

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES



VOLUMEN 6. NÚMERO 10. 2023/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 5 Número 10 2023

ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

**Portada realizada por estudiantes de diseño escénico en hito formativo “Casa abierta”
Facultad de Artes UAHC.**

Esperanza Aranguiz
Sofía Cortes
Emilia Matilla
Ignacia Méndez

Correctora de estilo

Camila Pascal

EQUIPO EDITORIAL:

Director
Hugo Osorio Riveros
<https://orcid.org/0009-0004-1732-6258>

Editora principal

Marisol Campillay Llanos
<https://orcid.org/0000-0002-4716-0939>

Equipo editorial

Guillermo Becar Ayala
<https://orcid.org/0009-0007-5896-3773>
Claudia Cattaneo Clemente
<https://orcid.org/0000-0001-9507-3373>
Patricia Díaz Inostroza
<https://orcid.org/0009-0005-4644-0890>

Editores asociados

Dr © Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-4790-7905>
Dra. Leticia Lizama Sotomayor, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Ana Buquet. Directora del Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
<https://orcid.org/0000-0001-7093-8609>
Dra. Ana María Harcha. Universidad de Chile.
Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México
<https://orcid.org/0000-0001-7987-3696>
Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-7401-980X>
Dra. Eileen Karmy, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Playa Ancha, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-4174-9694>
Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>
Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de

Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-3361-3925>
Dr. Gustavo Celedón, Universidad de Valparaíso, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>
Dr. Gustavo Geirola, Whittier College, California, Estados Unidos.
<https://orcid.org/0009-0008-0470-5784>
Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
<https://orcid.org/0000-0002-8511-5784>
Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0002-9715-4190>
Dr. Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile
<https://orcid.org/0000-0003-2546-7523>
Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España
<https://orcid.org/0000-0003-0532-3960>
Dr. Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>
Phd. Lola Proaño Gomez. Profesora Emérita, Pasadena City College. Investigadora, Instituto de Investigación Gino Germani.
<https://orcid.org/0000-0001-9741-5170>
Dra. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.
<https://orcid.org/0000-003-2282-5161>
Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.
<https://orcid.org/0000-0002-2338-484X>
Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-4953-8739>
Dra. María de la Luz Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-8668-5383>
Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-2870-212X>
Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.
<https://orcid.org/0000-0003-4372-6234>
Dr. Mauricio Barria. Universidad de Chile, Chile.
Dr. Miguel Farías Vásquez. Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://orcid.org/0000-0002-7016-5543>
Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-4878-1374>
Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.
<https://orcid.org/0000-0002-0535-636X>
Dra. Paula Florez Quintero. Universidad de Talca, Chile.
<https://orcid.org/0000-0003-4310-4558>
Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.
<http://orcid.org/0000-0002-1800-2667>
Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.
<https://orcid.org/0000-0001-6071-9744>
Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.
<https://orcid.org/0000-0002-8001-0844>
Dr. Rubén López-Cano. Escola Superior de Música de Catalunya, España.

<https://orcid.org/0000-0001-9266-5138>

Dra. Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

<https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

Ramón Griffero. Premio Nacional de las Artes de la Representación, Chile.

La revista **ACTOS** se publica en los meses de Julio y Diciembre de cada año. Desde el año 2021 la revista se encuentra indexada en ErihPlus. El portal de publicación es:

<http://revistas.academia.cl/index.php/actos/index>

ÍNDICE

Pág. 1 **PRESENTACIÓN**

Equipo editorial

Pág. 25

EL TEATRO-PERFORMANCE DE ALBERTO KURAPEL Y LA EXPRESIÓN SONORA DEL EXILIO

Astrid Masud Barria

Pág. 51

LACRIGRAFÍA Y MERCANCIA: REFLEXIONES SOBRE GIRLS & BOYS (2022) DE ALFREDO CASTRO Y EDIPO STAND UP TRAGEDY (2023) DE TEATRO LA PROVINCIA

Ignacio Barrales

Pág. 83

“JUNTAS, ATRAVESAREMOS”: CONTINUIDAD Y MEMORIA EN LA INTERVENCIÓN HOY, HUNDIMOS EL MIEDO DEL COLECTIVO LASTESIS

Astrid Quintana

Pág. 127

INCISIONES EN EL PAPEL. TECNOLOGÍAS PARA EL DIBUJO POLÍTICO

Francisca García. Javier Rodríguez

Pág. 153

TESIS DE PREGRADO: DEL CONVIVIO AL ENCIERRO, INTERPRETACIÓN TEATRAL EN PANDEMIA.

Javiera Fernanda Carilao Pino. Lito Ortega Carrasco

Pág. 2

EXITILIO IN PECTORE EXTRAÑAMIENTO: RESISTENCIA CULTURAL Y MEMORIA EN EL TEATRO PERFORMANCE DE ALBERTO

KURAPEL
Susana Cáceres Moya

Pág. 39

RADRIGÁN ANTES DE RADRIGÁN: BREVES NOTAS INTRODUCTORIAS SOBRE LOS ANTECEDENTES LITERARIOS DE UN CLÁSICO DEL TEATRO CHILENO

Adolfo Albornoz

Pág. 69

DRAMATURGIAS DE LA (CON)FUSIÓN. DÉJÀ VU (TINKU-BARROCO) DE RENAUD SEMPER Y LA POLITICIDAD DEL REENACTMENT

Juan Ignacio Vallejos

Pág. 114

PERFORMANCE MUSICAL, EMOCIÓN E INTERPRETACIÓN: UN ESTUDIO CON IAPS

Gabriela Conti. Alberto Díaz. Alejandra Sáez, Mariano Blake

Pág. 147

RESEÑA: ENTRAMA “EL FUEGO DE LA MEMORIA”

Raúl Suau

Pág. 166

ENTREVISTA: ROSA RAMÍREZ. CICLO “A 50 AÑOS DE LA PRÁCTICA E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA 2

Por Karina Ramírez Betancourt.

Presentación

Marisol Campillay Llanos
Editora principal

ACTOS se aloja en una universidad. Las universidades tienen como función tradicional el resguardo de la investigación. No obstante, la formación universitaria es igual de relevante. En esta consideración, ACTOS en su portada rescata un ejercicio formativo de las y los estudiantes de la carrera de diseño escénico de nuestra Facultad, como también en su sección de tesis de pregrado destaca la investigación de Carilao y Ortega (2023) que archiva aquellas prácticas teatrales vivenciadas en pandemia. A partir de lo anterior, ACTOS representa bien las características de las universidades chilenas en su alcance investigativo, formativo y su difusión cultural.

Al cierre de este año 2023, la difusión cultural en ACTOS está marcada por la reflexión en torno a la práctica e investigación artística a 50 años del golpe cívico militar. En este número es primordial la obra de Kurapel, desde su exilio. Cáceres (2023) destaca la creación de un lenguaje transmedial que logra no solo conservar la memoria histórica de la dictadura, sino también la capacidad de transmitir los horrores del periodo. Por otra parte, Masud (2023) analiza la obra del exilio de Kurapel con un corte metodológico tradicional, que evidencia las claves anticoloniales del teatro performance. Con el ímpetu de seguir revisitando las obras de premios nacionales. Albornoz (2023) propone en su artículo la dramaturgia de Juan Radrigán, para ello analiza la poética previa a su gran obra “Hechos consumados”. Los artículos mencionados permiten comprender el surgimiento de un lenguaje contemporáneo que inicia bajo la dictadura de Pinochet.

Considerando el análisis de obras como aproximación metodológica, Barrales (2023) recurriendo a Marx y a Debord considera las obras teatrales de *Girls & boys* (2022) de Alfredo Castro y *Edipo stand up tragedy* (2023) de Teatro La Provincia para concluir que las obras logran ser disruptivas a pesar de su condición de mercancía. Siguiendo en el análisis de obra, Vallejos (2023) en la intersección de la danza y el teatro releva aquellas experiencias sensibles de la obra *Déjà vu (tinku-barroco)*, en Argentina. Por otra parte, en un análisis performático, Quintana (2023) invita a pensar un proceso constitucional a partir de la performance de LASTESIS “Hoy hundimos el medio”. En otras bondades de la performance, entendida como desempeño en la interpretación musical. Conti et al. (2023) indagan en las destrezas musicales de profesionales o estudiantes.


Por último, ACTOS atendió al llamado nacional de reflexionar en torno a los 50 años del golpe. No obstante, en estos 10 números nuestra línea editorial ha estado marcada por textos que denuncian y que advierten desde la creación y la práctica un lenguaje político característico de la investigación artística. En este sentido, la obra de García y Rodríguez (2023) que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo a través de una serie de dibujos de *La caravana de la muerte* tensionan cómo el dibujo político problematiza la representación. Este número también incorpora la reseña por Raúl Suau sobre el grupo ENTRAMA parte fundamental de la tradición musical chilena. Finalmente, en la sección de entrevistas, es Rosa Ramírez quien en el marco del ciclo “La práctica a investigación artística a 50 años del golpe cívico-militar” plantea firmemente la necesidad artística para subvertir el periodo. Es así como, ACTOS no espera dejar rastro solamente en un número especial, sino que este proyecto editorial evidencia que las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX repercutieron fuertemente en la investigación artística contemporánea.

exiTlio in pectore extrañamiento:
Resistencia cultural y memoria en el teatro-performance de Alberto Kurapel¹

exiTlio in pectore extrañamiento:
Cultural resistance and memory at the theatre-performance by Alberto Kurapel

Susana Cáceres Moya²

CENTRO LATINOAMERICANO DE TEATRO-PERFORMANCE, CANADÁ

 [HTTPS://ORCID.ORG/0009-0007-1784-0320](https://orcid.org/0009-0007-1784-0320)

Resumen. En este artículo se rescata una pequeña parte del aporte creativo de la obra de Alberto Kurapel, quien, desde su exilio, instala una de las prácticas artísticas más potentes de resistencia cultural que podemos redescubrir en la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado de 1973. La obra teatral, performativa, poética, musical y ensayística de este artista es un ejemplo de cómo el arte traspasa sus propios límites, conservando las huellas de la memoria histórica, social, colectiva y personal, para erigir y producir, desde un quehacer exiliado, expresiones artísticas que llegan hasta nuestros días, denunciando, mostrando y evidenciando los horrores de las dictaduras chilena y latinoamericanas y abordando la problemática de la alteridad. Desde esa visión logra innovar y crear un lenguaje escénico interdisciplinario, transmedial (con inclusión de medios audiovisuales como cine, video o diapositivas), rizomático, que incluye la hibridez, el bilingüismo y que aborda la problemática de los desplazamientos forzosos, las migraciones y el destierro, características que incorpora al lenguaje escénico: la fractura, la pérdida del lenguaje y la cultura, el aislamiento, la soledad. Hacemos un breve análisis de la obra *exiTlio in pectore extrañamiento*, creada en exilio por Kurapel y su compañía en 1983, publicada en 1987, que pone de manifiesto cómo una creación marginal puede transformarse en un hito de resistencia cultural artística si se vincula con las vivencias colectivas y con los procesos sociales, históricos, culturales y políticos que los provocan.

Palabras clave. Resistencia cultural, Exilio, Alteridad, Hibridez, Memoria, Teatro-performance

Abstract. We want to share and rescue a small part of the creative contribution of the work of Alberto Kurapel, who, from his exile, undoubtedly installs one of the most powerful artistic practices of cultural resistance that we can discover in this commemoration of the 50th anniversary of the coup de state of 1973. The theatrical, performative, poetic, musical and essay work of this artist is an example of how art transcends its own limits, preserving the traces of historical, social, collective and personal memory, to erect and produce from an exiled work, artistic expressions that reach our days denouncing, showing and evidencing the horrors of the Chilean and Latin American dictatorships and addressing the problem of otherness. From this vision, he manages to innovate

¹La Investigación no ha tenido ningún financiamiento. Forma parte de un proyecto mayor de recuperación de la obra de Alberto Kurapel y La Cie des Arts Exilio, en Canadá.

²Master en Artes, Ciencias de la Educación, Tecnología Educativa. Universidad de Montreal. Investigadora y Gestora Teatral independiente. Directora Fundación Cultural CELTEP. Mail. celtep444@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

and create an interdisciplinary, transmedia (including audiovisual media such as film, video, slides), rhizomatic drama that includes hybridity, bilingualism, and addresses the problem of forced displacement, migration, and exile, characteristics that incorporate scenic language: fracture, loss of language, culture, isolation, loneliness. We make a brief analysis of the work "exitlio in pectore extrañamiento", a work created in exile by Kurapel and his Company in 1983, published in 1987, which clearly demonstrates how a marginal creation can become a landmark of artistic cultural resistance if it is linked to the collective experiences and with the social-historical-cultural and political processes that cause them.

Keywords. Cultural resistance, Exile, Alterity, Hybridity, Memory, Theater-performance.

A modo de introducción

En este texto y análisis pragmático queremos compartir y recuperar una mínima parte del aporte creativo de la obra de Alberto Kurapel, quien, desde su exilio, instala, sin duda, una de las prácticas artísticas más potentes de resistencia cultural que podemos redescubrir en esta conmemoración de los 50 años del golpe de Estado de 1973. Kurapel es dramaturgo, director, actor, performer, cantautor, ensayista y maestro, artista multifacético, egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1968. Durante las producciones de 1969 fue contratado como actor en el DETUCH (teatro de la Universidad de Chile) y, posteriormente, entre 1970 y 1973.

La obra teatral, performativa, poética, musical y ensayística de este artista, generosa como un manantial, es un ejemplo de cómo el arte traspasa sus propios límites para conservar las huellas de la memoria histórica, social y personal, y en este caso erigir y construir, desde el presente exiliado de sus artífices, expresiones artísticas que llegan hasta nuestros días, denunciando, mostrando y evidenciando los horrores de la dictadura chilena y las latinoamericanas y las problemáticas de la alteridad, del Otro.

Si bien cada una de las obras de Kurapel merecería ser analizada en profundidad, en estas líneas entregaré algunas reflexiones en torno a la obra *exitlio in pectore extrañamiento*, performance teatral escrito, dirigido y actuado por Kurapel, con la participación de José Venegas, creado en Montreal, donde fue estrenado el 24 de marzo de 1983, y publicado en 1987 por las editoriales Humanitas y Nouvelle Optique, también en Canadá. Me inclino por referirme a este texto porque la obra, producida por la Compagnie des Arts Exilio, fue la primera pieza de teatro-performance latinoamericano-creada y publicada en este país. Por ello puede ser considerada como un hito de resistencia desde el exilio, en pleno período dictatorial. La forma de abordar las migraciones, el exilio y sus causas traumáticas innovando en el lenguaje escénico dejó una huella indeleble al presentar, de manera sensible, la problemática de los desplazamientos forzosos y sus características: la fractura, la pérdida del lenguaje y la cultura, el aislamiento, la soledad, temas a los que seguimos confrontados en nuestro continente y en el mundo de hoy.

El tema de la obra podría resumirse así: un hombre es arrojado por fuerzas dictatoriales a un basural de América del Norte. Intenta sobrevivir allí viviendo en un refrigerador, junto a un personaje Máscara/Memoria y lo único en lo que piensa y quiere hacer es volver a su tierra natal. Desde el punto de vista de la poética escénica, apreciamos en ella las singularidades que identifican la concepción creativa de Kurapel y que se despliegan de manera generosa en esta puesta en escena y en sus obras posteriores. Sus creaciones pueden ser analizadas considerando las reflexiones de Deleuze cuando afirma que "de todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No

sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto” (*¿Qué es la filosofía?* 177). Buscaremos esas visiones y examinaremos algunas de las principales características que explican la originalidad de estas obras.

