emplumada (Quetzacoátl), pero no son personajes propiamente tales, no es la deidad misma o un azteca o un mexica, sino personas “disfrazadas de”, lo que nos sugiere que el fenómeno milenarista no puede ser sino cristiano. No hay cabida para pueblos pre hispánicos en la medida de que estos no tenían una concepción lineal de la historia, no tenían noción del calendario cristiano y aún no concebían, en sus propias nociones cíclicas del tiempo, un final que significase el fin total². Respecto de lo anterior, es interesante notar que la inclusión de culturas no cristianizadas se hace a través de disfraces, como los del dios cocodrilo egipcio, de Tukulcha etrusco o de sacerdote maya, por nombrar algunos. Junto con ellos marcha una diversidad de personas que por los objetos que portan, por sus tatuajes y/o sus atuendos, dan cuenta de una pertenencia de grupo. Ideologías, ecologías, religiones y aun el poder oficial se dan cita en ese espacio en que aparentemente todos son distintos y defienden ideas diversas, pero a la hora de ser congregados ante un supuesto final, llegan todos por igual, movidos desde sus convicciones, a observar a esa luz que parece identificarlos a todos:

En sucesión lenta y difícil pasan individuos con la cara y el cuerpo untados de crema y aceite, embarrados de maquillaje... Se advierten sujetos con signos zodiacales dibujados sobre la piel, con indumentarias cubiertas de plumas, de semillas, de hojas secas. Algunos traen la cabeza rapada... mecen un puerco en los brazos. Personas con máscaras representan animales... algunos van disfrazados del dios cocodrilo egipcio, de sacerdote maya de Palenque, de Tukulcha etrusco, de doña Elvira y doña Sol... (Aridjis 12)

2 Según Le Goff (1991), las edades míticas de las sociedades pre-hispánicas están asociadas con la repetición de la edad inicial. Es el caso de las religiones del “eterno retorno”, que hacen pasar al mundo y a la humanidad a través de una serie de ciclos que se repiten a lo largo de la eternidad. Sin embargo, es importante destacar que estas concepciones cíclicas y de las edades, a menudo han llevado a cálculos más o menos simbólicos, que han hecho nacer calendarios míticos y fechas proféticas cuyo uso con fines políticos e ideológicos, ha tenido un rol importantísimo en la historia (ver capítulo I de su libro).

El carácter misterioso de aquella luz con figura femenina, que no habla, no pronuncia sonido alguno, no se comunica más que con la fulguración de su luz, es otro aspecto a destacar. Esta luminosidad oval con cara de niña, genera una sensación especial: nadie la toca, nadie alza sus ojos para verla directamente, está distante por una barrera natural que los mismos peregrinos han establecido –no sabemos si por temor, respeto u otra razón–, pero lo cierto es que aun cuando la luz es el motivo de la congregación tumultuosa, nadie efectivamente establece contacto con ella. Creemos que por las características de la aparición y por los primeros testigos que la advierten, Aridjis está aludiendo a las advocaciones marianas de Guadalupe y Fátima.

La guadalupana apareció en el Tepeyac que, tal como Chapulín, es un cerro ubicado al norte de la ciudad de México, perteneciente a la cadena montañosa que conforma la Sierra de Guadalupe. Según los mismos locutores transmiten, la aparición fue vista por primera vez por Joel y Abel, los guardianes del bosque:

Efectivamente [dice el locutor flaco] los primeros en ver la Luz fueron los guardianes del bosque... Ellos, desde una distancia aproximada de unos cincuenta metros, vislumbraron un brillo intenso que alumbraba los árboles muertos del parque... (Aridjis 16)

En seguida Joel confirma el relato diciendo que “como nueva María, la noche fue preñada”, y Abel agrega: “La luz nacida, sin pecado concebida” (16). Cabe notar que el nombre Abel puede hacer alusión a la figura del Génesis. Este joven, cuyo hermano lo privó de la vida por envidia, es el que da nombre a otro hombre tan sencillo y virtuoso como él, que le hace digno de ver por primera vez la aparición.

Es imposible leer estos pasajes y no evocar la aparición de la virgen a los pastorcitos de Fátima. Incluso, si hilamos más fino y pensamos en la aparición de la Guadalupe al indio Juan Diego, podríamos intuir que el autor trata de representar en estas figuras sencillas, anónimas, sin poder social, a los dignos portadores de una noticia colosal. Joel y Abel son los merecidos testigos de la primera aparición de un hecho portentoso reservado solo a los desposeídos y marginados de la sociedad.

Este último aspecto nos parece vital para conectar con el análisis de personajes claves en la obra y con el fenómeno mismo del milenarismo que Aridjis transmite. Si nos detenemos en esta primera imagen que el autor nos dibuja, vemos que las personas portan carteles con los cuales se expresan y se hacen presentes en la multitud, pero estos carteles no aluden a sus individualidades, no aparecen en ellos sus nombres, alguna petición o un deseo, sino que o bien ensalzan al Dios cristiano y a la virgen, o bien al *cogito*. Letreros que rezan *Mater deum magna, Cogito ergo sum* o “La luz suma de todas las realidades”, son puestos por el autor en las manos de los asistentes (12). Parece que con ello se pone en evidencia que allí, frente a esa luz misteriosa se congregan las dos grandes fuerzas que han movido a los hombres en la historia: la fe y la razón. Lo interesante es que ambas sucumben ante la idea del fin. Con la sola posibilidad de que el mundo se acabe ya no es la religión ni la razón el salvavidas, sino solo esta luz misteriosa que los personajes de la obra identifican con la divinidad, pero bien puede ser otra cosa extraña, nunca antes vista. Con el “Gloria” de Vivaldi de fondo, y esta multitud que peregrina, se nos muestra una pluralidad caótica donde todos dicen todo de sí pero a la vez nadie dice nada, donde todos se mueven hacia esa luz que anuncia un fin pero a medida que nos adentramos en los diálogos particulares de

algunos participantes de la multitud, vemos que cada quien tiene sus propias preocupaciones: el comer, el beber, el éxito, la lascivia, entre otras.

Finalmente, hay que destacar la larga descripción de Aridjis sobre el ambiente milenarista cuando refiere la escenografía de la obra y los atuendos de los personajes. Allí apreciamos dos características que nos llaman la atención: lo festivo y lo carnavalesco. Respecto de la primera, cabe notar su estrecha relación con el tiempo que se vive, un tiempo "de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre" (Bajtín 8). Sucede que en este ambiente del 31 de diciembre del 1999, en que se podría esperar que la humanidad estuviera de luto o estallando en llanto apesadumbrada por un inminente acabose del mundo, los personajes, muy por el contrario, están en un ambiente que más parece un carnaval. Así lo transmite el locutor Gordo:

El castillo de Chapultepec exuda multitud... La muchedumbre ahogándose en sí misma, se desborda sobre las rejas... las tiendas, los cines, los centros nocturnos, los restaurantes se han vaciado... la chusma milagrera se concentra en sí misma. (Aridjis 36)

En la multitud, parejas mantienen relaciones sexuales; hombres visten con atuendos extraños; aparecen cómicos como Adán y Nada luciendo senos de plástico y barbas cortadas a la mitad; gordos piensan en comer todo lo que se les cruce: mesa con platonos llenos de patos, puercos, pajaritos, ojos, cejas, criadillas; Planetiades roba el pene a Juan y lo deja "liso", Juana manda a Juan a "recuperar su cosa"; en pocas palabras, asistimos a un ambiente grotescamente festivo. Tal parece que esta especie de carnaval de fin de mundo es una liberación momentánea donde afloran las pasiones escondidas y no tan escondidas, donde el hombre puede, por un momento, liberarse de los tabúes, de las relaciones jerárquicas, del dominio del capitalismo, los sistemas de gobierno e incluso de la religión. Es interesantísimo lo que el autor plantea respecto de las relaciones sociales que se pueden tejer en un ambiente festivo y carnavalesco, toda vez que se aprecia un tipo de comunicación inconcebible en situaciones "normales" con características muy particulares; una de ellas es la del "mundo al revés" o "situaciones de contradicciones" (Bajtín 10), precisamente la particularidad de la obra que aquí analizamos.

Esta dimensión carnavalesca está estrechamente relacionada con el tono paródico del que el autor hace gala. Obedeciendo al consejo de Bajtín cuando señala que cada categoría ha de ser estudiada siempre dentro de su propio sistema considerando su contexto cultural, podemos aventurarnos a afirmar que el espectáculo del fin del mundo que Aridjis nos presenta está fuertemente cargado de parodia en cuanto que posee una dimensión predominantemente cómica de lo trágico, baja de lo elevado, corporal de lo espiritual. Basándose en una concepción grotesca del cuerpo, el autor exagera lo lascivo, incluye groserías, imprecaciones y juramentos cuyo mejor ejemplo es Planetiades cuando pregunta a Ti Turel si ha fornicado a espaldas de él: "¿te has entregado a mis rivales por fascinación, por estupefacción o por estupidez... dímelo de una vez, ¿te has acostado con Trugumundo?"; Ti Turel responde: "si lo hice, lo hice sonámbula. No me acuerdo" (18).

Finalmente, en este carnaval del año dos mil, lo sagrado y lo profano se comunican y establecen una relación que difícilmente lograrían en otro momento o, si se quiere, en el tiempo cotidiano del hombre. Cuando un vendedor callejero ofrece títeres animados para que en casa represente "la crucifixión de Jesús, la cópula de La Malinche y Cortés" (Aridjis 30), está dando cita en un "no tiempo" a fenómenos que en el tiempo ordinario de la vida cotidiana no podrían encontrarse jamás.

Los personajes: paradigmas a través de dualidades

Cada personaje de la obra es un mundo y todos por sí mismos dignos de una reflexión particular: el sacerdote viejo y el joven, el locutor gordo y el flaco, Juan y Juana, Adán y Nada, Joel y Abel, Pedro y Petra, el pie y la mano, entre otros. Por la extensión de este trabajo, solo nos detendremos en los tres primeros dúos en cuanto los consideramos paradigmáticos a la hora de analizar la idea de fin de mundo.

Las dualidades de estas parejas, bien para generar antagonismos como en el caso de los locutores, bien para establecer equilibrios como en el de los sacerdotes o bien para amarse el uno al otro como el caso de Juan y Juana, nos invitan a reflexionar sobre las paradojas del hombre y, a la vez, la necesidad que este tiene de vivir en sociedad. Los personajes individualmente no se pueden descubrir tal como son si no es con la ayuda del otro que o lo contradice o lo potencia. El mismo Aridjis parece darnos la explicación cuando en la mitad de la obra nos sitúa en una microescena donde “entran personas con caras calavéricas que llevan nombres sobre la frente: Pedro, Petra, Jesús, Jesusa, Juan, Juana, Adán, Nada” (28). Lo interesante es que no solo se evidencia que al carácter femenino se le opone un masculino o viceversa, sino que –tal parece– la vida está constituida por estos “cara y sello”. También es posible pensar que se está aludiendo a una concepción de equilibrio como el ying-yang oriental en vista que, renglón seguido, Aridjis advierte:

Hombres cargan sobre los hombros estatuas de la virgen María, la virgen de Guadalupe, la virgen de Fátima, la virgen de Lourdes. Mujeres portan cristos de diferentes edades, colores y tamaños, entre ellos el Cristo de limpias que va moviendo los ojos y otras imágenes que sudan, lloran o sangran. (28)

Independiente del carácter sagrado de las imágenes y de lo chabacano que puede ser este ambiente religioso, llama la atención que sean sexos opuestos los que lleven en andas a la virgen o a Cristo en sus diferentes advocaciones.

En el caso de los sacerdotes, el viejo posee todo lo que el joven no tiene: cultura latina, pericia en las sagradas escrituras y la alegría de que sus ojos hayan contemplado aquello que nunca creyó ver: la “Luz corporizada”. El sacerdote joven, en cambio, cita las sagradas escrituras pero confunde, paralelamente, los pasajes que declaran creer en la divinidad de la luz al tiempo que ante los crédulos se siente “como aquel san José, que su mujer sin contacto carnal en cinta se halló” (Aridjis 16); es decir, como un timado. Ambos siervos de Dios incitan a la veneración de la luz, pero pareciese que el más viejo lo hace por fe sincera mientras que el joven solo lo hace porque su calidad de sacerdote lo obliga.

En cuanto a los locutores, el gordo –algo avanzado en edad– se presenta con un estilo *vintage*, vestido con chaqueta roja, pantalones muy largos, zapatos lustrosos y calcetines azules; y mientras hace propaganda a una cerveza declara su total credulidad de que la luz sea la divinidad. El locutor flaco, por su parte, es joven, se viste con un atuendo ajustado y moderno, y mientras publicita pollos sintéticos, afirma categóricamente que esta luz no es el mesías porque “como decía René Descartes, la luz es la cosa mejor distribuida del mundo” (Aridjis 13-14). Se trata de personajes antitéticos en apariencia y en su manera de ver el mundo, pero consecuentes con el ambiente contradictorio y caótico que el autor ha construido; asimismo, los argumentos que

esgrimen para defender la divinidad o secularidad de la luz son, a lo menos, ilógicos. Claramente se hace alusión al pensamiento científico cuyo precursor será Descartes y su duda metódica. Si la ciencia busca lo verdadero, esta idea de una divinidad en forma de luz es una fábula si no se comprueba su veracidad (Lyotard 9).

Creemos que ambas parejas son paradigmáticas en la construcción del ambiente contradictorio que nos quiere mostrar el autor, un ambiente de credulidad versus incredulidad, de religiosidad versus secularización, de piedad versus irreverencia. Un ejemplo de ello es que en medio de esta muchedumbre de personas, Aridjis incluya vendedores ambulantes que ofrecen "un cuanto hay": globos con el rostro de Jesús y de la virgen, mascarillas de oxígeno, billetes de lotería para probar suerte en la eternidad y, aun, micas para credenciales del año dos mil. Es interesante cómo Aridjis justifica la venta de micas poniendo en la boca del vendedor callejero la advertencia de que no se puede pasar "al próximo milenio en esta ciudad donde en la entrada a los edificios hay policías y porteros armados" que exigen "acta de nacimiento con retrato" para dejar pasar (22). En este sentido, la percepción del autor está en consonancia con la de Marc Augé en cuanto a que la ciudad se ha convertido en un "no lugar" donde se está obligado a probar la identidad. En el supuesto de que el paso de la vida terrena a la eterna sea en la ciudad misma, este tránsito no sería posible sin la lógica del no lugar (106).

Ahora bien, en medio de este acabose de mundo, la pareja de Juan y Juana aparecen como la nota disonante, los que se niegan al fin. Escapando de sus casas, estos adolescentes desean confundirse en la multitud para que nadie los descubra. Mientras lo intentan, van sosteniendo diálogos muy interesantes que nos sugieren varias ideas aridjianas respecto del milenio. En primer lugar, está la relación término y comienzo, que Juana expresa muy bien señalando: "Hoy, cuando todos han salido para presenciar el fin, la vida comienza para nosotros", a lo que Juan responde "Es la noche de nuestro primer amor" (Aridjis 19). Tal parece que para Aridjis, cuando ya no hay metarrelato que sobreviva, el único punto de fuga, el único lazo social que queda, es el amor. Para esta pareja no es fácil defender esa única vía de escape, porque se ven arrastrados por la multitud al punto que Juan llega a afirmar que "este río humano nos lleva a donde no queremos ir y ya no sé a dónde nos encontramos" (19). Sin embargo, defienden su amor e intentan ser consecuentes con él, y ya en la mitad de la obra los vemos a la orilla de la muchedumbre prometiéndose amor eterno: "No importa que se acabe el milenio", le dice Juana a Juan, "y se acaben las parejas, esta noche será nuestra primera noche de amor" (39). Ya no caminan con la multitud ni se dejan arrastrar, se marginan de ese fin y se resisten a él explícitamente esperanzados en un comienzo, aun cuando todo indique lo contrario.

Cabe notar que los sacerdotes y animadores de televisión figuran como los dos grandes representantes de los poderes "manipuladores" de la sociedad: la religión y los medios de comunicación. Junto a ellos están los ya mencionados vendedores como símbolos del mercado que lo invade todo, los líderes de partidos políticos sinónimo de poderes nominales y fácticos, los reivindicadores de derechos animales identificados con una ecología mal entendida y burda, y los ciudadanos pobres que pasarían inadvertidos en la multitud si no fuera porque uno de ellos se hace notar a través de un aforismo notable: "Milenios comienzan y acaban, dioses nacen y mueren en el cielo verbal del hombre y en los panteones de la historia, sistemas políticos y económicos aparecen y desaparecen, y nosotros seguimos mendigando nuestro pan de cada día" (Aridjis 15).

Aridjis pone en boca de este *ciudadano pobre*, lo que él mismo piensa del milenarismo, frente a lo cual advertimos dos situaciones.