John Walker, en *The Canadian Theatre Review*, subrayó sobre Kurapel:

Como chileno, latinoamericano y ser humano oprimido, Kurapel se ocupa de los pobres, los desaparecidos, los oprimidos y los torturados, en un drama que trasciende a Chile y al continente, para llorar, recordar y luchar por los mártires de El Salvador, Nicaragua y Guatemala, su Chile natal y sus vecinos de Argentina, Uruguay, Paraguay y otros países, hace ya mucho tiempo bajo el yugo de una dictadura militar. La memoria individual se promueve para convertirse en memoria social y popular, que conduce eventualmente a la revolución y la libertad”(83)³.

Poética de resistencia cultural

Las obras de Alberto Kurapel emergen primero en los márgenes culturales de Canadá, en su exilio, y luego en Chile, desde su retorno a fines de 1996. Toda su producción podría considerarse como un gran proceso de resistencia cultural, en su caso artística. Utilizando diversos lenguajes, crea obras que se alzan, con sus símbolos, para denunciar y mostrar los horrores que resultan de una dictadura. En este proceso debió sobrepasar las barreras erigidas a su condición de creador extranjero, forastero, migrante por causa de un desplazamiento forzoso: el golpe de Estado militar en Chile, en septiembre de 1973. Este hecho trágico, además de matanzas, torturas y secuestros, generó una gran diáspora⁴, movimiento que colocó a Alberto Kurapel en la situación de exiliado latinoamericano en el contexto de la sociedad norteamericana (Canadá). Es desde allí que nace esta propuesta inédita de *escritura/lenguaje del desarraigo* en la creación escénica como respuesta artística de lucha frente a diversas formas de dominación u opresión.

³Traducción personal de: “As a Chilean, a Latin American, and an oppressed human being, Kurapel deals with the poor, the disappeared, the downtrodden and the tortured, in a drama that transcends both Chile and the continent, to mourn, remember, and fight for the martyrs of El Salvador, Nicaragua, and Guatemala, and his native Chile and neighboring Argentina, Uruguay, Paraguay and other countries long under the yoke of military dictatorship. Individual memory sells to become social and popular memory, which leads eventually to revolution and liberty”.

⁴ Hay que señalar que desde los comienzos de la década de 1960, la instauración de dictaduras militares en América Latina causó el éxodo de miles de personas y, entre ellas, de un gran número de intelectuales, artistas y creadores. El teatro como expresión artística también sufrió el destierro, la separación y el extrañamiento de su espacio nativo.

Alberto Kurapel transmite en su creación multifacética y pluridisciplinaria una memoria artística del dolor, de las esperanzas truncadas de un pueblo y de los horrendos sucesos que día a día estremecían a Chile (asesinatos, torturas, desaparecidos, exiliados). Estas referencias impregnan su obra y la transforman en un referente imprescindible de la memoria colectiva del país. Hay que subrayar que la mayoría de los textos de sus obras (en exilio y actuales) podría ser considerada como una re-escritura de la historia, no en un sentido mimético, sino como ficciones que se insertan en las ausencias, en las grietas, en los silencios de la Historia que las genera. Podríamos afirmar que Kurapel propone una escritura teatral del riesgo, en la que se investigan y escrutan temas contemporáneos candentes, silenciados durante estos cincuenta años. Tal acercamiento lo ha llevado a entregar una mirada polisémica desde la perspectiva del oprimido que no puede expresarse y, por ende, ser escuchado. Alan Filewood, en *The Canadian Theatre Review*, afirma en 1994: “Alberto Kurapel funda en 1981 la Compagnie des Arts Exilio. [...] Rompiendo barreras culturales su obra se distingue por el descollante imaginario de sus performances y el profundo compromiso con la libertad y la justicia en el arte y en la vida” (135).

Considerado por eruditos y teóricos de diversas nacionalidades como uno de los innovadores fundamentales del teatro contemporáneo en América Latina y en Chile, su poética teatral posmoderna (plural, intertextual e intercultural) y poscolonial incorpora en su esencia la memoria, la problemática de la(s) identidad(es), la alteridad y el concepto de historicidad. Lo logra re-interpretando o re-escribiendo artísticamente el pasado histórico-social, elemento indispensable para la trascendencia de cualquier estilo de creación teatral que pretenda abrir caminos mnemónicos para los tiempos futuros⁵.

Alfonso de Toro, al referirse a la obra de Kurapel, a su resistencia cultural desde el margen, escribió:

Kurapel define su performance teatral como un *género de exilio*, esto es, no hacer teatro político acusando las razones del exilio, el estatus de marginado o de ghetto, sino de incluir el *Seiende* del exilio, de transformar el fenómeno del exiliado en materia de arte. La marginación se supera a través de la *Verwindung* (¿reincorporar?) a través de la *Verarbeitung* (elaboración), no de la acusación (que petrifica la marginalidad) o de la superación (esto es reprimir, negar o cambiar el estado de ser Otro). Se produce una nueva identidad sin perder la anterior y sin adaptarse a la nueva completamente (7).

⁵Existe una importante bibliografía al respecto.

[...]

La ruptura con una tradición burguesa del teatro y sus formas ya históricas, la necesidad de crear nuevas formas de producción y así hacer posibles nuevas formas de recepción, es una obsesión en la obra de Kurapel. Su condición posmoderna no solamente se refleja en la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad, de la gestualidad radical, sino especialmente en la intertextualidad e interculturalidad, esto es, en la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad, su origen y sin sentirse empleando discursos hegemónicos (una obsesión de una parte de la crítica latinoamericana), sino solamente preguntando por su capacidad expresiva, inscribiéndoles luego su propia particularidad dentro de la conciencia colectiva (9).

Lo sorprendente es que hoy, al estudiar esta obra y su devenir escénico, encontramos graficadas y explicitadas en ella estas teorías que nos corroboran que las creaciones de Kurapel son pioneras en la expresión escénica de la vanguardia latinoamericana contemporánea.

La obra: *exiTlio in pectore extrañamiento*

El título de esta obra de Kurapel nos da ya indicios importantes para su estudio. En él encontramos una mezcla de idiomas y un juego de palabras: dentro de *exilio* se incorpora la palabra *exit*, la salida, lo externo en inglés, en unión con el *extrañamiento*, la expulsión. Además, a esta dimensión se agrega la locución *in pectore*, que significa, según la Real Academia Española “en el pecho”, “en el corazón”, y que también puede hacer alusión a una decisión que se ha tomado y se mantiene aún en secreto. Es decir, el título es una evidente invitación a ingresar a un universo donde se mezclan idiomas y sentimientos que duelen y convergen en una realidad de desarraigo y exclusión, es decir, de destierro. El argumento, tema o historia es explícito. En el sitio web de Kurapel se lee:

«*exiTlio in pectore extrañamiento*» (1987), es la exposición del devenir de un exiliado, quien no logra comprender su situación por lo arbitraria y

repentina, e intenta reconstruir un nuevo hogar al interior de su nueva casa, un viejo refrigerador construido con materiales encontrados en un basural nevado, intentando con desperdicios protegerse del frío y del aislamiento, rodeado de viejos televisores, de extractos cinematográficos, canciones, voces-off y sonidos de relojes sin tiempo, atormentado por una figura tutelar: La Máscara, “ancestro, identidad, lengua, Memoria/Antepasado, quien practica desde el video, su oficio de zapatero, que lo desacraliza acercándolo al espectador en su condición humana”, pero que lo guía por caminos erróneos. En un mundo hostil, aterido, solo piensa que “debe volver” que “tiene que volver”, sin saber, al transcurrir el tiempo, dónde. Finalmente pierde su idioma, y sin saber ya qué hacer comienza a borrarse el rostro (resto identitario) mientras se escucha en voz-off la defensa del detenido político salvajemente torturado: G. R. M., en la Cárcel Pública de Santiago en octubre de 1981 (Kurapel, “exiTlio...” s.p.).

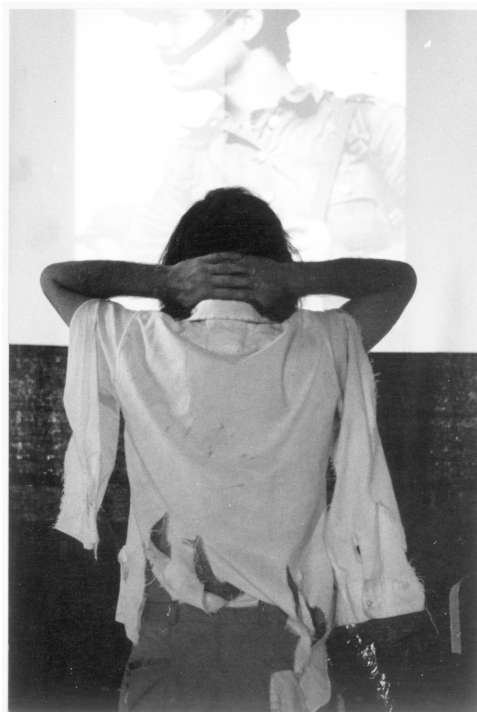


Figura 1. Alberto Kurapel en su obra de teatro-performance *exiThio in pectore extrañamiento*. Gallerie Transgression, Montreal, 1983. Foto: Susana Cáceres.

Sin lugar a dudas el tema expuestose relaciona conla problemática del Otro y la alteridad de manera existencial y con la fractura del destierro y sus causas en toda su complejidad. El argumento nos recuerda los motivos por los que miles de migrantes y desplazados recorren y han recorrido el mundo por el temor de perder su vida.Pero, al analizar esta problemática desde el lenguaje escénico, más allá de la anécdota, lo que trasciende es la forma, el cómo se entrega esta narración innovando en el lenguaje escénico, como un“teatro-performance” que incorpora en su escritura escénica, además de la actuación, el bilingüismo (castellano-francés), dispositivos audiovisuales (como proyecciones de diapositivas, cine y video), canciones, música electroacústica y danza. La “puesta en acción” considera al actor como el eje fundamental de la escena. Estese traslada, con su cuerpo, sus movimientos, sus gestos, su expresividad, sus emociones, de la presentación a la representación. Un todo escenificado, además, en una galería de arte, un lugar no convencional, es decir una expresión escénica que plantea una visión innovadora, en antagonismo con los discursos dominantes. Esto correspondería a lo expresado porHommiBhabha cuando plantea que “la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos”(21).

La didascalía inicial del texto indica que“de espaldas al público, El Exiliado, pobremente vestido, con la camisa y el pantalón desgarrados, permanecerá inmóvil con las manos en la nuca, frente a un gran telón de fondo donde comienzan a proyectarse diapositivas con imágenes de violencia física” (Kurapel, *3 performances* 3). Es decir, desde un primer momento el autor explicita las particularidades que serán desarrolladas: el actor performer interactúa en la acción con las

diapositivas y con una banda sonora electroacústica: “Se escuchará en sonidos deformados diferentes marchas militares como sintonizadas por estaciones de radio” (Kurapel, *3 performances* 3). Y prosigue: “El Exiliado reacciona a cada uno de estos estímulos como si fuesen golpes en diferentes partes del cuerpo. Con el último ruido El Exiliado cae de espaldas en una doble voltereta hacia atrás”(3 *performances* 3).

El personaje cae al suelo y, al despertar, se encuentra en un basural, donde encuentra los elementos necesarios para subsistir: ropa que lo protege del frío, una parca muy gruesa, botas... Edifica allí un lugar para vivir con elementos de la basura, partes de un refrigerador, almohadas, frazadas, teléfono, vajilla, una radio, un televisor, etc. Esta imagen familiar en nuestros días en el problemático contexto migratorio revela elementos simbólicos fundamentales: la pobreza, la recuperación de desechos, el aislamiento, la soledad. Mientras el Exiliado construye su nueva morada escuchamos en *off* una cueca que, con su letra, permite al espectador comprender de dónde provienen las imágenes de violencia que ha presenciado y la causa del abandono de este personaje:

A una orilla del mundo
entre mar y cordillera
del Norte llegó la muerte
matando gente indefensa.
El tirano es valiente
busca la espalda
del peón y del obrero
pa'hundir sus garras.
Pa'hundir sus garras, ay sí,
él encarcela
al humano que supo
romper cadenas.
Un gobierno de sangre
mancha los Andes (Kurapel, *3 performances* 3)⁶.

⁶Esta cueca está también en el disco LP *¡Amanecerá la siembra!*, de Alberto Kurapel, publicado en Canadá en 1976.

En este momento del análisis, es necesario mencionar otro aspecto característico de la obras de Kurapel: la “recuperación” o “reciclaje”. Cuando en sus creaciones se habla de pobreza y recuperación no se trata de una simple metáfora. Un exiliado, un inmigrante en general, vive pobremente, como fue el caso de los artistas miembros de esta compañía, que sobrevivían de forma precaria, obligados a compartir su tiempo para trabajar, generar ingresos y ensayar, actuar y presentar estas performances teatrales. Además, si desde un comienzo estas se presentan en lugares alternativos, como es el caso de *exiThio in pectore extrañamiento* en una galería de arte y luego en una bodega, es porque estos son los espacios a los que tienen acceso. Estas circunstancias explican que la producción para la escena se basara en una “recuperación”, es decir, en el reciclaje de materiales de todo tipo. En Montreal, en esa época, existía un estándar de vida muy elevado y un gran consumismo, por lo que los días de recolección de la basura podían encontrarse materiales y elementos de calidad desechados por cambios de modelo o de gustos. Así, los miembros de la Compagnie recorrían las calles antes de que lo hiciera el camión recolector, buscando el aparato de televisión, la ropa, los zapatos, las parkas, las cortinas o los utensilios que necesitaban para moblar sus obras. Y lo lograban. Por ello, la forma como el Exiliado construye su vivienda es un reflejo metafórico de esta recuperación que, de alguna manera, sostenía en su pobreza a los performers y su resistencia cultural. Kurapel hace referencia a estas recolecciones callejeras en este pasaje: “Cuando llegué a casa, me senté en la cocina, me preparé un café y mientras pensaba en las cortinas y otras cosas que habían botado y que a esa hora deberían estar trituradas en algún basural, me di cuenta por primera vez que las lágrimas, además de saladas, eran tibias” (*Station 118*).

De esta manera, Kurapel va desarrollando diversos lenguajes escénicos para evidenciar, por una parte, la causa traumática del exilio y, por otra, la compleja y dolorosa realidad de lo que significa convertirse en un exiliado, un migrante, un paria. Destacan, entre estos lenguajes, las canciones, interpretadas a veces solo con guitarra y otras con las melodías orquestadas en *play-back*. Estos cantos juegan un papel fundamental, pues se vinculan con el oyente de manera visceral, desde los sentimientos y las emociones, gracias al texto, las melodías, la voz y la interpretación de Kurapel, que siempre fue especialmente elogiada, además de su actuación.

En el escenario descrito, el Exiliado muestra, por medio de sus acciones, la problemática de la inserción en otra cultura (en este caso francófona) que, muchas veces, muestra sesgos de xenofobia. La obra está dividida en dos partes: la primera se adentra en el trauma de la llegada del personaje, que viene de la tortura y la expulsión, y la segunda ilustra su estado actual, su desenvolvimiento en una profunda nebulosa, un universo que no comprende y en el que intenta sobrevivir. En este espacio su objetivo fundamental es “volver”, aunque ya no recuerda a qué lugar. Así se evidencia en este pasaje:

El Exiliado

(Se pone de pie como si nada hubiese ocurrido. Prende la televisión. Se sienta.

Se la acerca a la cara.)

¿Dónde tengo que volver? Où est-ce que je dois retourner?