En primer lugar, el nombre: Ciudadano pobre. No es menor que anteceda a la pobreza la categoría más importante que el estado moderno pueda dar a uno de sus habitantes, el de ciudadano; un estatus mucho más prioritario y/o relevante que ser persona. Anónimo, escondido tras su rol, este hombre nos transmite una sensación de desesperanza: el nuevo milenio no es más que la repetición de un siglo que solo traerá otro período de hambre y de miseria. En definitiva, el estado moderno no pudo cumplir con la utopía de un mundo de igualdad, de democracia, de desarrollo, de participación (Oyarzún 297). La modernidad ha relegado al anonimato a este hombre que lo único que puede ser es eso: un “ciudadano pobre”.

La segunda situación es el modo en que se expresa este personaje, cuyo texto brevísimo dice mucho más que el de aquellos personajes que hablan y hablan pero terminan diciendo nada. A través de un aforismo, verdadero resumen de un pensamiento largamente madurado, Aridjis tiene la delicadeza de mostrarnos la riqueza interior de sus personajes y la manera de ver el mundo que los circunda. Afirmaciones tales como “El hambre hace al pueblo creyente, el desempleo lo vuelve esperanzado” o “no podemos conservar el esplendor con que nacemos” (Aridjis 37, 40), son algunos de los aforismos que el autor incluye para dejar entrever una visión propia del hombre postmoderno y su relación con el milenio. Un aforismo que nos llama poderosamente la atención y que nos conecta con el tema final de este trabajo, es el que pronuncia un hombre con nombre propio: Carlos V. Este emperador –que a diferencia del Ciudadano pobre, es digno, por su poder, de ser nombrado por su nombre–, afirma que:

...mil años han pasado desde el último fin del mundo, mil años pasarán después de este fin de milenio. Entonces como ahora, el hombre ha dudado y seguirá dudando de su propia condición. Seguramente sobrevivirá de nuevo a su peor enemigo, él mismo. (59)

Aridjis nos enfrenta a este personaje histórico que es ni más ni menos que el unificador del Sacro imperio romano germánico, un cristianísimo Carlos V que no cree en el fin del mundo y aún más, que vaticina un tercer milenio cuyo único obstáculo para desencadenarse es el hombre mismo. Claramente, el posible fin no es responsabilidad de la divinidad, ni de la religión, ni de fuerzas misteriosas, sino solamente del hombre que debe sobrevivir a sí mismo. Este vaticinio no es menor, si se considera que Carlos V, protagonista del siglo XVI, se ubica en el momento histórico en que se comienza a urdir la Edad Moderna. Más aún, si se observa que el emperador coincide con el Ciudadano pobre en cuanto a la percepción del tiempo como un devenir repetitivo, en ese sentido la dignidad de su cargo y poder no lo hace distinto a un hombre común y corriente.

El Milenarismo: espectáculo del año mil

Finalmente, cabe reflexionar sobre el “espectáculo del año mil”. La idea aridjiana es sugerente si consideramos que este fenómeno ambientado en México es aplicable a diferentes tiempos y espacios que el hombre vive y ha vivido.

Es importante notar que Aridjis construye un "ambiente milenarista" donde cada elemento ha sido cuidado, sin dejar nada al azar. En este sentido, el dramaturgo recoge tres aspectos característicos de las manifestaciones culturales de corte milenarista. En primer lugar, el rechazo profundo y completo que manifiestan sus creyentes hacia el mundo y el anhelo apasionado de otro mejor; en dos palabras, un *espíritu revolucionario*. En segundo lugar, la expresión de una ideología de índole quiliástica, que promueve un fin del mundo con la única finalidad de que resurja otro completamente renovado. Finalmente, pone en escena a unos creyentes que –aun afirmando a pies juntillas que el fin de mundo se acerca y con ello el paso a una nueva sociedad–, manifiestan una evidente vaguedad acerca de la forma en que se llegará a esa sociedad nueva. Cabe destacar la fuerte carga emocional que Aridjis imprime en sus personajes, puesto que, más allá de la heterogeneidad de la muchedumbre, esta parece ser una sola toda vez que se identifica con un único fenómeno: la amenaza del fin. Es a partir de esta identidad adquirida por la indefensión y el miedo, que los peregrinos emprenden un movimiento masivo guiado por algo o alguien: el mercado, la autoridad religiosa, un pseudo profeta, una ideología. Este movimiento social debe ser entendido como un acto colectivo, donde se desarrollan determinadas conductas llevadas a cabo por individuos ligados entre sí, ligazón que no implica homogeneidad –ya hemos señalado lo heterogéneo del grupo de peregrinos. Pese a esta heterogeneidad, los objetivos comunes operan como premisas articuladoras (Raschke 122-124). Lo importante es descubrir cuál es el objetivo común de estas personas puesto que, al ir adentrándose en la obra vemos que, aparte de observar la luz y venerarla, los peregrinos no tienen tan claro si este portento es la salvación eterna o no, y si realmente todos asisten para salvarse, por curiosidad, por si acaso o simplemente porque todos van. Una respuesta sería "todas las anteriores", todas las razones a la vez, congregadas en un peregrinaje masivo, y a ratos hasta enfermizo e histórico.

Lo que aparentemente es un complejo de "histeria de masas", obedece a sentimientos sin un plan preconcebido. La búsqueda de esa luz, la espera de ese milenio que promete todo pero a la vez no promete nada, entremezcla emociones, religiosidad, sentimiento de descontento y tal vez de esperanza en la instauración de una "sociedad ideal" infinitamente llena de justicia, de Dios, de protección, de prudencia, de todo lo que la modernidad prometió y no cumplió (Revilla 100). Finalmente, es interesante constatar que Aridjis nos confronta con la complejísima realidad que es la manifestación cultural de la religiosidad. Aquello que en las líneas dramáticas de Aridjis aparece como un absurdo no lo es tanto si pensamos que la Historia da muestras de fenómenos como estos, cuyo análisis no puede hacerse solo desde la razón. Debemos tener siempre presente que en el suelo subterráneo del edificio simbólico-religioso cultural, yacen esperando un momento oportuno para intervenir las esperanzas, fervores y energías religiosas del hombre, y eso lo ha comprendido muy bien Aridjis. El mesianismo, el profetismo, el milenarismo y sus arrebatos quiliásticos; la magia y sus secretos místéricos con su eficacia y poder simbólico, las fiestas religiosas y populares, las peregrinaciones, sus transgresiones a la norma, todas ellas son manifestaciones que se harán o no protesta explícita, bien se mantendrán implícitas, a veces latente, o sumadas a otros factores de índole social, saldrán a la luz con la energía del agua retenida en la represa (Weber 32). Por cierto que los conceptos y los hechos cambian según las épocas y lugares, pero, tal y como se nos presentan los personajes en esta obra, cabe preguntarse hasta qué punto son representantes de una cultura postmoderna. Más aún, ¿es posible identificar a un Carlos V o una Sor Juana con nuestra sociedad actual? Creemos que la cultura postmoderna rebasa los límites

de lo regional, lo rural o lo urbano e incluso de lo nacional, toda vez que independiente de la época que vivieron y los contextos en los que se desarrollaron, estos personajes se vuelven postmodernos en la medida que desde nuestro presente los analizamos con mirada crítica y les damos una dimensión humana. Esto llega al punto que el poder, el intelecto o las construcciones racionales de los personajes valen poco o nada a la hora de comparecer frente a la historia. Todos comparecen por igual: elites y cultura popular.

Finalmente, Aridjis no propone un desenlace. Todos peregrinan hacia un fin que no llega al fin, a una luz que nunca se sabe qué es o qué representa verdaderamente, todo queda en un "vuelta otra vez", cuando al final, como si fuera otro año nuevo más, se afirma masivamente: "¡Viva el año dos mil!"

Obras citadas

- Aridjis, H. "Espectáculo del año dos mil". En *Gran Teatro del Fin del Mundo*. México D. F.: F. C. E., 1994. 11-64. Impreso.
- Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.
- Bajtin, Mijail. "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Françoise Rabelais". *Marxist internet archive*. Recurso electrónico. 22 Feb 2012.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza, 1991. Impreso.
- Cohn, Norman. *En pos del milenio, revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Trad. Ramón Alaix Busquets. Trad. del Apéndice y Notas de Cecilia Bustamante y Julio Ortega. Madrid: Alianza, 1981. Impreso.
- Delgado, Luisa Elena. *La imagen elusiva: lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*. Ediciones Rodopi, 2000. Impreso.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Trad. Hugo F. Bauzá. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984. Impreso.
- Oyarzún, Pablo. *La desazón de lo Moderno: problemas de la modernidad*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- Raschke, Joachim. "Sobre el concepto de movimiento social". *Zona Abierta* 69 (1994): 121-134. Recurso electrónico. 23 Feb 2012.
- Revilla, Marisa. "El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido". *Centro de investigación y difusión poblacional Viña del Mar* 5 (1996): 1-18. Recurso electrónico. 23 Feb 2012.
- Weber, Max. *La teoría de las ciencias sociales*. Santiago: Ercilla, 1988. Impreso.

Fecha de recepción: 29 de marzo 2012.

Fecha de aceptación: 6 de julio 2012.

Gilles de Raiz de Vicente Huidobro: reescribiendo la leyenda de Barba Azul mediante el devenir en el Mal

Gilles de Raiz by Vicente Huidobro: rewriting the legend
of Blue Beard through Evil

Pablo Fuentes R.

Universidad de Concepción, Chile
p.fuentes.retamal@gmail.com

Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca de los recursos estilísticos utilizados por Vicente Huidobro en la construcción de su personaje dramático Gilles de Raiz, el cual presenta un distanciamiento respecto de lo sostenido por las fuentes literarias e históricas que han abordado previamente dicha figura. Tal ruptura se posibilita debido al devenir en el Mal del personaje huidobriano.

Palabras clave:

Vicente Huidobro – *Gilles de Raiz* – reescritura – mal – devenir.

Abstract

This article proposes a reflection on the aesthetic resources used by Vicente Huidobro for the construction of his dramatic character, Gilles de Raiz, who differs from those described by the literary and historical sources that have previously dealt with that figure. Such a break occurs due to the evilness acquired by Huidobro's character.

Keywords:

Vicente Huidobro – *Gilles de Raiz* – rewriting – evil – becoming.

Vicente Huidobro y *Gilles de Raiz*: conciliando el encuentro entre escrituras paralelas en el tiempo

La faceta de Vicente Huidobro como dramaturgo no ha despertado el interés suficiente en la crítica literaria, que ha dirigido su atención en la vertiente de poeta y teórico del arte del iniciador del creacionismo. Es probable que esto se deba a la marginalidad de sus textos dramáticos, los cuales se reducen a *Gilles de Raiz* (1932) y *En la luna* (1934). Para Teodosio Fernández, tan exigua producción ha provocado que la faceta dramatúrgica de Huidobro haya permanecido “tan ignorada como toda su creación que no sea poesía” (107).

Aquel soterramiento de la escritura dramática huidobriana se ha traducido en un escaso número de reflexiones críticas que hayan abordado *Gilles de Raiz*. Dentro de estas, hallamos aquellas lecturas que han coincidido en el análisis de la estructura dramática de la pieza teatral, destacando los procedimientos metadramáticos¹ empleados en su construcción, así como la influencia que habría ejercido en dicho aspecto la escritura de Luigi Pirandello², y del irlandés Bernard Shaw³ a nivel estructural y temático.

Otras miradas críticas han realizado sus reflexiones desde la perspectiva biográfica. Tal es el caso de Concepción Reverte⁴ quien analiza la pieza teatral estudiada a partir de episodios de la vida del propio Vicente Huidobro. Por su parte Antonio Ángel Úsabel hace lo suyo desde la óptica de Gilles de Raiz y su contexto histórico medieval.

Debido a la escasa bibliografía crítica en torno a *Gilles de Raiz*, estimamos que la pieza teatral representa un excelente corpus de trabajo, pues nos permitirá enfocarnos en aquellos aspectos en donde la crítica literaria ha realizado un trabajo insatisfactorio. A ello añadiremos una perspectiva inédita de reflexión, pues no tenemos antecedentes de otra lectura que aborde la íntima relación forjada entre el personaje huidobriano y el Mal.

A las dificultades bibliográficas ya mencionadas, debemos añadir que Huidobro no esbozó explícitamente una teoría sobre su concepción del arte teatral. Para sopesar aquella carencia, nos valdremos de las palabras de Susana Benko, quien sostiene que el padre del creacionismo se interesó profundamente en la originalidad de su escritura, razón por la cual “no desprecia el pasado, pero defiende el presente” (61).

Lo planteado por Benko encuentra sentido en la reflexión de Jesús Eloy Gutiérrez, quien afirma que la preocupación de Huidobro por desarrollar una construcción literaria original que admita antecedentes pasados pero que se construya con miras hacia el futuro, se traduce en una constante “lucha y destrucción del orden que parece caduco” (1-2).

Los planteamientos estéticos anteriores encuentran asidero al ser contrastados con lo expuesto por el propio Vicente Huidobro en *Manifestes* de 1925. Si bien dicho texto fue concebido res-

1 Tal lectura es propuesta por Adolfo de Nordenflycht en su texto “Prácticas metadramáticas en el teatro de Huidobro”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios* 12 (1993): 67-80. Impreso.

2 Diana Almeida rescata la fuerte influencia que ejerció en Huidobro la escritura del dramaturgo italiano.

3 La investigadora María Ángeles Pérez subraya en su texto “Dramaturgia y modernidad en Gilles de Raiz de Vicente Huidobro” el influjo a nivel temático y estructural que Bernard Shaw habría ejercido en el teatro huidobriano mediante su drama *Santa Juana: crónica en seis escenas y un epílogo*.

4 Tal propuesta falla al ser muy panorámica y no enfocarse con una profundidad mayor en ciertos elementos que merecen un tratamiento más minucioso.

pecto de la creación poética, sus postulados nos permiten dilucidar el sentido que entrega el autor a la creación literaria en sus más diversas manifestaciones:

Hay que crear. He aquí el signo de nuestro tiempo. Inventar, es hacer cosas paralelas en el espacio que se encuentren en el tiempo, o viceversa, presentando así en su conjunto un hecho nuevo. (El salitre, el carbón, el azufre, existían paralelamente desde el comienzo del mundo; hacía falta un hombre superior, un INVENTOR que los hiciese encontrarse, creando así la pólvora que hace estallar los cerebros). (En Anguita 27)

Si trasladamos aquella meditación huidobriana hasta nuestro objeto de estudio, podremos intuir que el texto dramático estudiado no será una mera repetición de lo que se ha sostenido sistemáticamente desde el siglo XV en adelante respecto de dicha figura histórica. Al contrario, *Gilles de Raiz* se constituirá al modo de la pólvora, es decir, mediante el encuentro de escrituras coexistentes en el espacio que se hallan en el tiempo gracias a la pluma huidobriana.

Dado que Gilles de Raiz, el personaje histórico, celebró a lo largo de toda su vida bodas con el Mal, consideramos que dicho tópico nos permitirá apreciar cómo la pieza teatral huidobriana rescata y considera lo propuesto por aquellas escrituras que la antecedieron en la ficcionalización del Mariscal de Francia, para, a partir de ellas, reescribir la figura del galo en cuanto a su íntima relación con el Mal.

Gilles de Raiz, sus bodas y devenir en el Mal

Gilles de Rais, Raiz, o Retz⁵ (1404-1440), cuyo nombre real fue Gilles de Montmorency-Laval, nació en el siglo XV en medio de una de las dinastías más ricas e influyentes de Francia. A la edad de once años pierde a sus progenitores, quedando bajo el cuidado de su abuelo materno Jean de Craon, que lo aproximará a la milicia. Este mismo lo incentivará durante la adolescencia a “la lectura de Suetonio⁶, y sobre todo a las atrocidades de los emperadores Tiberio, Calígula y Nerón” (Úsabel 119).

Tras la ejecución de Juana de Arco en la hoguera en 1431, Gilles de Raiz se retira de la actividad pública para comenzar una vida de despilfarro, desenfreno y festividad. Aquel espíritu de dispendio se traducirá en una oleada de asesinatos en variadas regiones de Francia: “primero en Champotocé... luego en la casa de Suece (Nantes) y en las fortalezas de Tiffauges y Machecoul” (Úsabel 120). Será en este último lugar donde el barón de Raiz cometerá sus actos más atroces, al quitarle la vida a “centenares de niños, no solo por las exigencias del culto al diablo, sino... también por su supuesta condición de pederasta” (Almeida 282). Debido a tales prácticas, el

5 Llama la atención la diversa grafía que se entrega al apellido del mariscal de Francia. La *Enciclopedia Universal ilustrada Europea-Americana* plantea como acepciones correctas “de Rais, o de Retz”. No obstante, Vicente Huidobro escribe “Raiz”, por lo cual mantendremos dicha disposición.

6 Gayo Suetonio Tranquilo, conocido comúnmente como Suetonio, fue un historiador y biógrafo romano. Su obra más conocida fue *De vita Caesarum*, texto en el cual se narra la biografía de los primeros doce césares romanos, desde Julio César hasta Domitianio. En aquel texto Suetonio hace hincapié en las anécdotas personales de los césares, mostrando cómo su vida privada se entremezclaba con el ejercicio del poder y la brutalidad. Ver *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*.

obispo Jean de Malestroit⁷ decide acusar al mariscal de Francia de herejía, cargo que lo conducirá a la horca el 26 de octubre de 1440.

La brutalidad en el actuar del barón de Raiz queda en evidencia cuando atendemos el procedimiento al que sometía a sus víctimas. Aquellos métodos de tortura consistían en lo siguiente:

Por donde quiera que Gilles de Raiz y su séquito pasaran, comenzaban a desaparecer niños y adolescentes siempre de sexo masculino... dado el remoto caso que faltaran los niños, Gilles vejaba niñas... la peor de las torturas venía anunciada por una pequeña escenificación, fruto de un cierto deleite de actor aficionado. Consistía en fingirse salvador de una víctima a punto de morir estrangulada. [Gilles de Raiz] se acercaba al niño, le hacía secar las lágrimas y ganaba su confianza. Luego procedía del modo habitual. Los cuerpos y las ropas ardían en la chimenea, y sus cenizas y huesos eran arrojados al foso o a las letrinas. Las cabezas depositadas sobre un aparador, competían entre sí; al final, Gilles besaba la más hermosa. (Úsabel 120)

Las diversas aristas presentes en la biografía de Gilles de Raiz, especialmente aquella que destaca Georges Bataille al afirmar que nuestro personaje fue un “héroe que se transformó en criminal o que siempre fue un criminal” (en Schopf IX), fueron las que atrajeron las miradas de la literatura sobre la figura del señor de Machecoul.

En lo que respecta a Vicente Huidobro, la figura del barón de Raiz resultó tan atrayente debido a “la poesía y misterio del mito construido en torno a este personaje” (Thomas 188). Dicha situación no solo produjo interés en nuestro poeta sino además en todos aquellos que adherían a la sensibilidad surrealista.

No obstante la identificación de los surrealistas con la figura de Gilles, la creación dramática huidobriana dista muchísimo de aquella a la cual aspiraban los militantes de dicha sensibilidad estética. Por ello Federico Schopf sostiene:

A Huidobro parece no haberle preocupado que su imagen de Gilles de Raiz haya sido tan diversa a la que interesaba al surrealismo. Su proyecto –voluntario y a la vez guiado por sus deseos y la represión de sus deseos– es otro. (XVIII)

Aquel deseo “otro” de Huidobro se traduce en la construcción de un texto dramático que confronte y rompa con los modelos que habían establecido sus predecesores, lo cual comienza a palpase en el tercer acto de su drama, cuando se presenta a Gilles totalmente devastado por la desaparición de su amada Gila⁸ en el bosque. Debido a tal pérdida, el Mariscal se entrega por completo a sus más bajos instintos, dando desenfreno a sus perversiones carnales:

GILLES. (*poniendo el cuerpo del niño delante de Prelati*) Nada. Prelati, nada. No existe nada para mí. (*Habla rugiendo*) La imaginación humana no ha inventado nada para mí. (*Designando al niño*).

7 Jean de Malestroit (1375-1443) fue Obispo de Sant-Brieuc y de Nantes. Además ejerció el cargo diplomático de Canciller de Juan V.

8 Según lo planteado por Concepción Reverte Bernal, el nombre “Gila” no sería una feminización del nombre “Gilles” sino que dicho apelativo eventualmente podría aludir a Gala; quien fuese la esposa de Paul Éluard y posteriormente de Salvador Dalí, mujer que ejerció una fuerte atracción en los integrantes de la comunidad surrealista (65).

Toma, llévate, ahora puede servirte. Llévate. Vuelve a tus hornos y alimenta a tus demonios.
Llévalo, no quiero verlo. (Huidobro 1521)

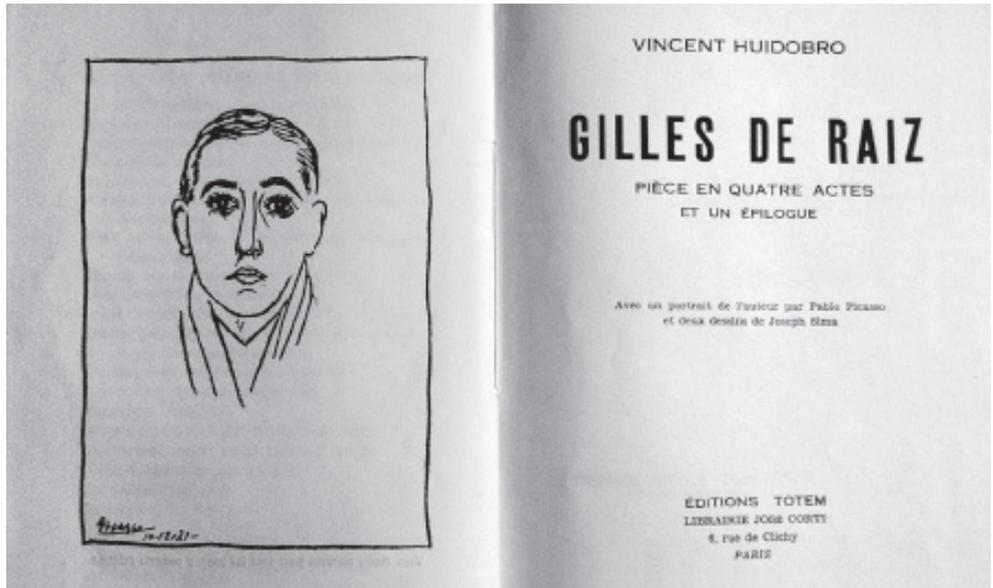
En la acción anterior es importante destacar que únicamente podemos adjudicar una supuesta pederastia a Gilles de Raíz, mas no podemos afirmar a ciencia cierta que nuestro personaje sea pedófilo. Justamente aquella es la pretensión de Huidobro al construir su pieza teatral, pues el poeta busca interpelar al lector-espectador para que sea este quien construya y dé forma definitiva al texto dramático. En razón de ello, Diana Almeida sostiene que el autor “manipula las preinformaciones... con el objeto de producir una oscilación entre una identificación positiva o negativa” (283) en el receptor del texto dramático.

Lo anterior se encuentra en consonancia con lo expuesto por Vicente Huidobro en el Ateneo de Santiago en 1914 a través de su manifiesto *El arte del surgimiento*. En este, el poeta señala que “los lazos de unión entre una idea y otra, [son] perfectamente innecesarios, pues el lector los hace instintivamente en su cerebro” (145). De ahí entonces que la escritura huidobriana se esfuerce por “sugerir y no explicitar detalles que pueden reconstruirse en la mente del lector” (Benko 61). Este aspecto es el primer antecedente que nos permite consignar un notable distanciamiento entre lo propuesto por el drama teatral estudiado y los discursos anteriores al de Huidobro. Mientras que estos últimos consigan a Gilles de Raiz como un “monstruo que secuestró, violó y asesinó” (Linares 26), nuestro drama propone una postura diametralmente opuesta, ya que al sustentarse en la ambigüedad hace insostenible tildar de una u otra manera a su protagonista, pues no hallamos las pruebas ni los argumentos necesarios para condenar o avalar los actos cometidos por este. Por consiguiente, la valoración que asignemos al Gilles de Raiz huidobriano dependerá exclusivamente de la apreciación de cada lector-espectador, y del modo que los actos cometidos por él signifiquen de una forma u otra en el imaginario personal de cada receptor.

En el cuarto acto del texto estudiado se gesta un distanciamiento aún mayor entre la obra de Huidobro y los discursos que la antecedieron al abordar la figura de Gilles. En el transcurso de este apartado, nuestro protagonista enfrenta al tribunal de Nantes conformado por Jean de Malestroit y Jean Blouyn. No obstante las acusaciones interpuestas por ambos inquisidores, ningún testigo da crédito a sus imputaciones, por lo que la leyenda negra de Gilles comienza a desdibujarse. En razón de ello, nuestro protagonista proclama: “están destruyendo mi leyenda” (1537).

Finalmente, el último apartado del texto estudiado se construye a modo de “epílogo”, titulándose “Desprendido y desprendible”. Será en este acápite en donde la leyenda de Gilles de Raiz se reescriba por completo. La peculiaridad del presente epílogo está dada por la selección de personajes –ya sean históricos o literarios– que se incorporan en el drama estudiado. De esta forma nos encontramos con “el Marqués de Sade, la Marquesa de Brinvilliers, Don Juan, Huysmans, Anatole France, Bernard Shaw, el doctor Hernández” (1550). Incluso el propio Vicente Huidobro se ficcionalizará para hacerse parte de la acción dramática.

Aquellos escritores ficcionalizados en el drama huidobriano no son incorporados al azar, sino que son escogidos en calidad de “elaboradores” de discursos previos acerca del barón de Raiz. De esta forma, Huidobro está dando a conocer las fuentes literarias con las cuales se valió para construir su pieza teatral: el francés Joris Karl Huysmans (1848-1907) con su novela *Allá lejos*, publicada el año 1891; el irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) con su texto de 1923



Portada de la edición de 1932 del libro *Gilles de Raiz*: pieza en cuatro actos y un epílogo de Vicente Huidobro. Retrato del autor por Pablo Picasso.

Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo; y, finalmente, el francés Anatole France (1844-1924) con su novela biográfica de 1908 *Vida de Juana de Arco*.

A las fuentes anteriores es necesario añadir la de Charles Perrault (1628-1703), quien en su cuento *Barba Azul*, escrito el año 1697, acuñó el pseudónimo con el cual se denomina popularmente a Gilles de Raiz. En el cuento infantil el protagonista intenta asesinar a su esposa por transgredir las prohibiciones impuestas, pues esta ingresa hasta el gabinete en donde yacían los cadáveres insepultos de sus antiguas amantes:

Empezó a ver que el piso se hallaba todo cubierto de sangre coagulada, y que en esta sangre se reflejaban los cuerpos de varias mujeres muertas y atadas a las murallas (eran todas las mujeres que habían sido las esposas de Barba Azul y que él había degollado una tras otra). (16)

De esta manera, podemos apreciar cómo la leyenda negra de Gilles de Raiz comienza a tejerse en el mundo literario, el cual insistirá en mostrarlo como un guerrero francés que voluntariamente optó por dejar su faceta de héroe y liberador de Orleans para asumir una existencia marcada por la bestialidad y criminalidad.

Si nos atenemos a las fuentes literarias aludidas por Vicente Huidobro en el epílogo de su texto dramático, hallamos referencias a Joris Karl Huysmans. Dicho autor, al ser ficcionalizado en el texto hudobriano, sostiene lo siguiente respecto de Gilles:

HUYSMANS. Os digo que era un criminal exquisito, un refinado, un buscador de emociones raras de placeres fastuosos y horrorosos, un artista supremo y nunca satisfecho. Es tal como lo he pintado en mi novela *Allá lejos*. (1511-2)

La novela *Allá lejos* mencionada anteriormente, fue publicada por Joris Karl Huysmans en 1891, siendo el último trabajo del escritor francés antes de convertirse al catolicismo. En esta se relata la vida de Durtal, quien hastiado del mundo moderno busca refugio en el estudio de la época medieval, lo que desencadenará una fascinación por la figura del barón de Raiz. En razón de tal embelesamiento Durtal sostiene: “desde hace cuatro siglos, el nombre Gil sólo subsiste marcado a la enormidad de vicios que simboliza. Ahora empiezo a ocuparme de sus crímenes” (Huysmans 46).

Al centrar la mirada en la novela de Huysmans, podemos apreciar que la figura de Gilles de Raiz que se propone en esta resulta ser la de un asesino que perdió los cabales tras fracasar en la experimentación alquímica. Dicha situación será la que desencadenará las oleadas de asesinatos y crímenes en los cuales estuvo directamente involucrado el Mariscal de Francia:

En resumen, misticismo natural de una parte, y de otra, trato cotidiano con sabios poseídos por el satanismo. En el horizonte, una miseria progresiva que podrían conjurar quizás las voluntades del diablo. Y una curiosidad ardiente y loca por las ciencias prohibidas. Todo esto explica que [Gilles de Raiz] poco a poco, a medida que se estrechaban sus relaciones con la sociedad de alquimistas y hechiceros, se sumiese en el ocultismo y fuese arrastrado por él a los crímenes más inverosímiles. ...las degollaciones de niños, que no se efectuaron en seguida, pues Gil solo violó y descuartizó muchachos cuando la alquimia le resultó vana. (57)

Un aspecto muy relevante en la narración de Huysmans se presenta al considerar las afirmaciones realizadas por el protagonista de *Allá lejos*, quien sostiene que Gilles de Raiz mudó su conducta desde una moral cristiana hacia un actuar cuestionable y despiadado. Es por ello que Durtal planteará la siguiente encrucijada respecto del comportamiento de nuestro personaje: “la dificultad mayor consiste en explicar cómo un buen cristiano, se tornó de improviso sacrílego, sádico, cruel y cobarde” (46). La cita anterior permite trasver que la valoración moral de Gilles que se forja en *Allá lejos* está trazada mediante una propensión racional y voluntaria hacia el Mal. Por lo tanto, es este quien opta por significar y residir en el Mal.

Aquella propensión racional de Gilles para con la Maldad nos remite a lo planteado por Immanuel Kant en *Lecciones sobre filosofía de la religión*. En dicho texto, el pensador alemán afirma que el hombre puede escoger libremente entre el Bien y el Mal. Esta situación nos entrega la respuesta a la interrogante planteada en *Allá lejos* respecto de la mudanza de Gilles de “un buen cristiano” a un “sacrílego, cruel y cobarde”. La respuesta a tal dilema se encuentra en el pensamiento kantiano, el cual sostiene que “Dios no impide el mal en el mundo, esto no significa en ningún modo que lo autorice, sino que solo lo permite” (155).

Continuando con el análisis de las fuentes literarias de las que Vicente Huidobro se valió para construir su drama, hallamos el texto de Bernard Shaw⁹ *Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo*. En este se nos presenta un Gilles de Raiz que se inclina libremente por el Mal, lo cual se evidencia al atender cómo nuestro personaje es descrito en el texto del irlandés:

9 Es importante destacar que Vicente Huidobro sintió una profunda admiración por Bernard Shaw, de hecho le dedica a este y al inglés G. K. Chesterton su texto *Finnis Britannia*.

ARZOBISPO. Ahora profetizo yo que vos seréis ahorcado sin confesión si no aprendéis a reír y a rezar a tiempo.

BARBA AZUL. Señor, merezco la lección ...si me predecís que he de ser ahorcado, no podré resistir la tentación de pecar de veras; pues si me lleva el diablo que sea por algo. (148)

Contrariamente a las intenciones del clérigo, sus augurios no amedrentan al Mariscal de Francia, sino que lo predisponen con mayor fuerza hacia el Mal. La debatible postura asumida por de Raiz puede ser comprendida al enfocar dicha situación desde la perspectiva kantiana. De acuerdo a lo que sostiene el precursor del idealismo alemán, el hombre puede mostrar un comportamiento que “sin ningún remordimiento ni tentaciones se complace en el Mal, y lo hace sin tener en cuenta ganancia ni provecho, simplemente [se inclina] por hacer el Mal” (Kant 64).

Finalmente, al enfocarnos en el texto biográfico *Vida y obra de Juana de Arco* de Anatole France podemos apreciar cómo se construye un Gilles de Raiz coincidente con los parámetros trazados por las fuentes literarias ya mencionadas. En este caso, apreciamos un personaje que plantea una conducta moral que se funda en el Bien pero que migra para asentarse en el Mal. Aquel desplazamiento se aprecia en el siguiente fragmento:

Señor Gilles de Rais, Mariscal de Francia, quien en su primera juventud había conducido a la Doncella a Orleans, hecho como ella la campaña de la consagración, asaltado con ella las murallas de París y, durante el cautiverio de Juana, ocupado Louviers y lanzado una audaz punta sobre Ruan. Ahora despoblaba de niños sus vastos señoríos y, mezclando la magia y la orgía, ofrecía a los demonios la sangre y los miembros de innumerables víctimas. Sus sangrientas monstruosidades difundían el terror en torno a sus castillos de Tiffauges y de Machecoul, y ya el brazo eclesiástico estaba sobre él. (598)

Las fuentes literarias expuestas por Vicente Huidobro en su pieza teatral son coincidentes al presentar un Gilles de Raiz que inicialmente se sitúa en el Bien para luego devenir y residir en el Mal.