¿Hacia dónde debo comprar el pasaje? ¿Usted me lo vendería? Vers où est-ce
que je dois acheter le billet?

Vous me le vendriez à moi? *(La acaricia.)*

(Se escuchará un sonido blanco emitido por el televisor.)

Pero si yo no sé. Mais si je ne sais pas.

(Sonido blanco.)

Me duele la cabeza. ¿Adónde tengo que volver? J'ai mal a la tete. Vers où je
dois retourner?

(Sonido blanco.)

(Ríe.) ¡Al hospital no! A comprar el pasaje. A l'hôpital non. À acheter le billet.

(Sonido blanco.)

Sí... ¿pero no me podrías decir hacia dónde? Si, mais tu ne me pourrais dire
vers où?

(Sonido blanco.)

No sé, no recuerdo. Je ne sais pas. Je ne me souviens pas.

(Sonido blanco.)

Quiero comprar el pasaje. Tengo que volver. Je veux acheter le billet. Je dois
retourner. *(Pausa.)* ¿Quédije? Qu'est-ce que je dis? *(Se abraza al televisor, lo
besa, cae a tierra. Lloro.)*(Kurapel, 3 performances



Figura 2. Alberto Kurapel y José Venegas en la obra de teatro-performance *exiTlio in pectore extrañamiento*. Gallerie Transgression, Montreal, 1983. Foto: Susana Cáceres.

Al examinar el texto de *exiTlio in pectore extrañamiento* es patente el ejercicio del bilingüismo como una de las características fundamentales de esta obra y del trabajo creativo de Kurapel. Este es un elemento clave del tejido textual también para el acercamiento al espectador canadiense. La mayoría de los exiliados aprenden una segunda lengua ya adultos, de manera precaria, por lo que casi siempre, en la expresión de esa segunda lengua, surgen particularidades que indican que se trata de un idioma asimilado de manera tardía, con imperfecciones o acentos ajenos. El uso de la lengua materna en la obra es un procedimiento escénico que trasmite no solo lo denotativo, sino también las connotaciones que tiene el signo, es decir, además de la información comunica sentimientos, emociones, variaciones vocales, entonaciones, tonos, acentos, modulaciones, etc. Anexar el francés o el inglés, de manera simultánea, incorpora por su parte la lengua de la información únicamente como signo denotativo y explicativo. En muchos casos, el espectador francófono recoge el idioma español en la obra como una música que encanta por sus sonoridades y ritmos.

En relación con la incorporación casi inédita en esa época del bilingüismo y los riesgos que conlleva en la escena, Jérôme Langevin menciona: “Este arte de la ‘repetición’, los actores lo dominan a la perfección, transformando el procedimiento en una forma reflectante que podría pertenecer al personaje. Como si el fenómeno de la traducción se prolongase desde la substancia espiritual a la condición de ser”(66). Kurapel, por su parte, también ha reflexionado sobre este tema en sus publicaciones, ensayos y conferencias, de ahí que resulte enriquecedor descubrir lo que registra a propósito de este aspecto en uno de sus escritos:

Los espectáculos debían ser bilingües, es decir en castellano y francés o castellano e inglés. Esta necesidad me llevó a investigar la Voz, más como vehículo trasmisor de texturas sonoras que como mensajera de textos. Junto a esto era imprescindible mostrar la dificultad comunicativa de una lengua aprendida a los veintiséis años de edad en relación con otra aprendida desde la primera infancia. Al transmitir un texto en castellano e inmediatamente, sin transición alguna, en francés, aunque éste sea idéntico no dice lo mismo. La imagen que se produce al decir la palabra mesa en castellano no es la misma que cuando se le dice en francés. Las mesas del continente latinoamericano aunque diferentes entre ellas tienen ciertas características inmutables que nos dibujan una imagen más o menos común. La voz mesa dicha en francés producirá en el espectador otra configuración, que se apoyará lógicamente en las referencias particulares que tiene la comunidad francófona o anglófona; a esto se agrega que las imágenes que tengo antes de pronunciar la voz mesa son muchas y todas pertenecen a mesas que vi, que tuve, con las que viví más de veinte años, y una que otra mesa canadiense (*Station 29; Estación 40*).

Otro elemento fundamental en la puesta en escena de esta obra y de otras posteriores corresponde al uso del audiovisual, ya sea como cine, video o diapositivas. Las proyecciones, en el caso de *exiTlio in pectore extrañamiento*, son elementos que se conjugan con el devenir escénico, completándolo, interactuando con los performers, transformando el espacio, fragmentado aún más la acción, a veces iluminando la escena (ante la carencia de un sistema lumínico) con proyecciones de colores o con secuencias montadas de manera artesanal provenientes de restos de películas recuperados o realizados con material virgen vencido y editado para este uso. Esta búsqueda de material permitió también conocer y compartir con cineastas que colaboraron con la Compagnie des Arts Exilio y filmar secuencias originales con estas películas vencidas, como la secuencia

incorporada en la obra que estamos analizando en la que se ve al Exiliado flotando en el mar, amarrado, muerto, como uno de los miles de asesinados arrojados al océano por la dictadura militar chilena⁷. Este extracto se filmó con material vencido y se pudo salvar solo una toma e incorporarla a la obra. La secuencia aparece proyectada en escenado forma simultánea a los últimos versos de la canción “Toi”, momento en que el Exiliado copula con una muñeca inflable y canta: “mientras tu vientre esquivo y suave, emerge repentino, como un patriota maniatado en la olas de un mar latinoamericano” (3 *performances* 36)



Figura 3. Alberto Kurapel, *exiThio in pectore extrañamiento*. Montreal, Canadá, 1983. Foto secuencia de cine: Susana Cáceres.

Como ya lo hemos indicado, podemos tener conocimiento de la historia o la narración no solo a través del texto hablado, sino también por medio de las canciones (cuyo texto y música pertenecen a Alberto Kurapel), ya que cada una de ellas manifiesta igualmente la desazón, la angustia y la desesperación del personaje. Estas canciones insertas en la obra trazan un camino paralelo, cuentan la historia de otra manera, aportan una profundidad movilizada desde la emoción y la expresión

⁷El relato de esta filmación y sus peripecias casi dramáticas se encuentran en el libro de Kurapel *Station artificielle ou expression scénique d'exil* (45)

vocal y musical que complementan y amplían las dimensiones del relato. Los versos de “Panorama”, canción que canta el Exiliado, son una muestra de ello:

Hoy no debiera yohaber amanecido. ,
A veces pienso... a veces no... que debería despertar
día por medio. Ya aclara.
Levantarse a las cinco y sin saber por qué, no ir a trabajar.
Tomar la guitarra, empezar a recorrer las calles... caminar entre edificios,
edificios, edificios en las sombras; y caminando sentir que la nieve guarda en
cada brillo oculto, un vacío que me mira...
Montreal.
Monte reel
Monte irreal
Provincia de Quebec (Kurapel, 3 *performances*6)

Respecto del uso de la música por parte de Kurapel, un hito importante es la aparición del disco *Contra-Exilio* en Montreal en 1983, que coincide con la fundación en Quebec de la Compagnie des Arts Exilio. Se trata de un *long play* que contiene gran parte de las canciones alrededor de las cuales Kurapel construye la obra. Así, en esta puesta en escena encontramos de manera evidente la inconfundible y personal integración del canto en su teatro-performance, lo que constituye otra característica fundamental de su universo escénico personal. El crítico Patrick Shupp escribió en la revista *Hi-Fi Son* a propósito de este LP:

Hay que escuchar el último disco de Alberto Kurapel (*Contra-Exilio*), cantautor, poeta chileno en exilio. Su asombrosa personalidad, que oscila entre una ternura increíble, una violencia soñadora y una calidez que traiciona sus orígenes, se despliega completamente en el transcurso de estas palabras y de las singulares melodías que provienen del antiguo macizo andino y de una búsqueda más que audaz [...]. Kurapel grita, canta, toca y

entrega lo más recóndito de su alma en un documento extraordinario y conmovedor a la vez; además admirablemente grabado (47).

Sobre el canto de Kurapel, transcribimos una afirmación desarrollada por Huguette LeBlanc en el libro *Alberto Kurapel: Chant et poésie d'exil*, publicado en 1983:

Rompiendo siempre el aislamiento, Kurapel, logró sensibilizar a un público que no habla su lengua. Su canto de difusión marginal logra sacar a la población latina del férreo cerco que la encierra, estableciendo un diálogo con un público tan distante de la realidad (38)⁸.

Kurapel, artista exiliado en Canadá, necesitaba y buscaba expresar escénicamente aquello que había ocurrido en Chile y que continuaría ocurriendo en América Latina durante décadas. El drama del exilio no es el del autor, él habla por todos aquellos que no pueden hacerse escuchar. Para encontrar el camino, lo más importante, como dice Spivak, era localizar un espacio desde el cual el subalterno pudiera hablar. Era necesario descubrir nuevos medios o caminos, “grietas”, “fisuras”, a través de las cuales expresarse fuera del ámbito hegemónico cultural, es decir, apropiarse de la calle, los espacios marginales, las bodegas, las galerías, lugares que se ofrecían como única alternativa para escenificar las obras, como se mencionó.

En la segunda parte de *exiTlio in pectore extrañamiento*, el personaje muestra los esfuerzos que realiza, desde los márgenes, para asumir o sobrellevar su exilio, su extranjería, en el contexto de una comunidad que no lo acoge. Pero agobiado por la soledad, la falta de lenguaje y una memoria fracturada, no es capaz de rehacer o reconstruir su identidad. Finalmente, para insertarse en esta nueva sociedad acaba borrándose el rostro mientras se escucha en *off* la autodefensa de un preso político salvajemente torturado en Chile. El otro personaje que acompañaba al Exiliado es la Máscara, un personaje conciliador, pacificador y disruptivo, que porta una máscara con rasgos cubistas y que actúa como espejo de las conciencias exiliadas, una memoria omnipresente, padre, ancestro, zapatero, reflejo concreto de la pérdida de la identidad y del pasado-presente-futuro en exilio.

De esta manera, el recorrido escénico de la obra aflora como una reescritura teatral de identidades quebrantadas, hechas defragmentos de existencias cercenadas y golpeadas, y creadas desde los intersticios culturales, desde la alteridad. ¿Cuáles son esas grietas? En *exiTlio in pectore extrañamiento* todo se transforma en materia significante: Kurapel, actor y performer, y sus diversos estados de identidad, van inscribiendo, a través del “aquí y ahora” de los diversos códigos, las características sociales de estas existencias. Los intertextos (las voces-*off*, los monitores de video, las canciones, las diapositivas, las secuencias de cine y los *playbacks* instrumentales)

⁸Traducción personal de: “Alberto Kurapel, surmontant toujours l’isolement, a réussi à toucher un public qui n’est pas de sa langue. Sa diffusion marginale et son chant marginal réussissent sans doute à sortir la population latino-américaine de la difficile barrière qui l’encercle et à établir le dialogue avec un public si distant de la réalité”

funcionan como los intersticios de resistencia cultural que componen, sustentan y tejen la narración de la performance.

Un momento muy importante en la obra es cuando el Exiliado canta una canción que narra el encuentro amoroso entre un exiliado y una joven quebequense. Para representar dicha situación, Kurapel buscó una actriz que pudiese presentar/representar la relación amorosa. Fue imposible. Diversas fueron las razones, pero la respuesta siempre fue negativa. Frente a ello, tomó la decisión de presentar la escena con una muñeca inflable como interlocutora. Antes de ese momento, el personaje/performer recorre el espacio escénico mostrando carteles donde explica a la audiencia este problema, circunstancia que se convierte en una muestra más de la distancia, el rechazo, la no comunicación con el mundo real que Kurapel intenta decodificar y exponer.

La obra cierra con una canción que mezcla presente y pasado para ejemplificar el recorrido del quehacer inmigrante:

Corren los buses, iluminados de blanco, plateando la madrugada.

Aturde la tos seca de los trabajadores.

Resuena la tos mugrienta de las máquinas tragándose la nieve.

Acometen las manos de los desplazados limpiando las oficinas

y el pasillo de los hoteles.

Enrojecen los puños del exiliado en la puerta del patrón exiliado.

Singan, tiran, culean, hacen el amor a diestra y siniestra los desterrados.

Resbalan desde la cárcel los orines de un recién nacido.

Somosal menos la Víspera de un Próximo Pensamiento (Kurapel, 3
performances 42).

En 1983, Chantal Chévrier, en la revista *Viva Virus*, expresa lo siguiente a propósito de del trabajo de Kurapel:

Hemos sido tocados en pleno corazón. Su voz, flexible, con todos los matices de la emoción, desde la ira, al dolor y al amor, es envolvente e intensa. Su rostro vibrante, su cuerpo febril, bastan para transportarnos al centro de su vida, al centro de su tormento. Solo es totalmente él cuando canta y cuando actúa, deleitándonos con su voz. Este hombre, Alberto Kurapel, es hermoso (7).

En efecto, un atributo que pocas veces se analiza y que es imprescindible señalar es el de la calidad y la sutileza de la “actuación” que presenciamos. El desamparo, el abandono, se transmiten gracias a que en escena hay un personaje creado a la perfección por un actor que siente, habla, expresa y que se desplaza con su cuerpo, su voz, su gestualidad. Solo los actores que manejan una técnica con tal maestría son capaces de develar los sentimientos y emociones “con verdad”. Chévrier apunta precisamente a esta cualidad interpretativa, al igual que lo hace Kevin Elstob en *The Canadian Theatre Review*, en 1995:

... la intensidad dramática de la escena en la cual la música, la gestualidad, las películas, las palabras habladas o cantadas, y la mezcla resonante de español y francés, convergen hacia una notable mezcla de las culturas quebequense y andina, lo político como mito y lo mítico como político, y el furor vehemente de Kurapel frente al estado de los asuntos del mundo (80).

A modo de conclusión

La resistencia cultural artística de Alberto Kurapel, con todas las características de su complejo tejido escénico, se encuentra graficada claramente en *exiThio in pectore extrañamiento*. El autor y actor ofrecen esta obra un teatro de investigación, una exploración que escudriña y convoca diversos lenguajes y expresiones dentro de un espacio escénico fragmentado. Algunos de los planteamientos teóricos que fundamentan su creación han sido expuestos por él en numerosas conferencias, mesas redondas, coloquios y ponencias en festivales de teatro y en libros y revistas, tanto en Chile como en el extranjero. Su poética teatral de exilio se instala como un testimonio fundamental de resistencia artística posterior al golpe de Estado de 1973, ya que en ella manifiesta de manera espléndida el tejido de nuestra memoria colectiva cultural inmaterial, una memoria aún no estudiada en toda su extensión y profundidad. Este desconocimiento le impide a nuestra sociedad actual acercarse a una comprensión global del comportamiento de las experiencias teatrales y artísticas en exilio.

Las cualidades fundamentales de la obra de Kurapel aquí expuestas son las de una resistencia cultural inédita; la de un teatro que puede calificarse de “político”, pero no propagandístico ni panfletario, y la de una creación rizomática en un sentido posmoderno, como lo han demostrado estudios al respecto. Características como el bilingüismo, la alteridad, la hibridez, la intertextualidad con inclusión de medios audiovisuales (cine, video, diapositivas), en una indagación que va más allá del texto hablado, que es secundario, configuran esta expresión particular denominada *teatro-performance* por Alberto Kurapel, quien amalgama bajo este concepto, así como en la escena, dos expresiones que podrían parecer antagónicas y que configuran una potente e inédita expresión escénica.