La explicación a tal situación la hallamos en la reflexión kantiana, la cual propone que el hombre es responsable de las máximas malas que adopta mediante el acto de la Voluntad. El investigador estadounidense Richard Bernstein, en su texto *El mal radical. Una indagación filosófica*, profundiza en este aspecto: “Debe ser posible que un individuo se convierta en alguien diabólico, que desafíe y repudie la ley moral en forma tal que adopte libremente una disposición por la cual se niegue sistemáticamente a hacer lo que la ley moral manda. Así, adoptaría sistemáticamente máximas malas” (66). Mientras que en los textos de Huysmans, Shaw y France la influencia kantiana es evidente, al enfocarnos en el drama huidobriano la situación es distinta, pues será la filosofía de Friedrich Nietzsche (1844-1900) la que predomine en la construcción moral del personaje estudiado. La cercanía de Vicente Huidobro con el pensamiento nietzscheano no debe suscitaros extrañeza, ya que el propio poeta en su poema “Vientos contrarios”, del año 1925, nos comenta de su admiración hacia el filósofo alemán. Aquello queda en evidencia en el apartado titulado Silvana Plana de dicho texto, donde Huidobro, al referirse al proceso escritural de *Altazor*, comenta: “estoy aquí... alojado en el mismo cuarto en donde Nietzsche escribió las últimas páginas de su *Zarathustra*” (819). Más abajo, el padre del creacionismo profundiza lo ya sostenido:

Del hombre Nietzsche, del acróbata que salta de un planeta a otro, del insolente que parado en el vértice de una estrella lanzaba sus carcajadas rellenas al vacío y tiraba pelotillas a Dios, no queda nada entre estas cuatro paredes. A lo más alguna chinche, biznieta de otra que le mordiera la pantorrilla para vengar al creador de todas las cosas. Nietzsche el filósofo pasó por aquí, Nietzsche el psicólogo durmió aquí. (819)

La influencia nietzscheana no solo se aprecia a nivel biográfico en Huidobro, sino además en el ámbito moral. Aquella vinculación se hace patente al considerar lo expuesto por el poeta en “Vientos contrarios” respecto del binomio Bien-Mal, el cual es descrito de la siguiente manera:

He aquí cómo la estupidez de los hombres ha imaginado el Bien y el Mal, el camino que lleva al Cielo y el que lleva al Infierno.

- CIELO: dolor, miseria, fealdad, privaciones, sumisión.

- INFIERNO: felicidad, belleza, amor, satisfacciones, libertad. (812)

En la categorización anterior del Cielo y el Infierno –ambas representaciones por antonomasia del Bien y el Mal respectivamente–, se alude a la tesis expuesta por Nietzsche en *Genealogía de la moral*. Recordemos que en dicho texto el filósofo alemán responsabiliza al pueblo judío de haber “invertido la identificación de los valores” (39). Por consiguiente, los conceptos de Bien y Mal sufren un desplazamiento para constituirse en el lugar de su opuesto, de manera que

Solo los desdichados son buenos, los pobres, los impotentes, los degradados son buenos; solo los que sufren, los que no tienen, los enfermos, los feos son piadosos, los únicos bendecidos por Dios, la bendición es para ellos; y ustedes, poderosos y nobles, son en cambio los malos, los crueles, los lujuriosos, los insaciables, los que no tienen Dios para toda la eternidad. Y por siempre seréis los que no están bendecidos, los malditos, los condenados. (39-40)

Como se aprecia, las perspectivas huidobriana y nietzscheana son coincidentes al plantear que la dimensión del Bien se vincula a la privación y la sumisión, mientras que la del Mal lo hace con la libertad y la exuberancia.

Si trasladamos el pensamiento del filósofo alemán hacia el texto dramático estudiado, podemos apreciar que nuestro personaje no se aleja del Bien para asentarse en el Mal –tal como sostenían las kantianas fuentes literarias utilizadas por Huidobro– sino que la figura del señor de Raiz se sitúa en paralelo a quienes Nietzsche denominó los “poderosos y nobles”.

La vinculación dada entre el personaje huidobriano y aquella arista de la filosofía nietzscheana la establece la propia pieza teatral estudiada en el momento en que Gilles sostiene lo siguiente:

MALESTROIT. No conocéis la modestia. La virtud, la bondad no tienen ningún significado para vos.

GILLES. Desprecio la virtud, me río de la bondad, de la justicia, de la modestia, de la piedad, de la moderación, etc. (1548)

Las afirmaciones anteriores nos permiten establecer que la significación de nuestro personaje se proyecta desde aquel espacio moral en el cual Nietzsche situó a los nobles y poderosos. Tal

situación se evidencia con mayor fuerza en los parlamentos finales de la pieza teatral huidobriana, en los que se alude a la Libertad. Si bien tal tópico se presenta a lo largo de todo el drama estudiado, hay dos pasajes imprescindibles al reflexionar en torno a esta. El primero de ellos se presenta en el momento en que Gilles abandona su dimensión histórica como guerrero francés para proclamar su total libertad a nivel individual, político y moral:

GILLES. No ofrezco mis armas al rey, porque mi rey ahora soy yo... no defiendiendo la libertad de un país; defiendiendo mi propia libertad. Todo lo que huele a imposición me rebela. Basta que la ley se oponga para que me subleve. Basta que la moral diga que no, para que yo diga que sí. (1506)

La arenga anterior evidencia el notable distanciamiento suscitado entre la figura del mariscal de Francia construida por Huidobro, y aquella que habían elaborado las fuentes históricas y literarias ya analizadas.

Un segundo aspecto que nos permite dar cuenta con mayor fuerza del quiebre suscitado entre éstas últimas y el Gilles huidobriano se presenta en el momento en que nuestro personaje cuestiona la figura divina y su plan creador:

L'HÔPITAL. Dios nos hizo libres al crearnos nos dio el libre albedrío.

GILLES. Grave locura. Tenía que haber comprendido que el primer acto de un hombre libre es probarse a sí mismo su libertad. ¿Decidme qué mejor medio de asegurarse que volviéndose contra aquel que se la concede? (1537)

El distanciamiento establecido entre de Raiz y la tradición judeocristiana se manifiesta fehacientemente en los parlamentos finales de nuestra obra, momento en que nuestro personaje incorpora el siguiente adagio nietzscheano¹⁰ a su discurso: "Dios ha muerto. Esperemos eternamente el Juicio Final" (1562).

Aquella aporía presente en las palabras finales de nuestro personaje, que por una parte niega la existencia divina pero a su vez promulga la existencia del juicio final, se comprende al visualizar la influencia que ejerció Luigi Pirandello en el teatro de Huidobro. Recordemos que el programa teatral del italiano propone buscar deliberadamente la ambigüedad y la relatividad entre el ser y el parecer¹¹. De esta manera, siguiendo el teatro pirandelliano, lo que pretende Huidobro es poner de manifiesto la noción de relatividad de la verdad por medio de la "plurisignificación del lenguaje poético" (Almeida 285).

En lo que respecta a nuestro drama, la proclamación de la muerte de Dios alude al texto nietzscheano *Así habló Zaratrustra*, en el cual su protagonista, al modo de un mesías bíblico, abandona su reclusión para dirigirse a los hombres y llevarles noticias de la salvación. En medio de sus predicas en la plaza pública, Zaratrustra afirma: "todos somos iguales, un hombre vale lo que otro. ¡Ante Dios todos somos iguales!... ¡Pero ahora ese Dios ha muerto..!" (289).

10 La sentencia "Dios ha muerto" fue acuñada por Hegel en *Fenomenología del Espíritu* (1807) para posteriormente ser recogida e incorporada por Nietzsche a su sistema filosófico. No obstante ello, tal proclama en nuestro texto alude al pensamiento nietzscheano.

11 Tal procedimiento dramático se presenta en el texto *Así es, así os parece* (1917), de Luigi Pirandello. En este se trata el tema de la verdad en su relación con la apariencia. Con ello el dramaturgo italiano pone en tela de juicio la noción de objetividad.

De acuerdo a lo sostenido por Fernando Savater tras el aforismo nietzscheano citado, se esconde la refutación de la moral fundada en el binomio excluyente Bien-Mal. De esta manera se pone fin a la dicotomía dada: "Entre mal y bien, entre razón y sinrazón, entre lo finito y lo infinito, lo individual y lo colectivo, el Dios que no admite la multiplicidad de perspectivas... . Pues bien, 'en el fondo, solo el Dios *moral* ha sido refutado'" (59). Mediante aquello que Savater denominó como el ajuste de cuentas con la Iglesia cristiana y su tradición dogmática, la Voluntad se erige como la única dominadora del ser, puesto que ya no hay nada que se alce por sobre esta.

Aquella liberación fundada en la Voluntad se evidencia en nuestro drama en los momentos en que Gilles proclama: "Soy el primer hombre que ha roto sus cadenas". (1548); y posteriormente cuando anuncia: "Soy libre, soy el primer hombre libre" (1523).

Considerando todo lo que hemos planteado, podemos afirmar que nuestro personaje rompe con la moral fundada en los opuestos excluyentes Bien-Mal, para habitar el espacio en que Nietzsche situó a los "nobles y poderosos".

Por consiguiente, en el texto huidobriano estudiado se construye un Gilles de Raiz que se distancia respecto de aquello que habían propuesto las kantianas fuentes históricas y literarias que elaboraron previamente discursos en torno a la figura del guerrero francés, ya que nuestro personaje no migra del Bien para asentarse en el Mal, sino que deviene hasta en un espacio moral distinto.

Obras citadas

- Almeida, Diana. "Alrededor del teatro de Vicente Huidobro: *Gilles de Raiz* y las conexiones entre creacionismo y pirandellismo". *Revista de estudios teatrales* 13-14 (1998): 277-291. Impreso.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, comps. *Antología de poesía chilena nueva* (1935). Santiago: LOM, 2004. Impreso.
- Benko, Susana. "Vicente Huidobro: proceso a una imagen cubista". *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Ávila editores, 1993. 57-82. Impreso.
- Bernstein, Richard. *El mal radical. Una indagación filosófica*. Trad. Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Lilmod, 2004. Impreso.
- . *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid: Espasa-calpe, 1986. Impreso.
- Fernández, Teodosio. "Huidobro ante los límites del misterio". *Huidobro. Homenaje 1893-1993*. La Coruña: Universidade da Coruña, 1995. 105-113. Impreso.
- France, Anatole. *Vida de Juana de Arco*. Trad. Hugo Lamel. Buenos Aires: Futuro, 1945. Impreso.
- Gutiérrez, Jesús Eloy. "La pérdida de la fe religiosa en la dramaturgia de Vicente Huidobro". *Revista digital de teatro en Venezuela* (2002). Recurso electrónico. 10 de Oct 2012.
- Huidobro, Vicente. "Gilles de Raiz". *Obras completas. Volumen II*. Santiago: Zig-zag, 1964. 1477-1562. Impreso.
- . "Finnis Britania". *Obras completas*. Tomo II. Santiago: Andrés Bello, 1976. 757-790. Impreso.
- . "Vientos contrarios". *Obras completas*. Tomo II. Santiago: Andrés Bello, 1976. 700-771. Impreso.
- . "El arte del surgimiento". *Pasando y pasando... Crónicas y comentarios*. Santiago: Imprenta y Encuadernación Chile, 1914. 138-147. Impreso.
- Huysmans, Joris. *Allá lejos*. Santiago: Ercilla, 1941. Impreso.

- Kant, Immanuel. *Lecciones sobre la filosofía de la religión*. Ed. Alejandro Del Río Hermann y Enrique Romerales. Madrid: Akal, 2000. Impreso.
- Linares, Miguel Ángel. *Mala gente. Las 100 peores personas de la historia*. EDAF: Madrid, 2010. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.
- . *Más allá del Bien y el Mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Navarra: Folio, 1999. Impreso.
- . *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Vergara. Madrid: EDAF, 1998. Impreso.
- Pérez, María Ángeles. "Dramaturgia y modernidad en Gilles de Raiz de Vicente Huidobro". *Anales de la literatura chilena* 2 (2001): 163-175. Impreso.
- Perrault, Charles. *Barba Azul y otros cuentos*. Santiago: Andrés Bello, 2010. Impreso.
- Reverte, Concepción. "Llaves de puertas secretas: otros datos para la comprensión de Gilles de Raiz de Vicente Huidobro". *Anales de la literatura chilena* 5 (2004): 61-88. Impreso.
- Savater, Fernando. *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2007. Impreso.
- Schopf, Federico. "Notas sobre Gilles de Raiz". *Gilles de Raiz. En la luna (teatro completo)*. (1995): IX-XIX. Impreso.
- Shaw, Bernard. *Santa Juana: crónica en seis escenas y un epílogo*. Trad. Julio Broutá. Madrid: Revista de Occidente, 1925. Impreso.
- Thomas Dublé, Eduardo. "Intertextos en Juana de Manuela Infante". *Revista chilena de Literatura* 77 (2010): 181-192. Impreso.
- Úsabel, Antonio Ángel. "Aproximación a Gilles de Raiz, de Vicente Huidobro". *Atenea* (2001): 111-132. Impreso.

Fecha de recepción: 14 de julio 2012.

Fecha de aceptación: 22 de noviembre 2012.

:: DOCUMENTOS

:: TEXTO DE CREADOR

Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar)

Sobre *Los perros*

Rodrigo Pérez M.

Actor, docente y director teatral chileno. Como actor formó parte de la compañía Teatro la Memoria. Actualmente es director de Teatro La Provincia, grupo junto al que ha realizado los proyectos: *Provincia Señalada* (2003); *Provincia Capital* (2004); La trilogía Patria: *Cuerpo* (2005); *Madre* (2006) y *Padre* (2006); *Las Brutas* (2008); *Violeta: al centro de la injusticia* (2008); *Diatriba de la Victoria* (2010); *Interior* (2011) y *Oratorio de la lluvia negra* (2012). El 2012 fue convocado por el Teatro UC para dirigir la obra *Los perros* de Elena Garro.

La metodología de trabajo, con la que nos hemos encontrado en nuestra práctica escénica como compañía independiente (Teatro La Provincia) y con la que enfrenté como director el trabajo de puesta de la obra *Los perros* para la temporada 2012 del Teatro UC, resulta de permitir que la escena sea efectivamente la que hable en función de principios muy generales. Vale decir, estar viviendo un presente con la escena, que nos permite dialogar con ella. Dicho de otro modo, no existe prácticamente ningún trabajo en la puesta que sea extra-escénico.

Yo no llego a mi casa a leer la obra. Sí estoy las tres horas del ensayo concentrado en la escena. No hago nada: no salgo, no fumo, nada. Estoy las tres horas, o lo que dure el ensayo, pendiente de un posible diálogo; alerta a lo que ocurra.

En la obra *Los perros* de Elena Garro, escrita en México el siglo pasado, puede decirse que existe una triple marginalidad: las mujeres protagonistas, madre e hija, son provincianas, son pobres y son mujeres. La marginalidad, pienso, debe entenderse desde el momento en que existe un centro. Es decir, se es marginal en relación a algo. En este caso son marginales con respecto a los centros de poder, vale decir: el hombre (género), el económico (pobreza) y el geográfico (la provincia profunda). Es a través de este concepto de marginalidad, deducible sin esfuerzos desde el texto dramático, que empezaron a aparecer los síntomas.

En el proceso de ensayo hablamos de marginalidad no como un atributo, sino como una enfermedad. Esa es la gran enfermedad que se está contando, que no es la enfermedad del que se encuentra en este margen, sino la enfermedad de la sociedad que instala el poder (el centro) y el margen. Es en esta dualidad que el margen hace el síntoma, vive el síntoma, sufre el síntoma.

Y la aparición del síntoma fue algo natural en el habla y en los cuerpos de los actores.

Una pregunta que nos daba vuelta era: "¿no será que parezcan muy tontas?" Y yo decía: "no son tontas, son pobres y así se es pobre arriba de un escenario, o sea, así estamos descubriendo que se puede ser pobre arriba de un escenario".

No hay ninguna cosa pensada con anterioridad al suceso escénico propiamente tal.

Desde esta perspectiva se considera el ensayo como una experiencia, es vivir un momento. Vivir en presente un momento. Y es en ese vivir en presente, con este pie forzado que dice relación con la pobreza o la marginalidad (contexto), que empiezan a aparecer los síntomas físicos y lingüísticos (es decir, en el habla). Es en ese sentido que el trabajo es claramente el resultado de un proceso.

Uno siempre dice lo mismo, pero yo pongo en duda que el resultado sea muchas veces el de un proceso y no de la reproducción de una idea que uno tuvo con anterioridad al momento del ensayo. Acá, el método en que nosotros estamos haciendo hincapié, dice relación con que efectivamente lo que el espectador llega a ver, es el resultado de un proceso, un proceso que ha sido fundamentalmente escénico; que ha ocurrido prácticamente sólo en la escena.