Cerj, pintor quebequense, escribió un artículo sobre *exiThio in pectore extrañamiento* que ha sido transcrito en el libro *Station artificielle: Expression scénique d'exil*. Me doy aquí la libertad de compartirlo pues considero, en el contexto de esta reflexión, que es fundamental conocer este texto y el relato vívido de su vivencia como espectador canadiense:

Alberto Kurapel y Cie.

Chilenos.

1973

Montreal-Quebec

1983.

Alberto Kurapel y Cie.

exiThio in pectore extrañamiento.

Estreno canadiense.

“Espace Transgression” Inc.

Alberto Kurapel

Actor.

Poeta, cantor, concector visual.

Compositor.

Exiliado.

¿Exiliado?

¿Chileno-quebequense?

¿Quebequense-chileno?

¿Neo-quebequense?

10 años... 11 años...

¡Escribir el exilio en América... del Norte!

¡Hablar del Sur... al Norte!

¿Lenguaje de sordos?

Oídos de sordos.

Pero, con la garganta “*hinchada del hambre de mis hermanos y el ruido de las cadenas*”,

Alberto logra encontrar las palabras

para que se le escuche.

Lo que efectivamente llama la atención en esta *performance*,

es su actualidad, su modernidad, su contemporaneidad.

Todos los elementos tecnológicos que reúnen las exigencias

del público actual están aquí conjugadas para presentar una realidad

tantas veces olvidada.

La escenografía, la música, la puesta en escena.

La iluminación, el cine, el video.

La impresionante serie de secuencias simbólicas.

La simplicidad de los elementos en juego.

Su carga significativa.

Con, naturalmente, la Voz de Kurapel.

Una Voz... que se hace escuchar.

Un trabajo, una empresa, una exploración, un arte... de pionero.

Pero si el evento logra tocarnos, no es únicamente

por el uso maestro del lenguaje que sabemos escuchar

sino porque contiene y expresa realidades

que remueven directamente nuestras emociones y angustias:

el exilio, el país, el Otro, el amor, la esperanza...

exiTlio in pectore extrañamiento

Alberto Kurapel:

Para ver. Para escuchar (41).

Por nuestra parte, consideramos, junto con Cerj, el teatro-performance de Kurapel como una expresión de afectos en resistencia, una poética performativa en la que percibimos simbólicamente el afecto y la relación con los procesos sociales-históricos-culturales y políticos que los provocan, en el sentido que Deleuze y Guatari confieren a la obra de arte. Kurapel expone, presenta, representa, canta, se mueve, narra, con lenguajes que producen imágenes simbólicas y metafóricas del exilio y del sufrimiento social que se experimentaba durante la dictadura en Chile y América Latina. Creemos que, tal como indica Deleuze,

La obra de arte nada tiene que ver con la comunicación. La obra de arte estrictamente no contiene la menor información. Al contrario, existe una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces sí puede vincularse con la información y la comunicación a título de acto de resistencia, ¿cuál esa relación misteriosa entre una obra de arte y un acto de resistencia? (Qu'est-ce...s.p.)⁹.

Para Fernando de Toro y Alfonso de Toro, la marginalidad que evidencian las obras de Kurapel, y en especial *exiTlio in pectore extrañamiento*, constituye:

... una forma de resistencia en el sentido de bell hooks, como algo no impuesto desde afuera sino desde adentro: como una toma de posición *ética* ante el mundo, ante el arte, ante la sociedad, sin quebrantar ni trazar un milímetro, con valores artísticos que Kurapel ha sustentado durante toda su

⁹Traducción personal de: "L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, en revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance, quelest ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance ?"

vida artística y personal. En Kurapel no existe un adentro o un afuera, no existe el individuo separado del artista, sino que hay uno sólo. Kurapel es su arte y su arte es Kurapel, es uno en toda su enorme dimensión, y esto es precisamente lo que no le permite abandonar el itinerario, sino continuarlo a pesar de todos los riesgos y tropiezos, a pesar de todas las derrotas y de todas las caídas. Como Prometeo, él regresa, vuelve a levantarse desde donde cayó, para no yacer allí, sino para trascender una vez más el *aquí y el ahora*, para soñar que el mundo podría ser mejor y que el arte, al fin de cuentas, es lo que nos abre las puertas para reflexionar, para pensar, para luchar y para denunciar (232).

Teatro-performance, voz, teatro y palabra, teatro y canción, y el performer que es y será siempre el meollo de la creatividad escénica. Alberto Kurapel ha logrado, a través de su creación, traspasar barreras de cualquier índole: lingüísticas, raciales, técnicas, sociales, etc., y lo ha realizado siempre desde su sentir, desde sus propias sonoridades y afectos, y desde su personal interpretación, buscando tocar las fibras más sensibles de sus oyentes. Y lo logra ampliamente gracias al teatro-performance, utilizando la Voz como vehículo de emociones, sentimientos, gritos, susurros, arrullos, súplicas, quejas, centrado en la actuación y el manejo admirable de variadas técnicas y habilidades, con una lógica de creación que anula la literalidad, el mimetismo y el realismo, explorando las vetas personales de una creación marginal y logrando desde allí su singularidad y universalidad. Grito fragmentado, lamento social, susurros de la memoria, timbre, color, tesitura de un mundo, de una herida compartida, resonancias que el espectador palpapor medio de la intensidad de la acción escénica en resistencia, canto trágico, ritual que indaga y combina tópicos tales como la libertad, la represión, los desaparecidos políticos y los desplazados de nuestra sociedad de consumo.

Para concluir, comparto un pequeño extracto del Primer Manifiesto de la Compagnie des Arts Exilio, de 1985, que afirma de manera clara y elocuente los principios fundamentales de la poética de resistencia cultural y artística de Alberto Kurapel y su compañía:

El contenido y la interpretación de los signos cambia a través de la Historia.

Nuestras Performances se basan en significantes de la Memoria y en

significados del Presente que revelan la escoria en la que nos movemos y las luchas de nuestro PORVENIR.

¡La Compagnie des Arts Exilio trabaja con la realidad de la Memoria, con la Estética de la insatisfacción! (Kurapel, *3 performances*XXIV)

Santiago, Chile, julio de 2023



Figura 4. Alberto Kurapel en la obra de teatro-performance *exiTlio in pectore extrañamiento*. Gallerie Transgression, Montreal, 1983. Foto: Susana Cáceres.

Referencias

- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. 1994. Impreso
- Cerj. “Ecrire l'exil dans la performance exilTlio in pectore extrañamiento de Alberto Kurapel”. *Station artificielle ou expression scénique d'exil*. Alberto Kurapel. Montreal: Humanitas. 1993. Impreso.
- Chévrier, Chantal. “Alberto Kurapel à transgression”. *Viva Virus*, 1983: 7.
- Deleuze, Gilles. “*Qu'est-ce que l'acte de création?* [Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17/05/1987]”. *Le Peuple qui Manque*. Web. 2018. <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>.
- . *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. 2001. Impreso.
- Elstob Kevin. “Readings”. *The Canadian Theatre Review*, 85 (1995): 80. Impreso.
- Filewood, Alan. *Canadian Theatre Review* (1994): 135. Impreso.
- Langevin, Jérôme. “‘Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier’: Cuando la urgencia no es una cuestión de tiempo”. *La Escena Latinoamericana*, 3 (1989): 66. Impreso.
- Le Blanc, Huguette. *Alberto Kurapel: Chant et poésie d'exil*. Montreal: Éditions Coopératives de la Mêlée. 1983. Impreso.
- Kurapel, Alberto. *3 performances teatrales*. Quebec: Humanitas, Nouvelle Optique. 1987. Impreso.
- . *¡Amanecerá la siembra!* APIR–KAU-4444. Disco de 33 1/3. 1975.
- . *Contra-Exilio*. APIR–KAU-5722-05. Disco de 33 1/3. 1982.
- . *Estación artificial: Expresión escénica de exilio*. Santiago: CELTEP. 2013. Impreso.
- . “exitlio in pectore extrañamiento”. *Alberto Kurapel*. Web. 2018. <https://kurapel.wixsite.com/albertokurapel/teatro-performance>.
- . *Station artificielle ou expression scénique d'exil*. Quebec: Humanitas, Nouvelle Optique. 1993. Impreso.
- Shupp, Patrick. “Exotisme pas mort”. *Son Hi-Fi Magazine*, 26 (1983): 47.
- Spivak, Gayatri. “Can the subaltern speak?”. *Marxism and interpretation of the culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grassberg. Urbana y Chicago: University of Illinois Press. 1988. Impreso.
- Toro, Alfonso de. “Alberto Kurapel o el teatro plurimedial interespectacular posmoderno”. *Carta de ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier*. Alberto Kurapel. Montreal: Humanitas, Nouvelle Optique. 1991. Impreso
- Toro, Fernando de y Toro, Alfonso de. *Alberto Kurapel: Teatro-Performance, alteridad y memoria*. Santiago : Cuarto Propio. 2018. Impreso.
- Walker, John. “3 performances teatrales de Alberto Kurapel”. *Canadian Theatre Review*, 56 (1988): 83. Impreso.

Recibido: 13 de agosto de 2023
Aceptado: 06 de noviembre de 2020

El teatro-performance de Alberto Kurapel y la expresión sonora del exilio

The Performance Theater of Alberto Kurapel and the sound expression of exile.

Astrid Masud Barria¹

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO. ARGENTINA. CODIRECCIÓN DOCTORAL,
UNIVERSIDAD LEIPZIG. ALEMANIA.

 <https://orcid.org/0009-0008-0608-3480>

Resumen. Este artículo pretende establecer un acercamiento crítico entre la escritura dramática y la expresión sonora en el contexto del teatro-performance de Alberto Kurapel, actor, creador escénico y cantautor chileno exiliado en Canadá producto de la dictadura militar de 1973. A partir de la experiencia de un trabajo cualitativo basado en entrevistas, revisión de obras, archivos y registros audiovisuales, se ha podido establecer, con base en un cuerpo teórico-conceptual, que el teatro-performance corresponde a una expresión escénica centrada en la problemática del desarraigo y el estado de precariedad material en el que se produjeron las obras del autor, principalmente durante su asilo en Montreal. Su aporte a la escena teatral chilena se encuentra en la expresión del margen, desde el cual Kurapel experimenta otra forma de escritura, proceso en que se ve enfrentado circunstancialmente a adoptar una nueva lengua de manera forzada. La exposición de la fractura representada en el bilingüismo español/francés se manifiesta en sus obras como un gesto subversivo anticolonial, basado en una oposición binaria entre institucionalidad y desterritorialidad de la cultura. Esto se expresa en las sonoridades intersticias de la voz cantada, las fusiones y estilos musicales, la instrumentación y la organología, elementos que distinguen al teatro-performance de otras expresiones del exilio.

Palabras clave. Teatro-performance, Exilio, Alteridad, Expresión sonora.

Abstract. This article aims to establish a critical approach between dramatic writing and sound expression in the context of Alberto Kurapel's Performance Theater; Chilean actor, stage creator and singer-songwriter exiled in Canada as a result of the military dictatorship of 1973. Based on the experience of qualitative work based on interviews, review of works, archives and audiovisual records, it has been possible to establish based on a theoretical body conceptual, that Performance Theater corresponds to a scenic expression focused on the problem of uprooting and the state of

¹ Doctora(C)Historia y Teoría Comparada de las Artes Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires Argentina. Licenciada en Comunicación Social y Periodista Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS Musicología Facultad de Artes Universidad de Chile. Mail astridmasud@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy)Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

material precariousness in which the author's works were produced, mainly during his asylum in Montreal. His contribution to the Chilean theater scene is found in the expression of margin, from which Kurapel experiments with another form of writing, a process in which he is circumstantially faced with adopting a new language in a forced manner. The exhibition of the fracture represented in bilingualism between Spanish/French is manifested in his works as a subversive anticolonial gesture based on a binary opposition between institutionality and deterritoriality of culture, which is represented in the interstitial sonorities of the sung voice, the fusions and musical styles, instrumentation and organology, elements that distinguish Performance Theater from other expressions of exile.

Keywords. Theater-performance, Exile, Alterity, Sound expression.

Introducción

La obra dramática y performance de Alberto Kurapel ha despertado cada vez más interés en el campo de las artes y la historia social. El modo en que este artista chileno aborda la escritura teatral se funda intrínsecamente en las circunstancias que motivaron su exilio político durante los años setenta, una época altamente convulsionada durante la cual la sociedad chilena debió enfrentar una extrema polarización entre distintas fuerzas políticas, lo cual desencadenó los hechos ya conocidos: la instauración de una dictadura militar que duró diecisiete años. Las consecuencias que trajo consigo el régimen político de la Junta Militar, encabezada por Augusto Pinochet, significó un daño irreparable para la sociedad chilena, no solo por la implementación de un sistema económico y cultural fundado bajo las convicciones ideológicas del neoliberalismo, sino porque en el país se impuso un clima de abusos y violaciones sistemáticas a los derechos humanos: crímenes, persecuciones, desapariciones forzadas, tortura y exilio.

En la perspectiva de los últimos cincuenta años, existe una necesidad imperiosa de regenerar parte del tejido social erosionado tras el quiebre democrático institucional mediante el acto de recuperación de una memoria colectiva, lugar desde el cual el arte y los artistas de la época, en la clandestinidad o en el exilio, cumplieron un rol fundamental de resistencia cultural antihegemónica, conceptos con los cuales se ha distinguido a la producción artística chilena durante el siglo XX. Por lo mismo, el teatro-performance responde a la transformación, al desdoblamiento del artista, quien, desafiando su *statu quo*, se vuelve un “lugarteniente” (Adorno, Th.1953:123-134) que habita el margen, pero que, al mismo tiempo, se opone a ser reducido a esta expresión.

La escritura dramática de Alberto Kurapel ha sido estudiada y difundida internacionalmente por el profesor Fernando de Toro, catedrático del Department of English, Film, Theatre and Media de la Universidad de Manitoba, Canadá. Orientado hacia la práctica transdisciplinaria, Fernando de Toro centró su investigación en el ámbito semiótico y transcultural del teatro-performance, en que manifestó un especial interés en la noción de alteridad desarrollada por Kurapel. Este concepto, que representa la otredad, también denominada margen o diferencia, se encuentra presente en investigaciones sobre postmodernidad, postcolonialismo y feminismo. Lo vemos, solo por nombrar algunos, en autores y autoras como Simone de Beauvoir (1949), Jean-Paul Sartre (1954), Edward Said (1978), Homi Bhabha (1994) y Gayatri C. Spivak (1998); también en el concepto de *différence* en Derrida (1967) o en el de *littérature mineure* en Deleuze y Guattari (1978).

Es a partir de la noción de alteridad en lo que yo llamaría “filosofía y psicología modernas” de donde arranca la noción de alteridad que nosotros ocupamos en este estudio, puesto que es aquí donde encontramos los instrumentos analíticos que nos permiten deslindar la noción de alteridad de las nociones de diferencia e identidad (De Toro F, de Toro A. 2018:35)

En las obras de Alberto Kurapel, la alteridad se manifiesta en la separación radical con el margen, ruptura que en un primer momento asume mediante la doble articulación del lenguaje, para luego superar la fractura negociando su propia otredad, la cual instala en un nuevo espacio desde el cual reterritorializa los signos. A partir de aquello, Fernando y Alfonso de Toro establecen dos períodos en la escritura de este artista, denominados primer y segundo exilio. El primer exilio corresponde al período situado entre los años 1974 y 1995, caracterizado por el desplazamiento de la lengua materna y la adopción del francés. A este período corresponden las obras *Mémoire 85/ Olvido/86; Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda*, y *exiTilio in pectore extrañamiento* (1987); *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1989), *Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier* (1991), *Colmenas en la sombra ou l'espoir de l'arrière-garde* (1994) y *La bruta interférence* (1995).

El segundo exilio de Kurapel se inicia en 1996 con su retorno a Chile. A partir de este período, la expresión de resistencia cultural en sus obras se concentra en los efectos causados por la dictadura y en la recuperación de la memoria. Tras aquello, Kurapel abandona el bilingüismo, pues ha superado el binarismo de la cultura occidental logrando desmarginalizar el margen. Sin embargo, asume la condición de exiliado de forma permanente. El concepto de margen está presente en Bhabha (1994) también denominado tercer espacio, en sus investigaciones sobre poscolonialismo. Con él explica la relación entre diferencia y fractura cultural en el contexto hegemónico de la historia de Occidente. Este concepto apunta a la relación entre centro y periferia, donde esta última representa la otredad, como aquello que está fuera del paradigma eurocéntrico de la cultura.

Las contribuciones que Fernando de Toro realizó por más de treinta años hasta su fallecimiento en diciembre de 2022, en la perspectiva de los estudios literarios, semióticos, teatrales performativos y, en este caso en particular, en torno al teatro-performance, han resultado fundamentales para la elaboración de un cuerpo teórico y metodológico que nos ha servido de base para conducir nuestra investigación en el contexto de la expresión sonora. A partir de lo que hemos compartido en este artículo y que es parte de una investigación mayor, se puede inferir que el tipo de escritura dramática y puesta escénica del performance corresponde a un paratexto desde el cual se originan, producen y se relacionan distintos lenguajes y expresiones híbridas, cuyo signo mantiene su valor intrínseco como estructura del significante. La noción de paratexto en Gérard Genette corresponde al “conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencias

de efectos lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto” (8). La resignificación del signo se manifiesta en la performance a través de dispositivos espectaculares mediante los cuales se intenta representar la negación de la identidad entendida como *différence*², con lo cual se busca denunciar:

- 1) los actos de violencia sistemática y brutal en contra de los derechos humanos a causa de la dictadura militar chilena de 1973.
- 2) las situaciones que iban afectando a otros países latinoamericanos que sufrían las mismas circunstancias durante la época.

Como dispositivos espectaculares se entiende a los diversos sistemas mediáticos y comunicacionales, tales como el video, cine, fotografía, medios sonoros, materialidades acústicas, que tienen lugar en el espacio escénico teatral y/o performance.

“Transmedialidad” entendida como el empleo de una multiplicidad de representaciones mediales. Además de este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término “medios” (video, films, televisión)– así como también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. (De Toro 09).

Expresión sonora: la voz cantada y hablada del teatro-performance

El término “expresión” supone la acción de manifestar, a través de un gesto verbal o no verbal, aquello que deseamos revelar. Si además le incorporamos el concepto de “sonido”, valdría decir que la expresión sonora consiste en revelar una acción por medio de las propiedades físicas del sonido y de sus cualidades sonoras, tales como la resonancia, el eco, el ruido o la vibración. En este sentido, la expresión radica en la subjetivación del mundo experiencial del artista y en el vínculo inmanente con lo creado. Por lo mismo es que pensamos en la expresión sonora del teatro-performance como el quiebre acústico que afecta al espectador a través de la diferenciación entre dos lenguas, la nativa y aquella adquirida por la fuerza. Kurapel dispone de ellas de forma paralela, sin entrelazarlas, es decir, cada una independiente de la otra, pero como autotraducción.

² En Derrida, la *différence*, entendida como el orden que resiste a la oposición del lenguaje entre palabra y escritura como lugar de extrañamiento.

Su paralelización le servirá como un medio de marcar la diferencia y satisfacer la necesidad de comunicación, además de hacer vivir al espectador la situación ambivalente del exiliado, emigrado, desterrado, a través de un proceso de traducción semántico-sintáctico, fonético y cultural (De Toro, F, de Toro, A. 115).

El lenguaje y la música comparten similitudes semánticas, lo que posibilita abordar ambos sistemas de forma convergente. Sin embargo, no son unívocos, cada uno posee un sistema propio. Aun así, el lenguaje hablado posee una característica indisociable con lo sonoro, lo cual se manifiesta en la capacidad interpretativa en cuanto gesto.

La teoría tradicional de las formas musicales habla de frases, de períodos, de puntuaciones; de interrogaciones, de exclamaciones, de paréntesis; se escuchan voces que suben y bajan, y en todos esos casos la música toma prestado su gesto a la voz que habla (Adorno 174).

Alberto Kurapel aborda la expresión sonora como gesto instrumental de la voz hablada. El canto poético de la performance se desplaza por la estructura tradicional de lo musical para ser representado como grito de liberación en una posición de ruptura y en forma de fragmentos de rock, pop, rap, blues, tonadas, cuecas, tango, milonga, sonidos de zampoñas, charango, quenás, percusiones en contraste de violines, violas, chelos, sintetizadores, sumado a la fonética bilingüe y la rusticidad o tosquedad vocal en una segunda lengua aprendida.

Al hablar de gesto nos referimos a una materialidad, a una corporalidad que transforma lo cinético en una expresión significativa. La práctica instrumental corresponde a un acto de mediación entre instrumento e instrumentista, en que intervienen diferentes códigos y signos que se traducen en una expresión de lo musical. La voz cantada responde a una experiencia subjetiva y el gesto instrumental es conformado a partir de un instrumento que se construye desde el propio cuerpo de quien canta. En este sentido, los aportes de Jean-Luc Nancy (*Corpus*) y Merleau-Ponty resultan fundamentales al plantear el análisis musical sobre la base de la relación cuerpo y corporeidad, una condición “*excrita*” que media las experiencias de resignificación entre palabra y gesto, lo que permite deconstruir las formas organizadas y semióticamente formadas en que se concibió tradicionalmente el análisis musical, distanciado de la experiencia de lo sensible, de la resonancia de un cuerpo que retumba como escucha de sí y en sí mismo, más allá de las estructuras musicales que configuran un lenguaje específico y axiomático. La condición “*excrita*” a la cual refiere Nancy responde a la experiencia sensorial abierta e involucra la recepción entre cuerpo y corporeidad mediante un proceso de escucha diferenciada.

De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más reconstruida de toda literalidad, una letricidad que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo (Nancy 61).

Asociado a la vida, el cantar es un acto natural y ritual inserto en la cultura humana. La voz representa la inmensidad del mundo y el acto más sublime de representar la gestualidad del sonido como soplo de vida. Lo ritual configura un espacio de “repetición de un gesto arquetípico realizado en la historia por los antepasados o por los dioses, que los hombres intentan ontificar mediante una hierofanía de los actos más triviales y significantes” (Eliade 103-104)³.

El canto, por lo tanto, va a significar no solo la voz sonora, sino que, además, la expresión más elevada del sacrificio, pues su existencia acústica, se debe al gasto del aliento del cantante, aliento que también es el soplo vital de todo ser vivo. Cantar es sacrificar parte de la propia vida, en la medida que ésta es expresión del aliento o soplo vital. De allí que el canto va a ser el vehículo privilegiado de la religiosidad (Martínez 55).

Las expresiones sonoras que intervienen sobre el texto espectacular de Kurapel dan cuenta de una decolonialidad en las formas y estilos musicales a partir de una aparente fusión entre sonoridades como expresión de margen, pero que en definitiva la diversidad de identidades musicales representan el recorrido nómada en respuesta a la diferenciación entre la memoria del origen particular del “Yo” y la memoria colectiva o memoria histórica. Los acontecimientos musicales descritos como ocurrencias (Martínez Ulloa, Hacia una Musicología Transcultural, 1996:13) se rebelan contra el canon musical eurocentrista: lo sonoro y lo musical semióticamente organizados versus “otras músicas”, aquellas que, por su tiempo, no hacían parte del análisis musical histórico. Por lo tanto, la fragmentación de lo musical en tanto materialidad sonora y sensible expuesta mediante la voz y el gesto instrumental como índice de “un comportamiento, un sentimiento, una relación con otro, de una realidad invisible” (Ubersfeld, A.1981:197), cumple la función de resonador de la memoria que es percibido como signo de resistencia y que puede aparecer en

³ Eliade intenta demostrar que el rito, al ser un acto de repetición en el tiempo, “*in illo tempore*”, termina con lo profano. El arquetipo del rito se proyecta más allá del tiempo, hasta la eternidad, confiriéndole el carácter espiritual a todo acto fisiológico transformado en rito (103-104).

forma de contradicción o quiebre ante la expresión rizomática⁴ del texto espectacular (Deleuze y Guattari, 1975:34-37).

La noción de espectacularidad y su relación con el texto dramático desarrollada por Marco de Marini (1980:1997) corresponden a “unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de procesos significantes complejos, a la vez verbales y no verbales”; además señala que “la particularidad del texto espectacular reside, en comparación con otras manifestaciones artísticas, en la heterogeneidad de los códigos, complejidad que se suma a la ausencia doble del objeto espectacular: una primera vez como objeto científico y otro objeto material precientífico” (De Marini,1980:2002). La característica principal apunta al carácter pluricódico, lo cual no solo hace alusión a la diversidad de signos que configura una red simbólica compleja, sino que, además, considera otras expresiones que componen el texto espectacular donde tiene cabida la expresión sonora y poética en forma de intertextos que integran la performance.

Lo musical como lugar de anclaje: Alberto Kurapel y la influencia del Canto Nuevo

Durante los primeros años del gobierno de Salvador Allende, y a la par de su carrera de actor, Alberto Kurapel explora los espacios musicales de la época como cantautor popular, donde establece vínculos con representantes del movimiento de la Nueva Canción chilena. En ese contexto oficia como recitador en la obra *Canto al programa* (1970), escrita y musicalizada por Julio Rojas, Luis Advis y Sergio Ortega. En la cantata, Kurapel figura como Alberto Sendra y participa en la grabación junto a Inti-Illimani. La obra fue grabada por la Discoteca del Cantar Popular (DICAP), sello discográfico chileno cuyo propósito, con un claro sentido político y contestatario, fue apoyar a los músicos nacionales. La DICAP contribuyó principalmente a difundir la música de la Nueva Canción chilena, lo que la convirtió en el principal soporte discográfico del movimiento.

La efervescencia política y social que caracterizó la época de los años setenta se reflejó en la masividad de los encuentros artísticos y culturales en el país, situación que comprometió cada vez más la presencia de Alberto Sendra (Kurapel) en los escenarios nacionales. Kurapel destaca en su rol de actor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y como cantautor popular. Con frecuencia se podía escuchar su música en la peña de los Parra y en Chile Ríe y Canta, lugares emblemáticos del parque O’Higgins donde compartió junto a Roberto Parra, Quelentaro y Víctor Jara⁵. Así, el compromiso político y social asumido desde entonces por este artista maipucino se ha expresado a lo largo de su carrera artística como actor, director, poeta, músico y creador del teatro-performance, sin afiliación partidista, pero vinculado a un pensamiento de izquierda.

Su carrera se remonta a 1966, año en que ingresó como estudiante a la Escuela de Teatro

⁴ El concepto de rizoma fue un concepto acuñado por Deleuze y Guattari. Mediante él se señala que cualquier elemento de una estructura puede incidir en otro, más allá de una posición de jerarquía.

⁵ Laura Jordán hace referencia al lugar que ocupa Kurapel en las principales peñas de Santiago en su rol de cantautor, donde comparte con importantes figuras de la Nueva Canción chilena.

de la Universidad de Chile. Allí destacó por sus capacidades actorales, creativas y reflexivas, lo que más tarde le significó integrar el elenco estable del Departamento de Teatro de esta institución académica (DETUCH). En ese espacio participó en los estrenos de obras como *Viet-Rock* (1969), *El señor Puntilla y su criado Matti* (1970), *El degenéresis* (1970), *El jardín de los cerezos* (1971), *La madre* (1971), *Los que van quedando en el camino* (1969), *Chiloé cielos cubiertos* (1972) y *George Dandin* (1973).

Su formación teatral y su experiencia como cantautor durante la Unidad Popular se traducen en una expresión del exilio a partir de la vivencia de la carencia material y el estado de precariedad de los escenarios improvisados quebequenses, un nuevo territorio que construye con las sobras de una sociedad de consumo y con otros códigos culturales. En 1981, Alberto Kurapel funda la *Compagnie des Arts Exilio*, aunque el trabajo creativo lo inicia en 1974, con lo cual podemos establecer que la experiencia primaria del teatro-performance se encuentra en su rol de cantautor con anterioridad a las obras teatrales que fueron reunidas en *3 performances teatrales*. Desde su lugar de músico y poeta, Kurapel asume la voz cantada como acto de denuncia resignificando la figura del trovador, la cual introduce en su escritura dramática y puesta escénica de performance.

Llegando al exilio a Canadá en 1974, continué cantando otro canto; anteriormente recorría peñas y lugares del territorio chileno cantando mis composiciones donde asomaban las situaciones que me iban afectando como cantautor. Ahora mi canto era el de la derrota, la masacre, los prisioneros políticos, más tarde sería el de los fusilados, los desaparecidos, los torturados. Con mi guitarra recorría diversos puntos de Canadá y otros países, canté en escenarios, en comedores de fábricas, en salas de clases, en iglesias, en sitios eriazos. En todas mis presentaciones asomaba la curva dramática, las premisas, los objetivos, con la misma fuerza con que emergía lo planteado en *El pequeño organon para el teatro de Brecht* (Kurapel 17).

La influencia de la tradición campesina determinó su relación entre teatralidad y musicalidad. Ambos conceptos se encuentran inmersos en la obra de Alberto Kurapel, no solo a partir de las convergencias o divergencias entre géneros y estilos, sino dejando en evidencia el cruce entre historias, diálogos y sonoridades, para luego resignificarlas en el contexto de Quebec mientras intensifica su experiencia latinoamericana mediante el acto de la memoria. Es a partir de este que realiza su crítica en contra de la institucionalidad de la cultura, que resuelve anteponiendo un nuevo espacio inscrito en “la orilla”, desde el cual devela la exclusión, la carencia y la marginalidad. Estamos ante un espacio adquirido y otro que porta en su memoria, un espacio *indentado* –entre recuerdos y el presente– y otro espacio intervenido por la voz cantada y la voz actuada, a lo que se suma la práctica instrumental.

La imagen que se produce al decir la palabra *mesa* en castellano no es la misma cuando se dice en francés. Las mesas del continente latinoamericano, aunque diferentes entre ellas tienen ciertas características inmutables que nos dibujan una imagen más o menos común. La voz *mesa* dicha en francés producirá en el espectador otra configuración que se apoyará lógicamente, en las referencias particulares que tiene la comunidad francófona o anglófona; a esto se agrega que las imágenes que tengo antes de pronunciar la palabra *mesa* son muchas y todas pertenecen a *mesas* que vi, que tuve, con las que viví más de veinte años y una que otra mesa canadiense (Kurapel, A. Estación Artificial 40).

La experiencia musical cotidiana y subjetiva es, a la vez, una realidad social y realidad suprema sobre la que se fundan las estructuras intersubjetivas de sentido. En ellas vivimos y en ellas podemos reinterpretar nuestras interacciones con la música. Según Shütz, el público de un concierto afina mutuamente sus relaciones sociales en cuanto comunidad de oyentes, que a través de la música, crea prelingüísticamente y preconceptualmente un “nosotros” (Penlinsky 11)

La transmedialidad en la práctica espectacular del teatro-performance es otra de las características notables que Kurapel introduce en sus obras, muy al estilo de Josef Svoboda, director y escenógrafo checoslovaco que integró al teatro y la danza proyecciones de cine, ya no con un sentido decorativo o documental, sino como parte constitutiva de lo espectacular. En esta línea, las sonoridades del teatro-performance también responden a un tipo de narración que integra el concepto multidimensional que opera en el sentido de un espacio conceptual. Así, por ejemplo, en la obra *Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda* (1987), advertimos imágenes de cine sobre un texto hablado en dos lenguas a la vez. A un costado de la escena en blanco y negro, aparece una pianista con movimientos esquematizados. Su interpretación acompaña el gesto vocal y la voz gutural de Mario, personaje interpretado por Kurapel. La imagen reproduce un espacio operático moderno, donde ningún elemento de la escena es desplazado; cada uno de los medios tecnológicos,

secuencias de cine, sonoridades, actores, bailarines y músicos, articula una red de signos que opera para poner de relieve la memoria y el exilio.