De este modo el trabajo solicitado a los actores consiste en que toda respuesta, toda motivación a la acción, a la palabra y a la emoción, debe ser encontrada escénicamente. Nada se trae del camarín. Todo ocurre arriba del escenario, todo lo que yo encuentre para la construcción de mi rol debe ser un hecho escénico. Así empieza a ocurrir lo que es nuestro objetivo: que la puesta en escena opere como un todo orgánico. Como una célula, como una matemática.

Es en este momento que empezamos a hablar de mecánicas

Las mecánicas son finalmente la construcción, que puede ser significativa para el espectador o no; pueden querer decir algo, narrar algo o no, o simplemente es una construcción que da cuenta de la necesidad de encontrar en la escena la motivación a todo lo que el actor dice, hace, siente o piensa.

Todo esto finalmente articula una mecánica, que podría llamarse, como dicen los franceses, una partitura física y que es un poquito más que física porque también es afectiva, y que no es otra cosa que la construcción, en el proceso de puesta en escena, de un recorrido que tiene hitos por los cuales hay que transitar, que tiene espacios de mayor libertad, espacios absolutamente acotados, que es un recorrido, un mapa afectivo y físico que el actor está dispuesto a recorrer.

En el caso de *Los perros*, esta mecánica de relación entre el rol de la madre y el de la hija se vuelve significativa porque se constituye en el soporte para la narración en la acción de una



Gentileza Teatro UC.

Ignacia Agüero en *Los perros*. Fotografía de Quetzal Sáez.

vida que se repite, es decir, la tragedia de la repetición de generación en generación, por una parte. Por otra parte permite la narración del habitar una vida con otro, con otro pegado a uno y, aparentemente, en una extrema soledad.

Vale decir, es como los gemelos que se demoran en hablar, perdón, nos demoramos en entenderes lo que hablan, porque ellos hablan según su propio lenguaje, sus propios códigos, su propia mecánica de lenguaje. Lo mismo ocurre con los cuerpos.

La mecánica es para el otro

Se trata de un principio que es ético. Lo que el actor entra a hacer al escenario es a facilitarle el trabajo a su compañero. Entonces, su responsabilidad es la narración del rol de su compañero. Por lo tanto, el objetivo del actor no está puesto en sí mismo. Su objetivo está puesto en su compañero. Y este es un principio profundamente solidario, y en ese sentido está investido de una ética y una política. Es desde este lugar, que se construyen también las mecánicas.

Hay dos términos que yo he sacado de mi lenguaje para trabajar en escena. Uno es personaje. Porque me da la sensación que el personaje son una serie de atributos de algo o alguien, pero es literario, encerrado en la literatura y en sí mismo. En cambio el rol es vinculante. Es qué rol juego yo en la escena, yo juego el rol del que te va a hacer reír, entonces juego mi rol. Otra palabra, que tiene que ver con esto y que yo saqué de mi vocabulario, es el "estado". Y cambié

Los perros

De Elena Garro

Estrenada en junio 2012, Teatro UC.

Dirección:	Rodrigo Pérez
Elenco:	Catalina Saavedra, Ignacia Agüero, Pedro Campos, Bosco Cayo y Matías Lasen.
Diseño Integral:	Catalina Devia.
Música:	Juan Pablo Villanueva.
Asistente de dirección:	Jaime Leiva.
Ilustración piezas gráficas:	Pablo de la Fuente.
Diseño Gráfico:	Gerardo Rivera.
Producción:	Verónica Tapia, Teatro UC.
Producción General:	Mario Costa, Teatro UC.

la palabra "estado", por "afecto". Porque "afecto" es vinculante, lo que me moviliza es el otro. Finalmente todo apunta a que todo está ocurriendo en la escena; en lo que tú me dices, en tus acciones, en el cambio de luz, de atmósfera y en la música que entra o sale. Por lo tanto si yo estoy acá hablando contigo y entra una música, yo necesariamente me hago cargo de esa música. Estamos apelando a una alerta absoluta por parte del actor. A reaccionar a los estímulos que están ocurriendo y estos están en la escena.

Permitir que las cosas ocurran

Vale decir, el actor se alivia la carga: ya no es responsable de su resultado o rendimiento individual sino del de sus compañeros, porque aparentemente lo terrible es hacerse cargo de uno, lo fácil es hacerse cargo del otro. Es algo muy básico y, diría yo, éticamente importante. Trabajar para el otro y no para mí, en el entendido que hay otro trabajando para mi propio resultado. Todas estas mecánicas que son observables en la puesta en escena de *Los perros*, que por una parte le confieren organicidad a la escena y que también son significantes, que cuentan y que ayudan a contar la historia y su contexto, la estrechez, la pobreza, etc., son resultado de un proceso de diálogo escénico. Esto es, estar en escena, en escena trabajando, y dialogando con los que estamos afuera. Se trata de un diálogo permanente. De este modo y en este contexto el rol del director se sustenta en la ocurrencia de un proceso dialéctico que se echa a andar en relación a lo que ocurre en la escena. Se trata de la instalación en el proceso de trabajo de la absoluta ausencia de ansiedad, dicho de otra manera, de la instalación de la confianza absoluta en que la escena va a pedir en el proceso de diálogo con aquel o aquellos que asisten (en el sentido que atestiguan y ayudan) a la ocurrencia del momento presente.



Gentileza Teatro UC.

Catalina Saavedra en *Los perros*. Fotografía de Quetzal Sáez.

Se trata de permitir la "ocurrencia" de cosas. No en el sentido de que se te ocurran cosas, sino de que ocurran. De ahí viene la ocurrencia de cosas, "algo ocurre que me hace pensar". Finalmente se nos ha transformado la ocurrencia en algo personal y privado adentro de la cabeza. Porque la ocurrencia original es a propósito de algo que ocurre, algo ocurre que hace que a mí se me ocurra otra cosa, "se me ocurra". Puro estímulo y respuesta.

Caligrafías

El 90% de las ideas que tengo como director es porque las veo. Y reafirmo lo que veo. No es idea mía, es el resultado efectivamente de un diálogo. Dentro de eso, obviamente, aparecen caligrafías. La letra que se le nota a uno. Esto tiene que ver de partida con quién elijo yo para los roles, en el diseño.

Por ejemplo, me encontré con que la aproximación a la ficción, en mi caso, debía ser frente a los ojos del espectador. Entonces yo me tomo un tiempo, un par de segundos, para construir la ficción. En este caso es que se apague la luz, que quede el fuego, y entra Catalina Saavedra, y mira. Y se para. Entra, no hay luz, piensa "digo mi primer texto, está oscuro" y después "se prendió un foco, ya, voy a decir el texto". Y dice su primer texto, como quien dice su primer texto. Frente a mis ojos armo la ficción.

Quiero decir, todo se vincula con la invención de un lenguaje a propósito de un acontecimiento escénico.

En el caso de *Los perros*, hay una relación con el lenguaje muy particular, que podríamos considerarla un extrañamiento, sin embargo ese "extrañamiento" es un resultado, una vez más, de algo que ocurre escénicamente. No es buscado a priori.

Había, por una parte, un tributo a una autora. Uno tiene que hacerse cargo del valor del texto que lo convoca, este tiene que salir en su dimensión escritural, es decir, cómo está escrito. Y cómo está escrito tiene varios dobleces: por una parte en las palabras que ocupa el texto, por otra la estructura, vale decir, como están ordenadas esas palabras, y como está ordenada la obra (cuándo hay punto aparte, cuándo suspensivos, cuándo mayúsculas, cuándo el párrafo que separa es más grande). En la dimensión "objetual". O material. El objeto texto. Y eso está puesto en escena: hay modificaciones del texto cuando lo mexicano se hace inentendible, hay palabras que uno reconoce que no son de acá y hay una opción que empieza a surgir espontáneamente, y es una aproximación al lenguaje español neutro. Eso finalmente dio como resultado a nivel del lenguaje verbal, un grado de extrañamiento, que permite volver a mirar la obra.

En el momento que aparece el extrañamiento yo me separo y vuelvo, y puedo ahí emitir juicio, eventualmente, opinión más que juicio, respecto de lo que estoy viendo. Puedo también, en ese quiebre, en ese doblez, rellenar el espacio que queda en blanco en el doblez, rellenarlo con mi propia biografía de espectador.

En este sentido, la entrada con el lenguaje tiene que ver con una reproducción, a nivel de la escena, de la estructura del texto dramático en tanto cuerpo, objeto. Por otra parte, hay una opción política, en el sentido de que esto no solo ocurre en México, sino también en Chile, y que es universal por lo menos en Latinoamérica.

Permitir que las cosas ocurran, permitir el diálogo y confiar en que si uno parte de nada llega a algún lugar. La gran particularidad y la gran subversión del teatro es que, efectivamente, es un lugar en que un grupo de personas se ponen de acuerdo "ahí", para contar algo "ahí", que consideran que es importante. Y por lo tanto el lenguaje es lo que la obra pide para ser contada mejor.

:: CRÍTICA

Entre-crónicas: la narración periodística de cuerpos mutilados

Javiera Larraín G.

Licenciada en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Universidad Católica de Chile. Egresada del Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como dramaturga y directora de la Compañía Cronópolis Teatro y cursa el Doctorado en Literatura en la Universidad Católica de Chile.

Yo no creo en las crónicas interesadas en el *qué* pero desentendidas del *cómo*. No creo en las crónicas cuyo lenguaje no abreve en poesía, en el cine, en la música, en las novelas. [...] No creo que valga la pena escribirlas, no creo que valga la pena leerlas y no creo que valga la pena publicarlas. Porque no creo en las crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma de arte.

¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?, Leila Guerrero

Nos dijeron cuando chicos / jueguen a estudiar / los hombres son hermanos /
y juntos deben trabajar / oían los consejos / los ojos en el profesor / había tanto sol
sobre las cabezas / y no fue tal verdad / porque esos juegos al final / terminaron para
otros / con laureles y futuros / y dejaron a mis amigos pateando piedras.

El baile de los que sobran, Los Prisioneros

El teatro chileno de la última década ha establecido un fuerte intercambio con la actualidad contingente de la inmediatez en la que se circunscribe. Las noticias de la crónica roja –como ajusticiamientos, marginalidad brutal, asaltos violentos, femicidios o bombas hechas puestas en cajeros automáticos– son campo fértil de inspiración para dramaturgos y directores, que buscan muchas veces establecer grandes metáforas de Chile a partir de estos micro-relatos tan masificados por los medios de prensa. Dentro de los autores que han hecho mella de los fenómenos mediáticos destacan algunos nombres: Luis Barrales, con *H.P.* (2007), que se adentra en los pliegues y ficciones del crimen de Hans Pozo; Pablo Paredes, con *Ángel a martillazos* (2011), obra que expone el caso de Jeannette Hernández condenada por asesinar a sus dos hijos; y Alejandro Moreno, con *La mujer gallina* (2003), que escenifica un caso particular de exclusión y marginalidad rural a través de una mujer con trastornos mentales y condenada a vivir por años en el gallinero de su casa. Es precisamente en esta contingencia nacional criolla cargada de

vorágine que se sitúa la obra *Entre-crónicas*, del dramaturgo Cristián Ruiz¹. Inspirada en el caso de Luciano Pitronello², esta pieza teatral se estrenó en el Teatro Nacional Chileno en Agosto del 2012³, bajo la dirección de Adel Hakim (Francia). Pero a diferencia de otros montajes anteriores que se nutrían de las noticias contingentes, la obra de Ruiz posiciona al género de la crónica no como una mera anécdota, sino como un marco estructural y significativo.

La fábula se centra en dos jóvenes de enseñanza media –Pía y Salvador–, que para la realización de un trabajo de su colegio deciden entrevistar a Stefano, un ex-alumno de su liceo. El problema radica en que Stefano se encuentra recluido en una clínica bajo custodia policial, pues es acusado de intentar poner una bomba en un banco, la cual fallidamente estalló en su cuerpo. Los relatos de estos tres muchachos se entrelazan con las voces de otros personajes ligados a Stefano desde las relaciones de poder y jerarquía, como las que establece con su madre y con un antiguo profesor de su colegio⁴. La reflexión aborda, en parte, los cabos sueltos que existen en la historia de Stefano y las diversas disyuntivas de una investigación policial entregada por fragmentos, sin conclusiones ni culpables aparentes, pero sí con un claro sospechoso: un joven de 23 años, de clase acomodada y acusado de actos terroristas por la Fiscalía Pública.

Apostillas sobre la crónica o anécdotas sobre una verdad menor

La crónica no se enmarca en la división clásica de los géneros –épica, drama y lírica–, ya que su materia prima son los hechos cotidianos, las noticias entrampadas y curiosas, acontecimientos insospechados que podrían ocurrirle a cualquier hombre. En cuanto producto textual, la crónica se plantea como un género híbrido, que se nutre de todos los discursos que puedan existir a su alrededor y que presenta el lenguaje del hombre común, un habla coloquial expresada en las páginas de la prensa. Para Manuel da Costa Pinto, ha adquirido la calidad de un *cuasi* género literario, en el que “su lenguaje procura captar el lirismo contenido en la simplicidad, la poesía embutida en el diálogo de las calles, el encanto de las jergas y los garabatos, el sabor de los lugares comunes en que el sentido común se perpetúa” (25). Cristián Ruiz se nutre de este acerbo lingüístico propio de la crónica para hacer hablar a sus personajes. En un comienzo la obra expone, al modo de un reportaje informativo periodístico, una síntesis detallada del caso de Stefano. Los narradores son los actores que interpretan a Pía y a Salvador; y que desdoblados de sus personajes, explican directamente al público las coyunturas del caso. En este, Stefano

1 Egresado de la Escuela Teatro Imagen, donde se desempeñó también como docente. Licenciado en Artes de la Representación UDLA. Desde 2001 dirige La Máquina Teatro: *Tres veces Antígona*, *La Esclusa*, *La Niña* y *el león* (FONDART), *Capitán U y Yo*, *Manuel*. El 2010, con Coca Duarte, escribe *Ciencia/ficción* para el Teatro UC.

2 El 1 de junio de 2011, alrededor de las 2:30 horas de la madrugada, Luciano Pitronello se moviliza a bordo de la motocicleta de su hermano. La Fiscalía presume que lo hacía con destino a un banco privado ubicado en la Av. Vicuña Mackenna, en la comuna de Santiago, donde según las pericias policiales, al llegar al lugar se propuso instalar el artefacto explosivo que se detonaría antes de lo presupuestado sobre su cuerpo, causándole graves lesiones. Aún en llamas, llega con su cuerpo hasta la avenida, detiene un taxi y pide auxilio. La Fiscalía Pública lo imputa bajo la Ley Antiterrorista, y sospecha de la presencia de un segundo individuo que huyó del lugar tras la fallida operación.

3 *Entre-crónicas* fue la obra ganadora del I Concurso de Dramaturgia del Teatro Nacional de Chile 2011 (TNCH), cuyo premio consistía en formar parte de la Temporada 2012 del TNCH. El director franco-egipcio Adel Hakim, fue integrante del jurado y viajó con posterioridad a Chile para realizar el montaje.

4 El elenco está compuesto por: Roxana Naranjo (la Madre), Hernán Lacalle (Profesor Aguayo), Carlos Chandía (Stefano), Giannina Fruttero (Pía), Oscar Berríos (Salvador).



Gentileza Teatro Nacional Chileno

Hernán Lacalle, Giannina Fruttero, Carlos Chandía, Oscar Berríos y Roxana Naranjo en *Entre-crónicas*. Fotografía de Eduardo Cerón.

es un antiguo compañero de escuela, que gracias a la prosperidad económica de su familia, pudo cambiarse a un colegio particular pagado, mejor que el que compartía con Pía y Salvador. Durante años, Pía y Salvador le perdieron el rastro, hasta que Stefano se volvió protagonista de los medios de comunicación por ser sospechoso de intentar poner sin éxito un explosivo en un banco. La acusación se basa en que el artefacto incendiario le explotó en su propio cuerpo, amputándole su mano derecha, cercenándole tres dedos de su mano izquierda, dejándole graves quemaduras sobre su cuerpo, perdiendo la visión completa de uno de sus ojos y comprometiendo su audición, entre otras graves lesiones. Frente a las acusaciones de la Fiscalía, Stefano alegraría inocencia. Salvador no desea entregar un simple trabajo bien hecho para el profesor Aguayo, no quiere obtener una buena calificación por un informe correcto; él desea descubrir el enigma que hay detrás de Stefano, de su cuerpo hecho pedazos, anhela llegar a la verdad del hecho, saber a ciencia cierta si fue o no efectivamente él quien puso la bomba.

Pía y Salvador forman parte de una generación a la que no le basta con los conocimientos cognoscitivos impuestos por las materias que los establecimientos estatales han dictaminado para ellos. Desde su calidad de estudiantes son participantes, en términos de Cristián Opazo, de un entramado cultural que los considera cuerpos interdictos de un “sistema pedagógico letal”, en donde, por una parte, las prédicas de los estatutos públicos intelectuales orgánicos sancionan las prácticas de abuso que ellos intentan denunciar –como la mala calidad educativa del establecimiento en que estudian o la falta de pruebas jurídicas contra Stefano–; pero, por otra, los discursos fantasmas de aquellas autoridades respaldan la existencia de los espacios que ellos buscan dilapidar –como la contradictoria perorata del Profesor Aguayo– a través de su entrevista con Stefano (9-12). Son jóvenes que han decidido hacer el propio relato

Entre-crónicas

De Cristián Ruiz

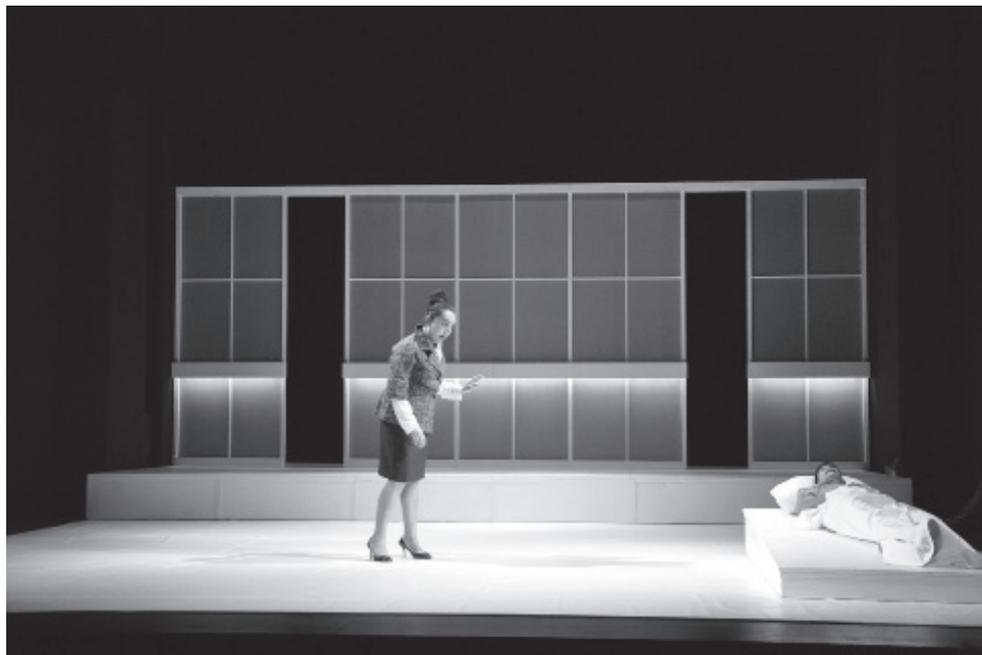
Estrenada en agosto 2012, Teatro Nacional Chileno. Obra ganadora I Concurso de Dramaturgia "Teatro Nacional Chileno" 2012.

Dirección:	Adel Hakim
Elenco:	Roxana Naranjo, Hernán Lacalle, Carlos Chandía, Giannina Fruttero y Oscar Berríos.
Diseño Escenografía e Iluminación:	Guillermo Ganga
Diseño de vestuario:	Sergio Zapata
Composición musical:	Jorge Martínez

de su Historia, y no ser depositarios de esta. Para ello, utilizan la crónica como herramienta de denuncia y propaganda de una verdad que no estalló en la locura errante del joven burgués y anarquista de turno. Ambos buscan dar cuenta de un malestar social que ha germinado desde hace décadas en el más rotundo y soterrado de los silencios, como advierten desde un comienzo los actores:

ACTRIZ 2. Él [Stefano] es uno de los ejes centrales de nuestra historia, y el conflicto de la trama no vio la luz ayer, ni antes de ayer. Esto viene creciendo desde que somos una patria libre, pero todo ha detonado con violencia en estos días de efervescencia social; y él, solo, se enredó en esta vorágine hace poco más de dos años. Sepan todos que vino al mundo al alero de una familia de clase media. Con los años, y para bien o para mal, el clan familiar desarrollaría un sostenido ascenso en la escala social... Perteneció o pertenece, a un grupo okupa, y a los 17 años se definió a sí mismo anarquista. (Ruiz 2)

A través de una escritura en tono menor, como es propiamente definido el relato cronístico, intentan realizar un trabajo escolar despojado de los estándares convencionales de la obtención de una buena calificación para dar cuenta de su íntima ideología. En este contexto, "la crónica aparece como el lado positivo de nuestra problemática identidad nacional: a una realidad empequeñecida, sin alcance o posibilidad de utopías, corresponde a un género que da color y forma a las minucias de la vida cotidiana, que a momentos oculta desigualdades económicas, autoritarismos y confusión en las esferas públicas y privadas" (da Costa 16). De este modo, *Entre-crónicas* surge como un hijo ilegítimo de la prosa, como un discurso desprovisto de subterfugio que sobrepasa las barreras del lenguaje informativo periodístico, pues "siguiendo los usos de la ficción, la crónica también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos" (Villoro 26). El relato de Stefano no es más que el eje articulador de una serie de discursos que se entrelazan con el suyo, como lo es el de su madre, el de su profesor y el de aquellos jóvenes que buscan interpretar su acción desde sus propias causas y consignas.



Gentileza Teatro Nacional Chileno

Roxana Naranjo y Carlos Chandía en *Entre-crónicas*. Fotografía de Eduardo Cerón.

Ruiz recurre a una configuración escritural que se signa en una crónica múltiple, la cual le permite trasponer discursos muchas veces antagónicos, como el de Stefano con su madre, y el de Pía y Salvador con el del Profesor Aguayo:

PROFESOR. ¿Quién se creen para pedirme explicaciones?

PÍA. Somos los que pusimos en el mapa a este colegio perdido en el tiempo y en el espacio.

SALVADOR. Un colegio olvidado de Dios. Y cuando digo Dios no me refiero al sostenedor... No queremos ser solo simples espectadores de la historia, queremos hacerla... Como los autores intelectuales de un acto que volvió a poner este colegio en la boca de todos, le exigimos que nos diga qué razones tuvo para ocultar el paso de Stefano por el colegio.

PÍA. Es nuestro derecho saber.

PROFESOR. Esta generación tiene claritos sus derechos, pero los deberes los tienen bien guardados en el cajón del olvido. La realidad es mucho más compleja de lo que parece.

PÍA. ¡Siiiiii! Y la realidad supera la ficción.

SALVADOR. Ustedes, los revolucionarios de antaño que se olvidaron de luchar, ahora escriben las reglas del juego con la mano pero las borran con el codo.

PÍA. Nos sabemos todas las frases, de hecho algunas las inventamos nosotros mismos. Tire para afuera.

SALVADOR. Que la verdad siempre sale a flote. (27-28)

Al margen de los discursos oficiales, aquellos articulados desde la prensa y la Fiscalía Pública, Pía y Salvador buscan contraponer la voz de Stefano a todo aquello que en sus dieciséis años

les han enseñado como correcto. Su afán no es con el fin de buscar respuesta, sino más bien de entender sus propias historias privadas y sus contradicciones, como la formación hebrea ortodoxa de Salvador o la cesantía depresiva del padre de Pía. Ambos muchachos declaran haber aprendido mucho más de los breves minutos que pasaron con Stefano, que en todos sus años de escolaridad pública. Su trabajo no es más que la búsqueda de una verdad encapsulada en la ficción que han articulado los agentes aledaños a la explosión de la bomba en el cuerpo de Stefano: su madre, su antiguo profesor, su precario colegio fiscal, inclusive, su propio cuerpo mutilado. Todos parecieran hablar, menos Stefano.

En *Entre-crónicas*, Ruiz realiza un ejercicio discursivo de aproximaciones, en donde tanto los discursos oficiales del orden –personificados en la madre y el profesor–, como los discursos contestatarios –pertenecientes a los alumnos y a Stefano–, tienen voz y derecho a réplica. En su construcción dramática, “al absorber recursos de la narrativa cronística, no pretende ‘liberarse’ de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad” (Villoro 22). Es así que las contradicciones de cada personaje no son una falta a la verdad, pues esta no se entiende como un contrario de la ficción. Con ella, no se busca eludir responsabilidades, sino poner al descubierto la complejidad y la paradoja propias de la ficción: en donde la verdad no está en los hechos, sino en las subjetividades de los testigos participantes en ellos, puesto que Ruiz no busca la crónica por pretensiones temáticas, sino estructurales. A través de esta, puede insertar de manera soterrada en el relato las subjetividades, que no son evidenciadas por los personajes, sino por los actores que los representan. Estos constantemente intervienen en la escena, para informar al público de aquello que los personajes no logran articular desde su lenguaje; ya sea porque la ley no lo permite, como bien recuerda constantemente el Profesor Aguayo, o porque simplemente se niegan a verbalizar ciertos aspectos de su historia personal, como ocurre con la Madre. Solo a través del lenguaje de los actores que interpretan a los personajes, lo inenarrable se hace palabra, es decir, es solo el acto convivial del teatro el que puede verbalizar aquello que es inexpresable desde la realidad narrativa de la crónica. He ahí que en la presente obra, los personajes transiten a golpes con sus propias palabras inmersas en una “verdad menor”⁵, y den saltos entre crónicas.

El montaje dirigido por Hakim, revela y potencia el andamiaje textual de la dramaturgia, ya que pone en evidencia el juego de voces –personajes y actores– participantes en la ficción. *Entre-crónicas* no utiliza el relato policial como un mero tema de turno. El género cronístico se instala como forma teatral propuesta por el texto y espectacularizada desde la dirección. Hakim superpone las diversas crónicas presentes en la obra en un juego de cajas chinas, en donde la interpretación de los actores es la vía por la que los personajes entran y salen del marco objetivo de los hechos narrados, puestos que estos son solo coyunturales a la verdadera denuncia de la obra sobre las falencias y las falsas promesas del sistema pedagógico actual.

5 Juan Villoro define, dentro de los géneros periodísticos, “verdad menor” como aquella entrega de información que patentiza el punto de vista de quien escribe, en donde el foco y fin del escrito no es la entrega de información a un lector/espectador, sino la pesquisa de las subjetividades inmersas en el hecho narrado, para abrir espacio a la ficción dentro del mismo (31).

El baile de los que sobran

Como ya se ha explicitado, Ruiz articula el andamiaje textual de su obra a través de una disposición meta-cronística, en donde la crónica principal no es el discurso de Stefano, sino el de Pía y Salvador y su afán por realizar la entrevista al joven anarquista. En este sentido, Stefano no es más que una excusa o un pie forzado para dar cuenta de una verdad mayor, aquella que evidencia la degradación de los sistemas pedagógicos que se insertan en estrategias cuantitativas, las que persiguen un éxito regido por las normas del Mercado, como denuncian los dos jóvenes estudiantes del profesor Aguayo. La paradoja de esta denuncia se funda en el cambio de roles pedagógicos, pues son los hijos quienes terminan por dar cátedra ideológica a sus padres y maestros, ya que estos les han enseñado desde un sistema docente degradado, que en pos de su mejora debe ser invertido, como bien explícita Stefano a su propia madre:

STEFANO. ¡No mamá! No podrás entender aunque pusieras todo tu empeño, no puedes cachar de qué te estoy hablando porque tú misma eres parte del sistema y lo alimentas día a día.

MADRE. ¿Estamos hablando del ministerio de educación?

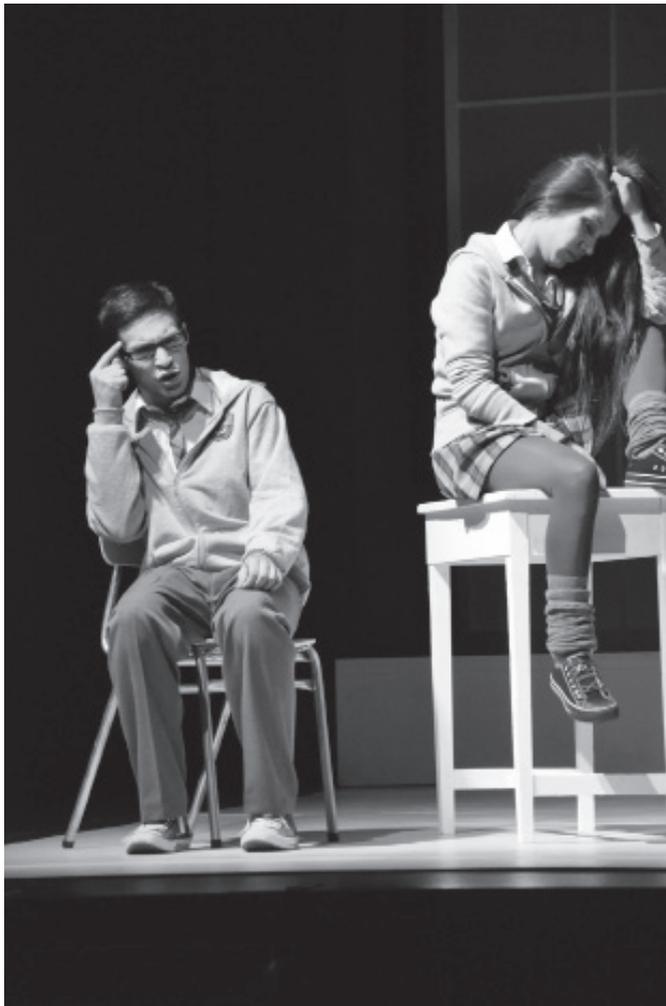
STEFANO. ¡No mamá!

MADRE. ¿Me perdí de algo?

STEFANO. En el colegio nos enseñan esa mierda porque les conviene, y no hablo de los profes, ni de los directores, ni del ministerio de educación, ellos son solo instrumentos. Hablo de los dueños del negocio de la educación... "y qué bueno que el colegio inventó corbata propia", muy rasca será el colegio pero pucha que es buen negocio hacer corbatas especiales... Hablo de las editoriales que hacen los libros de historia que año tras año nos hacen leer las mismas mentiras de siempre. ...Hablo de los descubridores de los remedios más importantes mamá, cuyas fórmulas venden al mejor postor con la cláusula de exclusividad que pone el laboratorio... ¡¡¡Y váyanse todos a la concha de su madre!!!... Y podemos decirle que se metan en la raja sus bancos de mierda. Tenemos sed de venganza contra todo ese *establishment* bancario y contra todos los asquerosos bancos que nos tienen comiendo de la manito.

MADRE. ¡Chucha! Entonces, ¿tú pusiste la bomba en el banco?

Para la Madre, el discurso de su hijo solo causa confusión y desconcierto. Como participante activa del libre mercado, no entiende que su hijo, nacido y criado en este, pueda revelarse en contra de él. Su único anhelo es volver a un estadio anterior del tiempo, en donde Stefano aún no se involucraba con Roxana –novia de su hijo, y a quien responsabiliza de su cambio–, y donde su familia todavía conformaba un eslabón perfecto dentro del prototipo de la clase media pujante de Chile, que en base a buenos negocios del patriarca había logrado incrementar su sustentabilidad económica sostenidamente. La Madre había querido borrar su pasado de antiguas privaciones, en el que sus hijos debían ir a colegios subvencionados por el Estado, dada la deficiencia económica familiar. Stefano debía ser extirpado de su antiguo colegio, para entrar al mundo privado, pues en este su vida íntima podía ser resguarda:



Gentileza Teatro Nacional Chileno

Oscar Berríos y Giannina Fruttero en *Entre-crónicas*. Fotografía de Eduardo Cerón.

MADRE. En los colegios privados cierran la puerta y punto, si no quieren dar información no lo hacen y se acabó, para eso son privados. A la gente que trabaja en este tipo de colegios la tele los vuelve locos. Podrían decir cualquier barbaridad con tal de salir en la tele, con tal de tener su minuto de fama y, de paso, saludar a la familia por la tele. (48)

Cristián Ruiz instala la crisis de un sistema pedagógico en donde la educación ya no es una herramienta de ascenso social. En el sistema neoliberal, el Mercado ha propugnado la otrora promesa que quien estudiaba podía acceder a mayores posibilidades. Bien lo saben Salvador y Pía, quienes reconocen que aun cuando pueden ser expulsados de su colegio por la entrevista realizada a Stefano, en realidad no tienen nada que perder. En palabras de Idelber Avelar, esta situación en el contexto latinoamericano es producto de la posibilidad de manufacturar sujetos



Gentileza: Teatro Nacional Chileno

Giannina Fruttero y Roxana Naranjo en *Entre-crónicas*. Fotografía de Eduardo Cerón.

asalariados a quienes se impide estructuralmente tener alguna ilusión de que las leyes de la “libre competencia” puedan tener alguna recompensa reservada para el trabajador más dedicado y adquisitivamente más poderoso (113). Esta situación es corroborada por la Madre de Stefano: “Este colegio, como la mayoría de los colegios municipales, son fábrica de mano de obra... Por eso el Stefano fue extirpado de este colegio en cuanto se pudo” (48).