El *leitmotiv* de las obras del autor es la pérdida de la certidumbre del sujeto social en el contexto del problema del desarraigo cultural y la resistencia al neoliberalismo. Ya lo expresa Fernando de Toro al identificar esta experiencia escénica como postmoderna y postcolonial, en la cual los signos dan cuenta de unidades de manifestación teatral en tanto procesos significantes heterogéneos. En la espectacularidad del teatro-performance, la voz cantada y la voz actuada se vuelven resonadores de la memoria e integran una red significativa que da cuenta de una otredad, una distancia que es apreciada en la tesitura vocal del actor performance y que se expresa mediante sonoridades aparentemente desconectadas sobre un territorio fragmentado y afectado por acontecimientos musicales excéntricos, lo cual genera un quiebre en la unidad textual. Sin embargo, se trata de un acto intencionado, cuyo propósito es generar una sensación de artificialidad. Por consiguiente, creemos estar en presencia de un nuevo espacio configurado a partir de esta triangulación de roles que convierte la génesis del canto épico en un canto espectacular, que comparte características con el Boom latinoamericano⁶.

Kurapel enfrenta el exilio a partir de un gesto instrumental y sonoro desde el cual representa la fragilidad del mito latinoamericano y su incapacidad de cuestionar el sentido de identidad nacional. La fragmentación del lenguaje en la expresión cantada representa el arma más poderosa y certera de la desesperanza y la incertidumbre humana, y desde las cuales se acuñan los sentimientos más auténticos de una sociedad explotada. El canto poético de Alberto Kurapel surge del relato y la experiencia del trabajo obrero y campesino devuelto a la vida en la voz del trovador. Se trata de un relato sonoro en que música y texto escenifican la *in/sistencia* del ser humano en forma de radiografía sociocultural y política de la modernidad.

El teatro-performance no solo representa un lugar de encuentro disciplinar. Los elementos que lo integran establecen una nueva red de signos y representaciones que origina otra forma de incorporar el relato, lo que trasciende las ideas aportadas desde la institucionalidad del arte a comienzos del siglo XX. Teatro y performance son removidos de sus singularidades afectando, con ello, la unicidad de la teatralidad.

He aquí un punto importante, una diacronía sobre espacio-tiempo que pone en jaque a la escritura al disponer de ella en forma de fragmentos, de meta-textos que reemplazan la verdad como forma de conocimiento macro-cósmico, con lo que irrumpe la alteridad como posibilidad del “*ser*” en un estado de negación de sí. En este sentido, la música, en su forma más primigenia, comporta la presencia del *archí*, un tejido polimorfo y simbólicamente complejo, donde la ritualidad está presente en el hacedor de música. La ritualidad del sonido en cuanto comportamiento obedece al esparcimiento de la conciencia del ser, de la voz como resonancia, y es justamente, en tal sentido, que Kurapel y su teatro-performance exponen el cuerpo a la transfiguración de la

⁶ Gilda Waldman expone que este fenómeno literario surge a mediados de los años sesenta. Su fuerza se manifiesta en una narrativa latinoamericana que destaca el sentir social y político de la época. Los escritores que fueron parte de este movimiento fueron influenciados por el modernismo literario que los precedió, para desafiar luego las formas estructurales de la escritura, principalmente europea. Sus aportes creativos hicieron posible la aparición de una escritura audaz y desafiante, como es el caso del realismo mágico, cuya formas resaltaron las voces acalladas de los pueblos de América, para explicar, mediante relatos fusionados, las formas de sobrevivencia al modelo imperante por medio de temas que tensaban lo social, lo político y lo económico; es el caso de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, José Donoso y María Luisa Bombal, entre otros destacados escritores latinoamericanos.

conciencia sonora, movilizada entre la voz actuada y la voz cantada. Esto produce una huella que resuena todo el tiempo.

El hecho de que la voz se espacie en su resonancia indica la marca de un desplazamiento en la interioridad que la voz produce y donde ella repercute. En esta demora del interior inducida por la resonancia, la voz se desdobra y, por consiguiente, todo lo que se puede decir de su unidad o de su homogeneidad se mantiene ligado al dicho desdoblamiento (Durán 50).

La expresión del canto poético en el teatro-performance no pierde el carácter individual, situación que lo diferencia de la Nueva Canción chilena. Según Patricia Díaz-Inostroza, este movimiento obedeció a una expresión colectiva en un contexto determinado:

Esta es la situación de contexto en que se desarrolla la Nueva Canción del Cono Sur, cuyo papel se encuentra auto asignado para interpretar los acontecimientos y los sentimientos de una sociedad en estado de excepción comunicándolos a través de sus crónicas cantadas, de la poesía musicalizada o del canto poético de la nueva trova (Díaz-Inostroza 21).

Mientras la Nueva Canción chilena da cuenta de lo local en cuanto unidad articuladora del imaginario latinoamericano como principio de la identidad, las sonoridades musicales del teatro-performance deconstruyen la identidad en el sentido del multiculturalismo planteado por Charles Taylor (93)

La transculturalidad origina una cultura más o menos híbrida, en la medida que lo vernáculo es contaminado por este Otro y este Otro por lo vernáculo. Esta contaminación es una señal positiva según la concepción de Homi Bhabha (1994), y Edward Said (1978 y 1993), pues es en ella donde se encuentra la transculturalidad y

es aquí, según mi opinión, donde mundialización y transdisciplinariedad se encuentran

(De Toro, F, de Toro, A. Teatro-Performance 61).

Algunas conclusiones

Hablar sobre la experiencia del teatro-performance de Alberto Kurapel resulta complejo y desafiante, pues no solo estamos ante una nueva forma de expresión escénica, sino ante una red significativa que comporta diferentes lenguajes, un tipo de narración fragmentada, asincrónica y atópica. Tras su originalidad, Kurapel expone el drama del exilio en toda su dimensión, una teatralidad espectacular y performativa en la que el fenómeno de otredad es abordado como un devenir desde el cual operan los desdoblamientos del artista, que expresan un sentimiento derrotado y una desafección del sujeto por la pérdida de pertenencia. El carácter bilingüe entre el español y el francés, característica de su primer exilio, expone la negación del ser/sujeto afectado por la ausencia de sí mismo y la imposición de un otro. La pérdida del hogar está representada por la fractura política que lo posiciona en presencia de una geografía distante y lo enfrenta a una segunda lengua desconocida e impuesta por las circunstancias del destierro.

En sus obras no existen límites que medien entre el actor, el músico y el creador, todos son intervinientes del espacio escénico desde el cual el canto poético constituye una acción de memoria, en que la voz cantada se configura como un cuerpo expresivo, sensible y georreferencial del artista. En sus obras se encuentra presente el problema del margen, así como el de los mecanismos de dominación del colonialismo. La marginalidad en el teatro-performance, como en su canto poético, es asumida como resistencia y no como una estructura opresiva, a la cual se llega por medio de la lucha y el acto de dolor. Estas sonoridades híbridas trascurren entre la experiencia musical del folklore chileno, el country, el ragtime y el jazz norteamericano. Los diferentes estilos musicales permite apreciar los quiebres rítmicos y los intervalos abiertos, lo que se advierte, a menudo, como disonancia y nomadismo sonoro, especialmente en la composición de tonadas y cuecas que relatan la tortura, las desapariciones, los fusilamientos. Por lo mismo, la expresión de lo musical conlleva una especie de tránsito del artista entre lo ritual y el chamanismo, entre la palabra y el gesto sonoro e instrumental.

Es por esto que la expresión sonora del teatro-performance aporta una dimensión antropológica y semántica al texto espectacular, en que se produce una reterritorialización del signo, lo que provoca un extrañamiento. Las sonoridades aparentemente incoherentes y ruidosas obedecen a una provocación frente a un estado inconcluso, de alerta, de rebeldía, que alude a un pasado/presente, a una presencia/ausente representando el lugar no escrito, esa página en blanco desde la cual Kurapel genera un nuevo lenguaje interviniendo las estructuras transtextuales. En este sentido, la importancia del teatro-performance en los últimos cincuenta años de historia radica en el valor impreso en la expresión del exilio como género artístico, mediante el cual pueden ser desvelados los diferentes estados de la memoria. Por lo mismo, la creación de Alberto Kurapel y su teatralidad representan un aporte invaluable a la reconstrucción del pasado reciente, una invitación a prosperar en la apertura de espacios de creación e investigación artística latinoamericana.

Aprovecho esta instancia para recordar el trabajo desarrollado por Fernando de Toro, quien

abrió y condujo en vida una brillante línea de investigación en torno a la experiencia del teatro-performance de Alberto Kurapel, actividad que llevó a cabo durante más de treinta años, junto a Alfonso de Toro, académico de la Universidad de Leipzig en Alemania. Esta situación le otorga un sello doblemente excepcional a su trabajo, pues ambos académicos, de manera magistral, lograron instalar un enfoque transcultural y genuino que ha resultado fundamental para los estudios semióticos, literarios y teatrales a la luz de los conceptos de identidad, alteridad, tercer espacio, hibridez, transmedialidad y postmodernidad, y de los aportes teóricos esenciales de Barthes, Derrida, Lacan, Bhabha, Said y Spivak.

Desde allí se establece un primer acercamiento a las expresiones sonoras del teatro-performance, en las que se manifiesta el estado de liberación individual: ¿quién sufre?, ¿qué sufre?, ¿para qué sufre? Hablamos de un cuerpo político, un soporte –tekné– que media las relaciones de utilidad entre el artista, la técnica y el público, y en el que se observa un quiebre de la tradición estética aureática, tal como lo expresa W. Benjamin (2003). La experiencia del exilio representa el fracaso del proletariado frente a los medios de producción y de reproducción del capitalismo, en los que lo “humano” es despojado de su “humanidad”, y cuya representación es la de un “objeto capital” portador del desastre y el aniquilamiento.

Referencias

- Adorno, Theodor. El artista como lugarteniente. Alemania: Merkur. Traducción al castellano 1962 en: *Notas de literatura*. Barcelona España: Ariel. 1953. Impreso
- Advis, Luis, Ortega, Sergio, Rojas, Julio. 1970. Canto al Programa. Discoteca del Cantar popular *Dicap*.
- Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca. 2003. Impreso
- Bhabha, Homi. The Location of Culture. London: Routledge. 1994. Impreso
- Beauvoir, Simone de. Le deuxième sexe I-II. Francia: Galimard. 1949. Impreso
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1975. Rhizome. Paris: Minuit. 1975. Impreso
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Kafka. Por una literatura menor. México. 1978. Impreso
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil. 1967. Impreso
- Díaz-Inostroza, Patricia. Yo no canto por cantar: Cantares de resistencia en el Cono Sur. Santiago de Chile: Memoriarte. 2016. Impreso
- Durán, Cristóbal. “Una voz temblorosa. Música y auto-afección en Jacques Derrida” en *Aisthesis* n°58, pp.46-58. 2015.
- Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado. Madrid: Cristiandad. 2009. Impreso
- Genette, Gérard. Umbrales. Buenos Aires: Siglo XXI. 2001. Impreso
- Kurapel, Alberto. 3 Performances Teatrales: “Éxilio in pectore extrañamiento”, “Mémoire 85 / Olvido 86”, “Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda”. Montreal: Humanitas, Nouvelle Optique. 1987.
- Kurapel, Alberto. 2010. El actor performer. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2010. Impreso

- Kurapel, Alberto. Estación artificial: Expresión escénica de exilio. Santiago de Chile: Les Éditions du Trottoir. 2011. Impreso
- Marinis, Marco de. “Le spectacle comme texte”, en *Sémiologie et théâtre*, Université de Lyon II/Certec, Lyon, pp.195-258. 1980.
- Martínez Ulloa, Jorge. “El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical”, en *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes Universidad de Chile, pp. 54-65. 2009.
- Martínez Ulloa, Jorge. *Hacia una Musicología Transcultural, el Anclaje de Una identidad Musical Tradicional en Mapuches Urbanos*. Santiago de Chile: Vientos del Sur. 1996. Impreso
- Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard. 1999. Impreso
- Nancy, Jean-Luc. 2003b. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pelinsky, Ramón. “Corporeidad y experiencia musical”, en *Revista Transcultural de Música*, n°9. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, pp.0-64. 2005.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Random House. 1978. Impreso
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Ibero-Americana, 2° edición. 1954. Impreso
- Spivak, Gayatri C. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Revista Orbis Tertius III*, n°6, Buenos Aires, pp.189-235. 1998.
- Taylor, Charles. *El Multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica. 1993. Impreso
- Toro, Alfonso de. *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones-Transmedializaciones-Cuerpo*. Alemania: OLMS. 2009. Impreso
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro: Del texto dramático a la puesta en escena*. México: Paso de Gato. 2014. Impreso
- Toro, Fernando de y Toro, Alfonso de. *Alberto Kurapel: Teatro-performance, alteridad y memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2018. Impreso
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales.
- Waldman, Gilda. 2016. “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años: Del Boom a la nueva narrativa”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 1981. México, pp.61-226.
-

Recibido: 30 de octubre 2023
Aceptado: 15 de diciembre 2023

Radrigán antes de Radrigán: breves notas introductorias sobre los antecedentes literarios de un clásico del teatro chileno¹

Radrigan before Radrigan:
brief introductory notes about the literary background of a Chilean theatre classic

Adolfo Albornoz Farías²

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE. INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES.

 <https://orcid.org/0000-0001-6998-9847>

Resumen. En 1979, Juan Radrigán debutó como dramaturgo con *Testimonio de las muertes de Sabina*. En 1980 formó su propia compañía, el Teatro Popular El Telón. Recibió el Premio de la Crítica a la Mejor Obra en 1981 por *Hechos consumados*. Pronto devino el “dramaturgo revelación” del teatro chileno durante la dictadura y desde entonces ha sido reconocido como el “dramaturgo de los marginados”. Hasta ahora no han sido estudiadas la narrativa y la poesía que produjo antes de consagrarse al teatro. A partir de una primera mirada a estos materiales, este artículo propone claves novedosas para visitar la dramaturgia de Radrigán y, de paso, repensar el campo teatral chileno durante los años siguientes al golpe de Estado.

Palabras clave. Teatro chileno, Teatro y política, Dictadura, Gustavo Meza, Juan Radrigán.

Abstract. In 1979, Juan Radrigan premiered his first play: *Testimonio de las muertes de Sabina* [*Testimony of Sabina's Many Deaths*]. In 1980, he organized his own theatrical troupe, the Teatro Popular El Telón [The Curtain Popular Theatre]. And in 1981 his work *Hechos consumados* [*When All is Said and Done*] received the Critics Play of The Year Award. Soon Radrigan became the main playwright emerged during the dictatorship and since then has been known as “the playwright of the outcasts”. Until now, the novels, short stories, and poetry that Radrigan wrote before he started producing theatre, have not been studied. From a first glance to these materials, this paper proposes innovative approaches to rethink Radrigán’s theatre and, at once, the Chilean theatrical field during the post-coup years.