El cuerpo mutilado de Stefano se yergue como el elemento sígnico de una sociedad cívica desmembrada por partes. Los dedos que le han sido amputados no son más que la promesa incumplida de una sociedad, en que el progreso económico se ha visto destinado solo a algunos pocos. Dicho discurso no es solo consignado por Stefano, Pía y Salvador, sino que ya era cantado por el grupo Los Prisioneros en los 80’ en *El baile de los que sobran*. El capitalismo transnacional impuesto en Latinoamérica prevalece bajo la lógica de la tabula rasa en que los cadáveres heredados de las Dictaduras se extienden a los cuerpos de la masa flotante trabajadora sin posibilidades de mejora socio-cultural, estableciéndose un traspaso de residuos indecibles e inmetaforizables (Avelar 285).

El acto del que Stefano es protagonista –sea o no él quien lo ejecutara– se ha vuelto en su contra: le ha quitado sus manos, instrumento de manufactura de la clase asalariada con la que se identifica y por la cual establece su eje de resistencia. Las contradicciones monetarias de su acomodada familia, lo envuelven una vez más al verse lleno de atenciones en una clínica particular que vigilará su salud y su recuperación. Stefano ha sido devorado por la mercantilización. La pérdida de sus extremidades lo confina a ser poseedor de un cuerpo fantasma. Si bien Ruiz no es tajante en mostrar a Stefano como un cuerpo interdicto y derrotado en su lucha, la

amputación de sus manos sí podría afirmarlo. Pareciera que para el dramaturgo Stefano es solo un mero pretexto para exponer a aquellos que realmente sí han triunfado en la lucha contra un sistema hostil: Pía y Salvador. Si bien los jóvenes quedan sancionados por su colegio y al borde de la expulsión, logran hacerse poseedores de un arma que ni la Fiscalía, ni la Madre, ni el Profesor Aguayo, ni los medios de comunicación poseen. Ellos son portadores de la verdad, poseen un bien ansiado por los fiscales y abogados involucrados en el juicio en contra de Stefano. Al igual que él, son parte de una generación que sobra, pero que ha decidido como acto reivindicativo mostrar su existencia y posicionar a su olvidado colegio dentro del mapa. La lucha de Salvador y Pía no reviste los mismos tintes que la de Stefano: ellos luchan contra el olvido. Para oponerse al silencio que los organismos estatales ejercen sobre ellos, el género de la crónica se erige como la vía de exposición de sus subjetividades juveniles olvidadas por profesores y padres, de historias particulares e íntimas de una generación que –dictaminaban proféticamente Los Prisioneros– se siente que sobra.

Obras Citadas

- Avelar, Idelber. *La genealogía de una derrota*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Da Costa Pinto, Manuel. "La crónica el más brasilero de los géneros". *Ensayos sobre crónica*. Trad. Pía Ousosa. Buenos Aires: Terramar, 2005. 18-57. Impreso.
- Opazo, Cristián. "Introducción". *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 1-16. Impreso.
- Ruiz, Cristián. *Entre-crónicas*. Texto inédito, facilitado por el autor.
- Villoro, Juan. "Ornitórrincos, notas sobre la crónica". *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, 2005. 15-28. Impreso.

:: RESEÑAS

:: RESEÑA

Valeria Radrigán

Corpus Frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011)

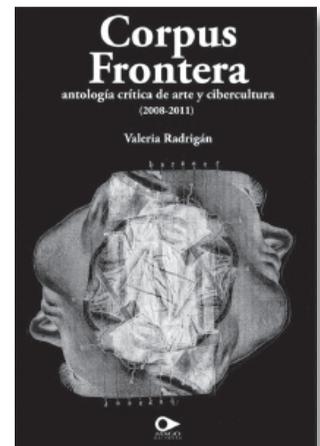
Santiago: Editorial Mago, 2011.

158 p.

Por Ricardo Loebell S.

Universidad de Playa Ancha, Chile

loebell2000@yahoo.es



Ventas e informaciones: contacto@translab.co.cc

Crítica a la razón híbrida

Corpus frontera de Valeria Radrigán se compone de diez artículos, escritos entre 2008 y 2011. Algunos de estos textos estuvieron abiertos a la lectura de un público cibernauta y son editados ahora en un cuerpo único al deleite del lector. Ya al leer estos escritos –aquí separados en cuatro capítulos correspondientes– se advierte la diferencia entre la fisiología material del corpus del libro y su posible diseminación digital en las redes de internet. Estos tratan sobre arte y cibercultura. En el primer capítulo se cuestiona, en un ejercicio metaestético, el fenómeno de la escritura *online*. Seguido por una propuesta de traducción intersemiótica en que opera una condición *posmedia*, que equipara los medios artísticos al expresarse estos desde un soporte común, evolucionando a una segunda fase, en que propone combinar y mezclar los ámbitos específicos de los medios. Esto conduce a innovaciones en los diferentes medios, tendiente a la noción de *Gesamtkunstwerk* (obra integral) que sostuvo Wagner.

Esta noción transmedial continúa en el segundo capítulo, en que se problematizan los límites de la hibridación en zonas de interacción, encuentro o interferencia. Importantes diferencias en las definiciones entre *inter* y *transdisciplinariedad*, ponen de relieve los resultados en que el primero

tiende más bien a la fusión de los elementos en sus respectivas características, mientras que el segundo genera nuevos resultados híbridos. Como en la danza-teatro o video-performance, estos cruces pueden generar un profundo enriquecimiento en la producción artística, cuya evolución está a la espera de la disolución de sus fronteras hacia una dimensión transdisciplinaria inteligente (A. von Humboldt). Más adelante, reflexiona la autora sobre los procesos transmediales (en un laboratorio sin medios) desde la inestabilidad, en cuanto a la lectura estética desde el formato 'precario' de producción de obra, analizando nuevas condiciones para interactuar desde nuestras latitudes de la realidad latinoamericana.

En el tercer capítulo, se analiza el *cyborg*, cuyo origen como organismo cibernético se construye desde la polaridad de 'ser' o 'no ser', un bit (dígito binario) en sus dos estados básicos: 1 ó 0, que, sin embargo, se transforman por medio de un desarrollo algorítmico en una figura integradora de opuestos y reveladora de una dimensión trascendente sin que medie aparentemente la tradición de lo sagrado. Aunque como 'metáfora transfronteriza', esta refleja nuestra condición transcorporalizante. Parafraseando a Blázquez (en Radrigán 115) "en un mundo cyborg, Dios equivaldría a un bit", debido a su omnipresencia en el sistema desde su base, es decir, un *Híbridos*. En el cuarto capítulo, se exponen algunas consideraciones claves para repensar el cuerpo en la escena transmoderna. Ahí se plantea la dimensión real-virtual en su redefinición de *presencia*, más allá de un cuerpo físico interviniendo o no directamente en el espacio concreto-tangible-tradicional. Igualmente se analiza la noción de *arte en vivo* a través de la telepresencia en las transmisiones en los medios de comunicación –hay que agregar que el significativo e imperceptible desfase para el espectador, permite seleccionar detalles de la misma. Luego se analiza la permeabilidad en el deslinde entre lo físico y lo virtual y los aspectos determinantes del cuerpo digitalizado, como la telepresencia (presencia a distancia en un lugar real), la televirtualidad (presencia a distancia en un mundo simulado) y el meta/mundo de la web (lugar de encuentro en el ciberespacio).

Las prácticas o imágenes propias de la cibercultura, como destaca la autora, aluden, desde la antropología, a rasgos primitivos que entroncan con figuras tribales, míticas y rituales sagrados. En ese sentido, Valeria Radrigán configura estos textos desde un alcance etnográfico en una mirada que reordena definiciones, aspirando a la disolución del dualismo a futuro. En dicha reinención, se desploman las barreras de género, etnias y clases sociales.

En síntesis, la autora de *Corpus frontera* nos plantea la posibilidad de cuestionar una nueva forma de articular la realidad, más libre y próxima a nuestra actual existencia (pos)biológica, más rupturista de la que habitualmente conocemos como cuerpo y sus fronteras. Sin embargo, a pesar de ser más transgresora que la tradicional, al analizar estos textos nos damos cuenta que la nueva forma de articular la realidad que revisa Radrigán posee una estructura propia, donde impera lo cambiante como forma antes que la idea de inmutabilidad estructural. Independiente de la tecnofobia o tecnofilia, lo que importa es cierta nueva inestabilidad (Severo Sarduy)¹. De esa manera se alcanza la dimensión de la gran incertidumbre que nos mantiene en estado de alerta para no desadvertir lo que puede ser esencial.

Valeria Radrigán incita de cierto modo con su obra a que investigadores y artistas se integren con su producción estética a una *crítica a la razón híbrida*.

1 Nueva estabilidad. México D. F.: Editorial Vuelta, 1987.

:: RESEÑA

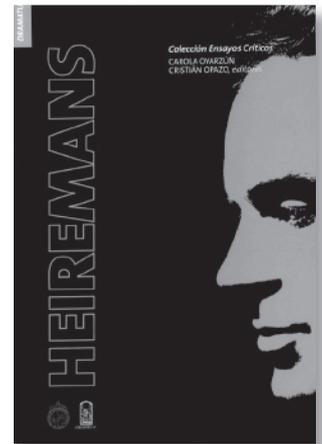
Carola Oyarzún y Cristián Opazo, editores

Colección Ensayos Críticos. Heiremans

Santiago: Ediciones UC, 2012.
254 p.

Por Miguel Morales P.

Pontificia Universidad Católica de Chile
mqmorale@uc.cl



Luis Alberto Heiremans: poesía y drama como expresión de una realidad impalpable

“Algunos principios”, escribe Carola Oyarzún, “de los que [Luis Alberto Heiremans] nunca claudicó: la poesía y el drama como expresión de una realidad impalpable, la búsqueda de zonas inabarcables del ser y la creación como camino hacia lo trascendente” (17). Esta cita, perteneciente al primero de los ocho textos que componen el libro *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*, funciona como clave de lectura de las distintas temáticas abordadas en este volumen, consagrado al estudio, actualizado, del teatro de Luis Alberto Heiremans (1928-1964), uno de los más prolíficos dramaturgos nacionales del siglo XX.

Desde diversas ópticas, los autores de los ensayos que componen este libro analizan la dramaturgia de Luis Alberto Heiremans como una obra cuya mayor riqueza dramática y textual radica, sobre todo, en los signos semióticos que pugnan –y se complementan– a lo largo de las didascalias y los diálogos que dan vida a cada una de sus piezas teatrales. Una de estas “pugnas” semióticas es la *des-cubierta* por Carola Oyarzún en su lectura de la primera trilogía escrita por Heiremans (*Noche de equinoccio* [1951], *La hora robada* [1952] y *La eterna trampa* [1953]): la noche, lugar y espacio apartado de las rígidas normas sociales a las que debemos someternos durante el día,

como instancia de escape y esperanza frente a “la opresión de una vida sin horizontes” (38). Otro núcleo de lectura en que se destaca el enriquecimiento textual que resulta del conflicto entre los signos semióticos –didascalias y diálogos– que confluyen en el texto dramático, es el propuesto por Cristián Opazo. Mediante una indagatoria de *Versos de ciego* (1961), *El Abanderado* (1962) y *El Tony chico* (1964) –su trilogía *popular*–, Opazo da cuenta de una cartografía: “mapas [o] modelos a escala de un territorio y sus habitantes” (47). Estos mapas –afirma Opazo– están determinados por la tensión entre la geografía física que representan, por una parte, y la situación social, cultural y económica de quienes la habitan, por otra. Para resolver los sentidos que subyacen en esta tensión, Opazo acude a un estudio de la biografía y el *habitus* –en el sentido trabajado por Pierre Bourdieu en sus ensayos relativos al campo cultural– de Heiremans: mientras la indagación en la vida del dramaturgo nacional informa sobre la relación existente entre el teatro universitario y su difusión de obras teatrales en diversos rincones de Chile –“un entrecruce de caminos” (71)–, la formación crítica y creativa de Heiremans revelan su afiliación existencialista. El existencialismo determina la producción teatral y las convicciones ideológicas de Heiremans, convicciones que en su práctica teatral se manifiestan en la aparición reiterada de los espacios recónditos y apartados de la vida humana como zonas de trascendencia terrenal. Es a partir de “este espacio esquivo de interpretación” (71) que Opazo puede señalar la reciprocidad existente entre los dos sentidos que coexisten en *Versos de ciego*: “el alegórico, existencialista y cristiano de los diálogos. . . [en los que se] persigue una estrella esquivo (anunciación de la parusía)”, y, el de las “determinantes materiales que alientan la errancia de los desamparados” (51), sentido al que se ingresa tras la sospecha acerca de las referencias cartográficas de las didascalias.

Javiera Larraín, por su parte, también estudia la trilogía *popular* de Heiremans. Su indagación se centra en las “diferentes formas representacionales de colectividad” que aparecen en estos textos “para contraponerlas con la figura del artista” (80). Al considerar los mismos antecedentes de la biografía de Heiremans vistos por Opazo, Larraín llega a sostener que mediante la figura/personaje del artista, Heiremans pone en crisis la noción de colectividad material que habita en estas obras (87). La colectividad material –grupo humano que “se plantea desde la posesión de bienes de consumo, desde el nombramiento de cargos públicos o desde el deseo de aferrarse a algo en que creer” (88)– es una muestra elocuente del conflicto propio que, según la lectura de Marshall Bermann, la modernidad provoca en el ser humano: la confusión entre el orden material (siempre colectivo) y el orden espiritual (que, aunque determinado por las condiciones materiales de la sociedad, se ofrece como espacio de resistencia ante la alienación del hombre moderno) (90). De hecho, es gracias a este espacio que los personajes-artistas de *Versos de ciego*, *El Abanderado* y *El Tony chico* develan la miseria social y humana de la colectividad que busca su sentido de vida en una materialidad que, después de todo, no es más que un “mecanismo falso de trascendencia” (101): “Los artistas son así, aquellos que han sido capaces de vislumbrar más allá” (103).

La función del juego dentro de las breves piezas que componen *Buenaventura* (1961), es el tema de estudio propuesto por Eduardo Thomas, crítico especializado en la obra de Heiremans. Aplicando los postulados de Huizinga y Caillois respecto al juego como práctica social y simbólica, Thomas sostiene que la actividad lúdica que atraviesa las piezas de *Buenaventura* se presenta como una ilusoria vía de escape frente a la podredumbre y errancia social y espiritual que afrontan los personajes en su cotidianeidad: “El juego aparentemente no les deja nada,

salvo la constatación cruel de lo irremediable de sus soledades” (116). Así, el juego deviene una dimensión alternativa frente a la realidad, de la que no existe opción de huir, lo que les permite, mediante el reconocimiento mutuo, sobrellevar la “vida” a través de la ficción de encontrarse en un espacio mejor, un espacio *buenaventurado*: “crean, mediante el juego, espacios ficcionales en los que les es posible encontrarse y vislumbrar fugazmente el amor... Ellos interactúan en el juego para crear espacios imaginarios en los que se hagan posibles sus aspiraciones de armonía, amor y libertad” (117-118). Mediante la participación poética que se abre durante la actividad lúdica, los personajes pueden, por un instante, superar su realidad. Esto último, por cierto, es lo que Thomas denomina “realismo poético” (110), un modo de composición propio de la etapa madura de Heiremans.

Paulo Olivares, por su parte, estudia el modo de articulación del discurso dramático en *El abanderado* (1962), basado en una visión que concibe el drama como ideología (145). En su modelo de análisis, Olivares nos invita a concebir la ideología “como una operación dialéctica que se articula en tres dimensiones interdependientes y que son inherentes al discurso dramático” (148). Estas tres dimensiones son (1) la intradramática, donde se relacionan dialógicamente los signos y se exige el ejercicio de la dialéctica de la ficción; (2) la extradramática, “concebida como la relación entre la obra y el público/lector” (149), instancias de interacción que poseen sus propios marcos de referencias y que, por lo mismo, obligan al ejercicio dialéctico de la recepción “en relación al enfrentamiento de dos representaciones sociales globales” (150); y, (3) la dimensión interdiscursiva, “en la medida que la obra se articula dentro de un contexto de producción específico, que la obliga a dialogar con el estado de la creación dramática” (149). La instancia de análisis propuesta por Olivares obliga a proceder mediante una dialéctica cultural, cuyos intertextos de referencia pueden ser, entre otros, los trabajos de Raymond Williams sobre la relación entre cultura, literatura y sociedad, así como también los del antes mencionado Pierre Bourdieu. La articulación de un modelo de análisis que incluye nociones disciplinares de teorías formalistas (Bajtin), estructuralistas (Todorov), análisis del discurso (van Dijk), teoría del drama (García Barrientos), estudios culturales (Williams, Bourdieu) y psicoanálisis lacaniano (Zizek), otorga a Olivares una serie de entradas teóricas que, al mismo tiempo, requieren de una atenta utilización de los términos para no confundir al lector y, sobre todo, no correr el riesgo de que la hipótesis de su ensayo sea permeable a las dudas y correcciones teóricas. Es esto último lo que, a mi juicio, sucede en el análisis de Olivares, quien, al mismo tiempo que sostiene que en la obra de Heiremans “todos los signos. . . omiten las causalidades psicológicas para entender el proceder de los personajes” (160), cita, hacia el final de su análisis, un diálogo que contraviene lo sostenido anteriormente. En este diálogo, el Abanderado le dice a Pepa de oro, su madre, “[sentí] Miedo como ese día cuando era niño y usted me soltó la mano para mostrar la ponchera... Y de repente me soltó la mano... Y me dejó solo. Sí. Y yo sentí un ruido, un ruido como el de esa bala que me anda buscando” (en 179).

Además de los cinco ensayos de análisis nombrados anteriormente, el libro *Heiremans* incorpora tres textos interesantes para comprender el impacto y la percepción de la obra escenificada del dramaturgo nacional. Cristina Bravo, por ejemplo, estudia la recepción de *Versos de ciego* durante su montaje en España el año 1961. Según lo investigado por Bravo, un antecedente relevante para comprender la buena acogida de *Versos de ciego* es el vínculo que la crítica teatral española establece entre la obra de Heiremans y las poéticas de Valle-Inclán y García

Lorca: “El trato”, escribe el prestigioso crítico teatral Alfredo Marquerie, “o tratamiento dado por Heiremans a su invención o apólogo escenificado, recuerda por un lado a los esperpentos valleinclinados, con cartelón de ciego, y por otro al teatro de la fina y honda herencia popular que soñaba García Lorca” (en 199).

Los últimos textos de este cuarto volumen de la colección *Ensayos críticos* son dos *apuntes* sobre la experiencia de personas vinculadas a la puesta en escena de algunas obras de Heiremans. Ramón López, diseñador escénico del montaje de *El Tony chico* en el Teatro de la Universidad Católica el año 1993, relata su particular vivencia con la obra de Heiremans: su distancia y resquemor inicial contrastados con la satisfacción del resultado: “se trató de un gran ejercicio de humildad y una lección de cómo se puede[n] superar los prejuicios que se tenga a priori, en el entendimiento del autor” (213). Por su parte, Alejandro Castillo, a partir de su experiencia como director de *Moscas sobre el mármol* (1958), nos transmite su particular percepción (e interpretación) de la obra, apreciación determinante para comprender la puesta en escena dirigida por él: “[E] acento en mis montajes. Mi apuesta. El sendero bajo las hojas. Abrir opciones de lecturas... Dos núcleos son para mí importantes: el pacto de sangre entre Julián y Enrique y el matrimonio entre Julián y Teresa. Dos ritos similares” (227).

Este interesante libro se cierra con una cronología y una bibliografía de y sobre Heiremans preparada por Javiera Larraín. Una cronología importante para comprender a cabalidad la biografía intelectual y creativa del dramaturgo (lo que Bourdieu, como vimos antes, llama *habitus*).

La insistencia en el punto anterior se debe, en mi caso, a uno de los grandes valores de este nuevo tomo de la *Colección Ensayos Críticos*: acercar a Heiremans tanto a los lectores y estudiosos del teatro chileno, así como fortalecer la valoración de los estudios literarios en relación al texto teatral como un género literario más, con sus características textuales y discursivas igual de definidas que las de cualquier novela, poema o ensayo.

No se crea, con esto, que *Colección Ensayos Críticos. Heiremans* renuncia a la pregunta por la puesta en escena y lo “específicamente teatral”. Por el contrario, la apuesta de este volumen es rotunda: comprender el fenómeno teatral desde sus múltiples determinantes (crítica, dramaturgia, historia, oficios teatrales y política). En este sentido, *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*, de los editores Carola Oyarzún y Cristian Opazo, demuestra que el texto teatral, al igual que todo discurso cultural, está en relación directa y conflictiva con el contexto de producción y de recepción en el que aparece.

:: MEMORIA

:: MEMORIA

Luis Alberto Heiremans

Eterno caminante... no transaste ninguna de tus certezas

Por Cristina Larraín H.

Legataria de Luis Alberto Heiremans



Retrato de René Combeau

Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Con motivo de la presentación de Colección Ensayos Críticos. Heiremans, Cristina Larraín, legataria de Luis Alberto Heiremans y su sobrina, compartió unas emotivas palabras. Reproducimos aquí algunos fragmentos, ya que reconstruyen desde una perspectiva íntima y humana la figura del destacado dramaturgo, constituyéndose como un valioso testimonio para la memoria teatral.

Cuando me invitaron a comentar *Colección Ensayos Críticos. Heiremans*, me pidieron que hablara desde lo que significa ser familiar de Heiremans –soy su sobrina. Entendí, por lo tanto, que mi apuesta debía ser más personal. De igual modo, volví a releer toda su obra y los ensayos de este libro donde me quedaron resonando algunas frases: “buscó la renovación del arte dramático”; “uno de sus principios de los que nunca claudicó fue la poesía y el drama como expresión de una realidad impalpable”; “teatro poético y expresionista que incorpora símbolos de la tradición popular, los subyuga dentro de una puesta en escena simbólica”; “búsqueda desesperada de la trascendencia”; “los personajes viven experiencias que los transforman y que ya no hay vuelta atrás como en *Versos de Ciego*”; “personajes errantes que parecieran ir de un lugar a otro”. ¡En fin! Finalmente, decidí reconstruir la figura de Luis Alberto Heiremans desde las cartas aún inéditas que él le escribía a mi abuela en sus viajes. Ella, laboriosamente, las archivó, teniendo un registro que da cuenta de la cultura de la época, de su búsqueda y del significado de su camino. Desde ahí me sitúo.

Para mí, y tal vez para muchos de la familia, no eras, Luis Alberto Heiremans, el escritor, ni el actor, ni el narrador que incursionó en la novela y en el cuento para, al final, quedarse con el teatro. Para nosotros eras el Tío Tito, eras el personaje que aparecía, pero que luego ya las emprendía. Estás en París, en Londres, en Estados Unidos, es decir, casi siempre viajando. Así nos acostumbramos contigo, atípico.

Eras médico pero se rumoreaba que había sido una imposición familiar y que al momento de recibir tu título lo habías donado a mi abuela. Vivías en una casa enclavada en la mitad de un sitio con un jardín desordenado y enmarañado, y esto parecía no importarte. No tenías auto en un mundo en que las cuatro ruedas eran fundamentales y privilegio de no tantos. Preferías la micro, para empaparte de lo que estaba pasando. Llamabas por teléfono en las tardes y te quedabas largo rato para que uno te contara las historias de colegio, específicamente las de la monja Julia que me producía verdadero pavor con sus hábitos chorreados y con una Biblia en la mano persiguiéndonos con el fin del mundo... causa de mis desvelos para siempre. Eso te gustaba.

Eras bello, decían, pero parecía no haberte importado nada. Al contrario, siempre hacías mofa de tu forma de anti héroe.

Pero así, como en las obras de teatro, los personajes, en especial, los de la trilogía, andan desesperadamente buscando algo: tú también lo hacías. Tal vez sabías que tu tiempo se medía de una forma distinta, sentías que este país te quedaba un poco estrecho, necesitabas respirar algo que no estaba al lado de los tuyos que te aprisionaban. Y te ibas. Y buscabas. Y te dedicabas casi solamente a tu escritura. Fuiste un buscador incesante y eso no necesariamente se entendía.

En una de las ocasiones en que te vas de Chile, y, al parecer, no es entendido, le aclaras en una carta a mi abuela tu desesperada necesidad, en el día de su cumpleaños:

He estado enfermo durante mucho tiempo. Enfermo de no poder salir de mí mismo, de dar vueltas en mi interior como un caracol, casi sin respirar. Hay seres que tienen un alma demasiado grande para el cuerpo y esta golpea las paredes, trata de acomodarse y al hacerlo hiere y duele como una cosa viva. Cuando me vine a Europa estaba enfermo. No bastaba llegar y construir. La fabricación de un individuo, es mucho más difícil de lo que se pueda imaginar. El niño que se ha creado en un momento necesita, para transformarse en hombre, una lenta elaboración. Creo que la mía ha sido más que lenta. Pero las cosas terminan por suceder. Durante mi estadía acá, todo eso estaba sucediendo. La venida de Techa [su hermana y mi madre] lo demoró, lo vigorizó con toda la frescura de su cariño que siempre me ha traído, pero cuando quedé solo, los hechos se precipitaron. Entonces fue cuando empecé a descender. Día a día me sentía bajar hacia algo que no sabía muy bien lo que era, pero se parecía mucho al aniquilamiento. No crea que tenía miedo, tan solo una gran desesperación, supongo que sucederá lo mismo cuando uno se está ahogando. Pero hay un fondo, un fondo que uno irremediamente alcanza y una vez allí no se puede sino subir. Ahora estoy en la etapa constructiva y he empezado a respirar nuevamente, lenta con el irrefrenable buen sentido del burgués. Pienso que la reconstrucción será lenta. No quiero precipitarme, ni tomar decisiones. Necesito estar así, solo y descubrir la almendra de mi secreto y de mi vida. La vida camina hacia adelante y uno tiene que avanzar con la corriente.

Entremedio de la tragedia y del dolor, siempre uno se encontraba con tu humor. Estudiando actuación en Londres, el año 1956, y muy orgulloso con la flexibilidad que habías logrado y que, al parecer, no era tu fuerte, comentas sobre los papeles que te dieron: "Estamos trabajando en el *Jardín de los Cerezos* y a mí me ha tocado el papel de Trofinov, el estudiante que lo será toda

su vida. No sé si es una alusión personal". O bien, cuando te dan el papel de Romeo, señalas: "es un personaje que en una época me hubiera gustado hacer, pero hay que crecer con su cuerpo para darse cuenta que uno ya no es. Tendré que enfrentarlo con otra mirada, una que concuerde con mi calvicie".

Discreto y fino, acepta los comentarios, pero cuando siente que le tocan su ser y su búsqueda más profunda, no duda en aclarar. No acepta concesiones. Al hablar de sus cursos de arte dramático y el rumbo de su vida cada vez más cercano al teatro –cada vez más alejado de la medicina y de su país–, mi abuela se refería a su hobby. En una carta de inmediata respuesta, Luis Alberto es tan rotundo como su búsqueda: "no es mi hobby como usted lo llamaba supongo que en broma, es mi vida simplemente. Y no creo que haya nada que agregar a esto. Espero que en el futuro nada me hará cambiar de opinión porque es aquí donde verdaderamente puedo ser y hacer algo".

Y así nos acostumbramos a este personaje lleno de alma, sencillo, que cuando estaba aquí tenía gran presencia; pero que en cualquier minuto, ya no estaba. A lo que nos costó acostumbrarnos fue a perderte, a que te enfermaras tan joven, a que ya no anduvieras más de viaje, a saber que ya no te veríamos más. Cada uno a su manera y desde su edad, te lloró y te extrañó profundamente. Nos quedamos con el eco de tu voz, pero no podíamos ver tu cuerpo desplazándose casi a ras del suelo para ir a recibirnos los días domingo.

La última carta tiene por fecha el 15 de abril de 1964, donde, como siempre, tienes la delicadeza de hablarle a mi abuela de una intervención corta y sencilla y le aclaras enfáticamente que ahora todo estará en orden. Seis meses después falleces en tu casa de Santiago.

Y así ha sido. Ya nos estamos acostumbrando a que de pronto desaparezcas, pero siempre de alguna forma vuelves, alguien habla de ti, permanentemente se hacen obras, incluso este año has reaparecido con fuerza y tu amiga Carmen Barros está empeñadísima en montar la primera obra musical de este país, *La señorita Trini*, que hicieron en conjunto. Y así va a seguir siendo. Eterno caminante que no transaste ninguna de tus certezas, que fuiste fiel a todas y cada una de ellas, obligando casi insistentemente que te entendieran porque no querías desentenderte de tu familia. Nos quedamos con tu frase:

Hay hombres que han tenido una visión. Que han visto el orden de repente. Hombres que lo llevan escrito en la frente y en los ojos como si les hubiera tocado una luz. Tal vez ellos podrían reconstruir el mundo si tuvieran la oportunidad, si logran agarrar lo que entrevieron... Pero en medio de la búsqueda casi siempre los agarra la muerte.

Esperamos que en cualquier momento estés entre nosotros así como también que de pronto desaparezcas. Te queremos.

Tu descendencia.

:: 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.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la eva-

luación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo éste no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.

- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utilizará el formato MLA Handbook, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y 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 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 (Impreso, Recurso electrónico, audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:
Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.
2. Libro de dos autores:
Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].
3. Libro de autor desconocido:
Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.
4. Libro compilado o editado por uno o más autores:
Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto)
Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.
---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.
6. Artículo en una compilación:
Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.
7. Artículo en revista académica:
Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.
8. Reseña, comentario o crítica:
Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.
9. Introducción, prefacio o prólogo:
Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. De Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.
10. Traducción:
Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.
11. Tesis:
Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi 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. 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> 135	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 134 y 135 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 133, 134 y 135 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
NÚMEROS DISPONIBLES			VALOR UNITARIO		
Desde el N° 99 al N° 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años N° 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el N° 125 al N° 135	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: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta N° 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

Textos de teatro de revista

APUNTES

de TEATRO

- 100 Este domingo de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda
- 101 Cariño malo de Inés Margarita Stranger
- 102 ¿Quién me escondió los zapatos negros? Creación colectiva, Teatro Aparte
- 103 El rey Lear (fragmentos) en transcripción de Nicanor Parra
- 104 ¡Cierra esa boca Conchita! de José Pineda
- 107 Dédalus en el vientre de la bestia de Marco Antonio de la Parra
- El guante de hierro de Jorge Díaz
- 108 Las siete vidas del Tony Caluga de Andrés del Bosque
- 109 La pequeña historia de Chile de Marco Antonio de la Parra
- 110 La catedral de la luz de Pablo Álvarez
- 111 El desquite de Roberto Parra
- 112 Quarteto, Medea material y La misión (fragmentos) de Heiner Müller
- 113 El Che que amo de Oscar Castro
- 114 Llámame, no te arrepentirás de Francisca Bernardi
- Tango de Ana María Harcha
- Asesinato en la calle Illionis de Lucía de la Maza
- 115 Fantasmas borrachos de Juan Radrigán
- 116 Gemelos de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof
- 117 Una casa vacía de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda
- 118 Creencias desempleadas de Mauricio Navarrete
- Aysén de nieve y sangre de René Rojas
- 119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? de Cristián Soto
- 121 Trauma de Alexis Moreno
- 122 Especial de Andrés Pérez
- 123/124 Traslatlántico o la fuga de Europa de Juan Claudio Burgos
- Kinder de Francisca Bernardi y Ana María Harcha
- Color de hormiga de Lucía de la Maza
- 125 El transcurrir de Valeria Radrigán
- Amargo de Andrea Franco
- Perséfone de Andrea García
- 126/127 Fantasmas de parafina de Eduardo Pavez
- HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO de Juan Claudio Burgos
- Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero de Alejandra Moffat
- Vida de otros de Ana López
- 128 El neo-proceso de Benjamín Galemiri
- 129 Fin del eclipse de Ramón Griffiero
- 130 H.P. (Hans Pozo) de Luis Barrales
- 131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa de Francisco Sánchez
- 132 Hombre acosado por demonios ante un espejo de Rolando Jara
- 134 Las analfabetas de Pablo Paredes

INVESTIGACIÓN

DOMINGO ADAME H.

¿Teatro vivo, teatro virtual o transteatro? Una mirada desde la transdisciplinariedad

LORENA VERZERO M.

Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas

ANA HARCHA C.

Teatralidad de una *muerte-vida*: velatorio y funeral de Andrés Pérez Araya a la luz de los rituales de *Canto a lo humano y lo divino*

CARMEN LUZ MATURANA A.

Análisis lingüístico y gestual de la primera escena de *La negra Ester*: una aproximación multimodal

ALEJANDRA GUERRA A.

El Espectáculo del año dos mil. Las Imágenes milenaristas de Homero Aridjis

PABLO FUENTES R.

Gilles de Raiz de Vicente Huidobro: reescribiendo la leyenda de Barba Azul mediante el devenir en el Mal

DOCUMENTOS

RODRIGO PÉREZ M.

Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar)
Sobre Los perros

JAVIERA LARRAÍN G.

Entre-crónicas: la narración periodística de cuerpos mutilados

RESEÑAS

VALERIA RADRIGÁN

Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011), por Ricardo Loebell S.

CAROLA OYARZÚN Y CRISTIÁN OPAZO, EDS.

Colección Ensayos Críticos. Heiremans, por Miguel Morales P.

MEMORIA

CRISTINA LARRAÍN H.

Luis Alberto Heiremans.
Eterno caminante... no transaste ninguna de tus certezas