¹ Artículo elaborado en el marco del Proyecto de Instalación en Investigación “Radrigán antes de Radrigán: la temprana y desconocida narrativa y poesía de un clásico del teatro chileno”, código INS-INV-2021-01, financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo y Creación Artística de la Universidad Austral de Chile. Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia, el 28 de septiembre de 2023, en el coloquio “Memoria y discurso social: A 50 años del golpe militar (1973-2023)”, organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

² Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica y Licenciado en Sociología por la Universidad de Concepción; realizó estudios de Teatro en la Universidad Finis Terrae y el Centro de Investigación Teatro La Memoria. Académico del Instituto de Lingüística y Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Mail: adolfo.albornoz@uach.cl

Keywords. Chilean theatre, Theatre and politics, Dictatorship, Gustavo Meza, Juan Radrigán.

Introducción

Este artículo presenta un avance de resultados de un proyecto de investigación todavía en desarrollo, dedicado al examen de la temprana y desconocida narrativa y lírica producida por Juan Radrigán antes de convertirse en un clásico del teatro chileno. Más específicamente, este escrito esboza parte del rendimiento por el que apuesto al revisitar a un autor teatral y un conjunto de textos dramáticos sobre los cuales, en principio, se supondría que, si no todo, al menos lo fundamental ya está suficientemente dicho y sabido.

Este objetivo heurístico supone la renovación de las perspectivas desde las cuales se aborda el sujeto/objeto de estudio. En este breve trabajo, entonces, a partir de la premisa “Radrigán antes de Radrigán”, dialogo con una pregunta de investigación a la que atribuyo un significativo potencial innovador: ¿Cuánto y cómo podrían variar las líneas de interpretación canónicas a propósito del principal dramaturgo chileno surgido durante la dictadura, cuya producción desbordó la escena nacional en los años ochenta, al confrontarlas con antecedentes hasta ahora no considerados por la crítica? Me refiero, en concreto, a la sostenida incursión del autor en el cuento, la novela y la poesía desde inicios de los años sesenta, es decir, desde mucho antes de su arribo al teatro.

Puesto que me planteo esta interrogante de manera concurrente con la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado perpetrado en 1973 por militares y civiles contra el gobierno constitucional y democrático encabezado por el presidente Salvador Allende, este escrito también bosqueja cómo una relativa modificación en la forma de entender a Radrigán a partir de sus antecedentes literarios podría, además, contribuir a repensar la configuración y el despliegue del campo teatral chileno durante los primeros años de la dictadura, o sea, cuando el autor llega a los escenarios.

Caso

Juan Radrigán nació en Antofagasta el 23 de enero de 1937 y murió en Santiago el 16 de octubre de 2016. Como dramaturgo, es considerado un referente fundamental del teatro y la cultura en Chile. Algunas de sus piezas, por ejemplo, *Hechos consumados* (1981), figuran entre los clásicos de nuestra escena. Recibió, entre muchos otros reconocimientos, el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales el año 2011 –es decir, el “Premio Nacional”, el mayor galardón al que podría aspirar un artista chileno en su patria–.

Durante casi cuatro décadas de trabajo teatral profesional, en las que estrenó cerca de medio centenar de piezas en Chile y el extranjero, Radrigán fue especialmente valorado como el dramaturgo de los marginados, calificativo que tendió a recordar y subrayar el componente de crítica social con el que su teatro emergió desafiante frente a la dictadura. Entrado el siglo XXI, el dramaturgo también fue ampliamente respetado como conciencia crítica de nuestro país. Al morir, fue velado sobre el escenario del Teatro del Sindicato de Actores y Actrices de Chile y camino a su funeral fue homenajeado en el Teatro Nacional Chileno. Cientos de personas nos acercamos a decir adiós y el gobierno decretó Duelo Oficial.

Tras la muerte de Radrigán (ocurrida a sus setenta y nueve años como consecuencia de un cáncer de pulmón), en la prensa, las conversaciones gremiales y los diálogos académicos abundaron los comentarios sobre la excepcionalidad del “fenómeno Radrigán”: un exobrero sin educación formal que, de pronto, casi de la nada, escribió y estrenó su primer texto teatral, de inmediato otro y muy pronto uno más para, así, meteóricamente, convertirse en el principal defensor de la dignidad de los desamparados desde los escenarios. Aunque de vez en cuando someramente se recordó su incursión en otros géneros literarios y su tratamiento de otros temas, la insistencia del discurso social hegemónico en el sorprendente debut teatral de Radrigán en 1979, así como en el inédito protagonismo de los marginados en su dramaturgia, terminó eclipsando – incluso reificando– un proceso literario, artístico y cultural de mayor extensión temporal y mayor complejidad simbólica, cuya memoria estas notas quieren comenzar a trabajar³.

Evidencias

Siendo Radrigán una figura imprescindible para entender el devenir de las artes escénicas y la cultura en Chile durante el último medio siglo, al revisar la bibliografía que su quehacer ha estimulado, llama la atención la sistemática omisión de su producción literaria no dramática, o sea, de la narrativa y la lírica que publicó antes de consagrarse al teatro, entre los textos y discursos periodísticos y académicos que tematizan su obra.

El viernes 23 de marzo de 1979, en el Teatro del Ángel, ubicado en el centro de Santiago, capital de Chile, debutó el dramaturgo Juan Radrigán con *Testimonio de las muertes de Sabina*. La puesta en escena fue producida por la compañía Los Comediantes, dirigida por Gustavo Meza y protagonizada por la ya entonces célebre Ana González y Arnaldo Berríos. A sus cuarenta y dos años, Radrigán era nuevo en el teatro –“Anoche debutó un nuevo dramaturgo”, fue el título de una nota en el diario *La Segunda*–. Sin embargo, no era un recién llegado a la literatura.

Casi dos décadas antes de su irrupción dramática, Radrigán se había aventurado en el cuento con la colección *Los vencidos no creen en Dios* (1962), luego incursionó en la novela con *El vino de la cobardía* (1968) y, más tarde, probó suerte en la poesía con el volumen *El día de los muros* (1975).

Sorprende, entonces, que ninguno de estos títulos ni otros con los que Radrigán insistió en arriesgarse como escritor haya sido mencionado en la nota de prensa antes citada –donde sí se comenta, en cambio, que en esa época trabajaba vendiendo libros usados– y que tampoco fueran aludidos en las críticas periodísticas que pocos días después del estreno firmaron Angélica Lavados en *El Cronista*, Wilfredo Mayorga en *Las Últimas Noticias* y María Eugenia Di Doménico en *La Segunda*, periódicos de circulación nacional en los que el autor figuró como un simple debutante.

Y resulta todavía más asombroso constatar la misma inadvertencia por parte de la crítica académica que pronto y seriamente comenzó a ocuparse del novel hombre de teatro. Apenas cinco años tras el debut escénico de Radrigán apareció la antología *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*

³ Un ejemplo del relativo e inintencionado reduccionismo operado sobre Radrigán lo ofrece la declaración de Duelo Oficial por su fallecimiento. Aquí, entre otros considerandos, se deja constancia de que “asumió de manera central y recurrente la marginalidad social proponiendo a los desposeídos como personajes centrales en sus creaciones” (Ministerio del Interior y Seguridad Pública 1).

(1984), donde su abundante dramaturgia inicial aparece acompañada por dos extensos estudios introductorios: “Los niveles de marginalidad en Radrigán”, de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, en ese tiempo investigadores del emblemático Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), y “Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica”, de Hernán Vidal, ilustre profesor de la University of Minnesota. Un poco antes, en 1983, la prestigiosa revista *Latin American Theatre Review* había publicado “El dramaturgo de ‘los olvidados’: Entrevista con Juan Radrigán”, de Pedro Bravo-Elizondo, profesor de Wichita State University. Y pocos meses después, en 1985, esta emergente dramaturgia fue objeto de una tesis doctoral: *Literatura chilena de la década 1973-1983. Cuatro respuestas a la experiencia autoritaria: Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y Juan Radrigán*, presentada por Rodrigo Cánovas en la University of Texas, en Austin. Sin embargo, ninguno de estos estudios fundacionales sobre el teatro de Radrigán, como tampoco las monografías que en breve les siguieron sobre una u otra obra suya, presta atención a la relación del autor con otros géneros literarios –ni amplía significativamente las líneas de interpretación sobre su teatro, aunque sí profundizan en la marginalidad, problematizándola de manera ejemplar–.

De esta manera, gradualmente, comenzó a cimentarse la doxa sobre el “fenómeno Radrigán” que, por entonces, en un trabajo homónimo, Ana María Foxley resumió de la siguiente manera:

Su vida y su obra pertenecen a la cultura de la pobreza. Un modo de existir preñado, eso sí, de otras riquezas. Como la dignidad humana, leitmotiv de sus quince obras escritas en un tiempo record de seis años y medio. Todas estrenadas o por estrenar en Chile y el extranjero. Vivió desde chico en la marginalidad. Su padre era mecánico de tractores y acarreaba a su madre y a sus cuatro hermanos en un camión, por todo Chile. Comían, dormían, vivían en ese camión, en medio de carreteras y despoblados. Juan era el menor y, cuando su padre los dejó, tuvo que trabajar en lo que tocara, desde los doce años. Nunca fue a la escuela. Apenas si sabía leer: su madre, de profesión maestra, le había enseñado lo básico. Radicados en Santiago, empezó a acarrear bultos en La Vega. Luego fue desabollador, carpintero, pintor, albañil, obrero textil y hasta dirigió varios sindicatos. Cuando quedó cesante, instaló un puesto de libros viejos en la Plaza Almagro. En eso estaba cuando cambió su destino. Todo “gracias a los carabineros”. Un día de 1976, los uniformados les sacaron parte a él y a sus colegas del sector, por

no tener patente: la Municipalidad se había atrasado en entregárselas. De ahí le surgió la idea de *Testimonio de las muertes de Sabina*: su primera obra de teatro. En pocos años, el “fenómeno Radrigán” llegó a tal punto que no sólo los periodistas lo destacaron, sino que el Círculo de Críticos lo premió en 1982, por lo valioso de su producción. También apareció un libro con dos estudios y once de sus obras (35).

Fue recién en 1992, en la “Biobibliografía de Juan Radrigán”, elaborada por Justo Alarcón y Guillermo Fuenzalida para la revista *Mapocho*, editada por la Biblioteca Nacional de Chile, cuando por primera vez se reparó apropiadamente, aunque solo en la forma de un inventario, remitiendo a títulos, fechas y premios, entre otros datos, en la narrativa y la poesía que el destacado dramaturgo había comenzado a producir treinta años antes.

En el estudio introductorio para la antología *Crónicas del amor furioso*, editada en 2004 con ocasión de los veinticinco años de teatro de Radrigán, trabajo con el que Adolfo Albornoz inició la renovación del estado de la cuestión sobre la dramática radriganeana, el ya consabido problema fue apenas mencionado en un par de líneas, mas no abordado (Albornoz, Juan Radrigán, veinticinco afanosos años...) –lo mismo en un escrito subsecuente (Albornoz, Juan Radrigán, veinticinco años de teatro...)-. El asunto tampoco fue trabajado en *Radrigán*, el volumen colectivo editado por Carola Oyarzún que vino a completar la innovación teórica y metodológica a propósito del teatro radriganeano y devino decisivo para una nueva oleada de aproximaciones críticas. La “Cronología” y la “Bibliografía” ahí incluidas por Cristián Opazo recogen, precisan y amplían el inventario propuesto quince años antes por Alarcón y Fuenzalida, e incluyen las referencias a la producción no dramática del autor, pero sin mayor comentario sobre esta⁴.

En consecuencia, tras cuatro décadas y algo más de quehacer académico a propósito del teatro de Juan Radrigán, entre los numerosos artículos, capítulos y libros publicados dentro y fuera de Chile sobre su obra, unos pocos mencionan su escritura narrativa y lírica, pero ninguno aborda

⁴ En su reseña del trabajo coral editado por Oyarzún, Grínor Rojo enunció claramente la cuestión que anima el presente trabajo, pero sin problematizarla: “De pronto, un escritor cuarentón, que había nacido en 1937 y que tenía ya a su haber un volumen de cuentos, un par de novelas y un libro de poesía, ninguno de los cuales había llamado la atención de los críticos excesivamente, veía que un trabajo suyo subía al escenario y generaba ahí una cierta expectación. Lo que vino después lo sabemos todos: una seguidilla afiebrada de piezas, seis en tres años, que se cuentan, y se seguirán contando, estoy seguro, entre los textos canónicos del teatro chileno. Entre ellas, por ejemplo, obras tan relevantes como, *El loco y la triste* (1980), *Las brutas* (1980), *Hechos consumados* (1981) y *El toro por las astas* (1982)” (Rojo, Sobre Radrigán... 172). Veinticinco años antes, sin embargo, al enfrentarse el eminente crítico por primera vez a la producción del dramaturgo, el silencio sobre sus antecedentes literarios había sido el habitual: “El gran descubrimiento del teatro chileno desde 1979 a 1982 es Juan Radrigán. Siete obras al hilo, desde *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, en 1979, hasta *El toro por las astas*, su segundo estreno de 1982, confirman que el hombre ha escrito en estos tres años más que muchos de sus colegas en toda la vida” (Rojo, Teatro chileno... 134).

el estudio de este corpus literario sobre el que ahora se busca llevar la atención apelando a la fórmula “Radrigán antes de Radrigán”.

Nota 1. De la literatura al teatro, conexiones preliminares

En septiembre de 1962, Juan Radrigán presentó su primer libro: *Los vencidos no creen en Dios*, cuentario publicado por la editorial Entrecerros. Componen la colección cinco relatos: “La madre de Juan”, “El asesino”, “Crepúsculo”, “Difusa esperanza” y “Los vencidos no creen en Dios”. Introducen el volumen de 110 páginas una carta (preámbulo), enviada por Aldo de la Reyna al autor en agosto del mismo año, y un prólogo de Hiram Cantillana. La portada e ilustraciones son obra de Pedro Bolados.

“La madre de Juan”, relato que abre el primer libro de Radrigán, cuenta la historia de Rosario, una mujer mayor, quien, en medio de la pobreza en que vive junto a su familia, lleva al límite de la deshumanización sus esfuerzos para conseguir regalar un libro a su hijo para su cumpleaños. El joven, un hombre de esfuerzo, obrero, trabajador desde los doce años, es, a la vez, un gran aficionado a la literatura.

Junto con la especie de autorretrato que el novel cuentista ensaya mediante la figura del hijo –“Juan había vivido tan poco y tan mal que algo había que darle [...] trabajar, dar su plata, dormir, leer y fumar era todo lo que hacía en este vasto mundo” (Radrigán, *Los vencidos...* 22-23)–, el autor se vale de este personaje para inaugurar una línea de ficcionalización metaliteraria que, en general, terminaría adquiriendo sostenida y creciente presencia en su dramaturgia, hasta hegemonizar varias de sus últimas producciones escénicas, como ocurre, por ejemplo, en *Bailando para ojos muertos* (2013) y *La tempestad* (2015).

A la vez, y más específicamente, el personaje del joven obrero letrado que motiva la agonía de “La madre de Juan” terminaría siendo revisitado por Radrigán, siempre con visos autoficcionales, mediante personajes escritores recurrentes en su teatro, muchas veces leídos como alter egos escénicos del autor (en piezas que, por otra parte, Radrigán tuvo especial interés en ver prontamente publicadas). Es el caso de Vicente, el atormentado escritor, único sobreviviente de un arrasamiento colectivo, quien, como narrador, protagoniza *Pueblo del mal amor* (1986), quizás la pieza epítome del período clásico radriganeano consagrado al problema de la marginalidad durante la dictadura. Es también el caso del Hombre, el perplejo escritor, superado por la amargura, retratado en *El exilio de la mujer desnuda* (2001), un texto clave entre los dramas dedicados por el autor a la cuestión de la memoria durante la postdictadura. A la misma serie pertenece César, el laureado escritor que coprotagoniza *Bailando para ojos muertos* (2013), donde el literato –en una suerte de testamento literario-dramático de Radrigán– aparece estupefacto ante el desafío de dar cuenta de la exterioridad (marginalidad ajena a su espacio de experiencias) encarnada por su hijo dentro de su propia familia y en la sociedad.

Estos personajes y muchos otros, batiéndose cuerpo a cuerpo con las posibilidades y los límites de la palabra, el lenguaje y el discurso, encarnan variaciones de una inquietud que animó el trabajo del escritor Juan Radrigán desde mucho antes de convertirse en Radrigán, un clásico del teatro chileno, tal como testimonian su primer cuento publicado y también su primera novela: *El vino de la cobardía* (1968) es narrada y protagonizada por un escritor que, a través de la misma novela, el texto que está escribiendo, intenta dar cuenta de la destrucción de su relación de pareja y de su núcleo familiar de origen.

Entrado el siglo XXI, en una conferencia en Francia, el ya célebre dramaturgo resumiría el problema así:

Nunca sabremos de dónde nos viene de pronto esa necesidad imperiosa de ponernos a juntar palabras que cuenten historias que testimonien, protesten o reflexionen sobre el tiempo en que nos tocó existir; este es quizás el único misterio bueno de la vida (Radrigán, *Memorias...* 17).

Nota 2. Comentario final: de la literatura al teatro, reingresar al campo cultural

En el interior de los textos dramáticos, narrativos, líricos y referenciales producidos por Radrigán y sus eventuales conexiones radica una vía posible para empezar a explorar el corpus radriganeano como totalidad. Otra posibilidad ofrece el exterior de su escritura, o sea, el campo cultural que determinó el conjunto de su producción, en el que Radrigán transitó desde la marginalidad narrativa y poética, como figura menor de las letras nacionales en los años sesenta y setenta, hasta la centralidad dramaturgica, como referente fundamental de la escena chilena desde los ochenta.

El 11 de septiembre de 1973, con el golpe de Estado y el inicio de la dictadura civil-militar que usurpó el poder, comenzó el fin del teatro chileno moderno, hegemonizado hasta ese momento por las compañías universitarias: las agrupaciones fueron intervenidas y algunas clausuradas, las salas vieron restringido su funcionamiento, los repertorios padecieron la censura y autocensura, los presupuestos fueron recortados o eliminados, muchos artistas quedaron desempleados y no pocos fueron perseguidos, apresados, torturados, incluso asesinados, y un gran contingente de creadores escénicos terminó en el exilio.

Lidiando con el adverso horizonte cultural posgolpe, nóveles colectivos teatrales independientes, nacidos después de 1973, liderados por artistas de trayectoria que trabajaron junto a nuevos talentos, lograron primero reanimar, luego rearticular y finalmente renovar el panorama escénico, dando así un resiliente inicio al teatro chileno contemporáneo.

En este panorama destaca el trabajo del director Gustavo Meza, quien entonces ya contaba con dos décadas de trayectoria profesional. Luego de ser expulsado de la Universidad de Chile, donde trabajó como profesor hasta el golpe, en 1974 fundó el Teatro Imagen. Fue la primera compañía nacida para resistir al autoritarismo desde el escenario, aventura en la que fue secundado por el ya experimentado actor Tennyson Ferrada y la todavía joven actriz Jael Unger.

Con este núcleo de trabajo, entre 1976 y 1978, Meza llevó adelante una labor excepcional en la historia del teatro chileno. Como director, estrenó las óperas primas dramaturgicas de Luis Rivano, *Te llamabas Rosicler* (1976); Andrés Pizarro, *Las tres mil palomas y un loro* (1977); Marco Antonio de la Parra, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978); y su propio primer trabajo como autor, *El último tren* (1978). En la misma línea, un año después, dirigió la primera pieza de Radrigán, *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), pero en este caso con la igualmente nueva

compañía Los Comediantes, organizada en 1976 por Ana González, quien en 1969 había sido la primera actriz en la historia de Chile galardonada con el Premio Nacional de Artes.

De esta manera, como muestra Adolfo Alborno en “Memoria y reconstrucción de escena: Gustavo Meza y la dramaturgia chilena posgolpe”, el reputado director, galardonado con el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales el año 2007, durante la segunda mitad de los años setenta comenzó a disputar la centralidad del campo teatral chileno como principal impulsor de una nueva generación de autores dramáticos y pronto también como formador de una novísima camada de actores y actrices.

Cada uno de los dramaturgos que debutó junto a Meza terminó produciendo una obra propia de rasgos distintivos y trascendiendo con una huella singular; destacaron Radrigán y De la Parra como los principales referentes de la dramaturgia chilena del último medio siglo. Sin perjuicio de lo anterior, corresponde observar lo emparentados que estuvieron sus primeros pasos teatrales mediante la impronta de Meza.

Ante los embates dictatoriales, los nuevos colectivos teatrales chilenos idearon novedosas relaciones y mecanismos para procurar su subsistencia económica y la seguridad de sus integrantes. Por ejemplo, mientras algunos se acercaron a iglesias o se vincularon con organizaciones no gubernamentales (ONG) y redes de solidaridad internacional, otros apostaron por el capital social y simbólico de ciertas figuras. El Teatro Imagen, por su parte, emergió contando con la solidaridad del Instituto Chileno Francés de Cultura y, en especial, de Roland Husson, consejero cultural de la Embajada de Francia en Chile, quien de manera decidida apoyó el arte y la cultura en el país durante los primeros años de la dictadura y procuró refugio para numerosos intelectuales y artistas que estaban en riesgo y se exiliaron en Francia (Husson).

Consecuentemente, la compañía Teatro Imagen debutó en 1974 con *El día que soltaron a Joss*, del dramaturgo belga Hugo Claus, y dobló su apuesta en 1975 con *Mi adorada idiota*, del dramaturgo francés François Boyer. Sobre este decisivo momento, Gustavo Meza reflexiona:

Roland Husson elaboró un plan: difundir nosotros la cultura francesa [y francófona] y proteger ellos en alguna medida la cultura nacional. A nosotros nos interesaba seguir en la línea de los franceses. Sentíamos que con la obra de Joss habíamos podido remover el inconsciente al poner en escena una reflexión sobre la culpa. Con la de Boyer hablábamos de una isla que se estaba hundiendo y lo que implicaba que cada uno buscara individualmente su tabla de salvación. [...] En ese momento sólo nos interesaban problemáticas generales que quizás sutilmente pudieran ser asociadas con la contingencia. Estábamos convencidos de que nuestro compromiso con el país y la cultura se expresaba, en primer lugar, al decidir quedarnos en Chile y formar una

compañía, a pesar de los riesgos que corríamos y los ofrecimientos que recibimos para exiliarnos y, en segundo lugar, al decidir montar de la mejor forma las obras que pudiéramos hacer con nuestros escasos recursos y nuestro reducido elenco. Pensábamos que no era el momento para grandes planteamientos políticos ni estéticos y tampoco para mirar atrás o analizar la tragedia nacional, así que decidimos seguir con la dramaturgia francesa y dejar la chilena para más adelante. Si nos propusimos que nuestras obras estuvieran muy bien hechas, que las actuaciones fueran impecables. Queríamos que la gente sintiera que estaba frente a muy buenos actores, que viera que en Chile había muy buenos actores y pensara que era un crimen que no estuvieran haciendo su trabajo o, peor aún, yéndose del país (Albornoz, Memoria... 10-11).

El objetivo de hacer un teatro de excelencia fue logrado de inmediato. Ferrada recibió el Premio de la Crítica al Mejor Actor por el estreno de 1974, Unger el Premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos a la Mejor Actriz por la producción de 1975 y ambos continuaron recibiendo los mismos reconocimientos y otros, especialmente Ferrada, por varios de los trabajos siguientes.

Pero el deseo de postergar la incursión en la dramaturgia nacional no pudo ser satisfecho. Cuando Teatro Imagen preparaba su tercer proyecto, los autores dramáticos franceses, como medida de presión contra la dictadura en Chile, prohibieron la presentación de sus obras en nuestro país. El trabajo que ya estaba en proceso de ensayos debió ser desechado y, por el convenio con el Instituto Chileno Francés de Cultura, la única otra posibilidad era el drama chileno.

Así, en 1976, *Te llamabas Rosicler* de Rivano se convirtió en el tercer estreno de la compañía y en el primer impulso para una nueva y trascendente generación de dramaturgia chilena. Sobre esta coyuntura, Meza explica:

Cuando los autores franceses negaron los permisos para hacer sus obras, se nos vino la realidad encima. Dijimos, bueno, se hace una obra chilena. Y si la obra que necesitamos no está, la inventamos. Era lo mismo que Pedro de la Barra había repetido y practicado durante años, desde los inicios del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Él

planteaba que sin dramaturgos nacionales no podía haber un verdadero teatro nacional y que, si los autores no aparecían, las compañías tenían que inventarlos. [...] Entonces, como Teatro Imagen llevábamos un par de años conversando sobre ideas y temas para cuando estuviéramos listos para montar teatro chileno y de pronto nos encontramos con esta urgencia: teníamos que salvar la compañía y no podíamos sentarnos a esperar que un dramaturgo escribiera una obra, sino que teníamos que trabajarla nosotros. Conversamos nuestras ideas con varios novelistas, cuentistas, poetas y Luis Rivano quedó primero en la lista. Él nos hizo una propuesta de vuelta y comenzamos a trabajarla colectivamente (Albornoz, Memoria... 12).

Con su enorme éxito de público y crítica, *Te llamabas Rosicler* abrió el camino para un diálogo dramático más directo con el acontecer nacional, de manera que en 1977 el Teatro Imagen escenificó un segundo texto chileno: *Las tres mil palomas y un loro* de Andrés Pizarro. Se trató, en ambos casos, como programáticamente se habían propuesto Meza y sus colegas, de autores nuevos en el teatro, pero no recién llegados a la literatura. Una década antes, Luis Rivano había publicado su primera novela, *Esto no es el paraíso* (1965), a la que siguieron *El signo de Espartaco* (1966), *El apuntamiento* (1967) y otros títulos (trayectoria que ha sido reconstruida por Juan Andrés Piña en *Luis Rivano: La memoria de los olvidados*). Andrés Pizarro, por su parte, había editado casi veinte años antes el poemario *Algunas cosas* (1958) y poco después la novela *Una historia vulgar* (1961) y había recibido por cada una de estas obras el premio Alerce entregado por la Sociedad de Escritores de Chile.

Similar fue el perfil, en materia de “antecedentes literarios” de los otros nóveles autores teatrales que Meza hizo debutar a continuación. Varios años antes del estreno de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), Marco Antonio de la Parra, con el relato “Los autos, los semáforos, los avisos luminosos”, había ganado la versión del concurso de cuentos Paula del año 1971, convocado por la revista homónima, galardón que volvió a obtener en 1978 por el cuento “Para una pronta solución a la crisis del fútbol nacional”. Juan Radrigán, por su parte, como ya ha sido indicado, estrenó *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979) tras casi dos décadas de una sostenida, aunque poco conocida, labor en el cuento, la novela y la poesía, quehacer que también le había granjeado pequeños reconocimientos: en 1964 su relato “El nacimiento del miedo” obtuvo una mención honrosa en el concurso nacional de cuentos organizado por el periódico penquista *El Sur* y en 1970 su relato “El asesino” (una versión más elaborada del texto homónimo incluido en *Los vencidos no creen en Dios*, su primer cuentario) ganó el concurso de cuentos convocado por la Central Única de Trabajadores y la Universidad Técnica del Estado. A propósito de su experiencia escénica originaria, Radrigán explicaría:

Después [del golpe de Estado] me pasaron muchas cosas; en una de esas terminé vendiendo libros en un puesto de la Plaza Almagro, donde escribí mi primera obra. Se la mostré a Tennyson Ferrada y él a Gustavo Meza, quien la montó de inmediato. La obra era *Testimonio de las muertes de Sabina*. Entonces, si no hubiese existido la gestión de Tennyson y de Gustavo, [quizás] yo no habría escrito más (Guerrero 142).

Como se puede observar, entonces, los años de relativa marginalidad en el campo literario como narrador y poeta fueron preparando y terminaron posibilitando, de maneras quizás parcialmente inescrutables, el desplazamiento de Radrigán hacia la centralidad en el campo teatral.

Referencias

- Alarcón, Justo y Fuenzalida, Guillermo. “Biobibliografía de Juan Radrigán”. *Mapocho*, 32 (1992): 95-123. Impreso.
- Albornoz, Adolfo. “Juan Radrigán: veinticinco afanosos años entre textos y escenas”. Juan Radrigán, *Crónicas del amor furioso*. Santiago: Frontera Sur, 2004. 7-15. Impreso.
- . “Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004 (un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile)”. *Acta Literaria*, 31 (2005): 99-113. Impreso.
- . “Memoria y reconstrucción de escena: Gustavo Meza y la dramaturgia chilena posgolpe”. *Actos*, 6 (2021): 3-18. Web. 17 oct 2023.
- “Anoche debutó un nuevo dramaturgo”. *La Segunda*, 24 de marzo de 1979, p. 23. Impreso.
- Bravo-Elizondo, Pedro. “El dramaturgo de ‘los olvidados’: entrevista con Juan Radrigán”. *Latin American Theatre Review*, 17.1 (1983): 61-63. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986. Impreso.
- . “Literatura chilena de la década 1973-1983. Cuatro respuestas a la experiencia autoritaria: Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y Juan Radrigán”. Tesis de doctorado. University of Texas, Austin.
- Di Doménico, María Eugenia. “Crítica de teatro: Testimonio sobre las muertes de Sabina”. *La Segunda*, 30 de marzo de 1979, p. 33. Impreso.
- Foxley, Ana María. “El fenómeno Radrigán”. *Hoy*, 459 (1986): 35-36. Impreso.
- Guerrero, Eduardo. “Juan Radrigán”. *Acto único: Dramaturgos en escena*. Santiago: RIL, Universidad Finis Terrae, 2001. 137-155. Impreso.

-
- Hurtado, María de la Luz y Piña, Juan Andrés. “Los niveles de marginalidad en Radrigán”. *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Juan Radrigán. Santiago: CENECA, University of Minnesota, 1984. 5-37. Impreso.
- Husson, Roland. *Nos duele Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2010 [2003]. Impreso.
- Lavados, Angélica. “Crítica de teatro: Testimonios sobre las muertes de Sabina”. *El Cronista*, 27 de marzo de 1979, p. 30. Impreso.
- Mayorga, Wilfredo. “Mi platea: Testimonio sobre las muertes de Sabina”. *Las Últimas Noticias*, 30 de marzo de 1979, p. 43. Impreso.
- Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Decreto Exento N° 2962: Declara Duelo Oficial, por un día, con ocasión del fallecimiento de don Juan Radrigán Rojas. Subsecretaría del Interior, División Jurídica, 17 de octubre de 2016. Impreso.
- Opazo, Cristián. “Bibliografía”. *Radrigán*, Ed. Carola Oyarzún. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008: 201-205. Impreso.
- . “Cronología”. *Radrigán*. Ed. Carola Oyarzún. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. 197-200. Impreso.
- Oyarzún, Carola, Ed. *Radrigán*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *Luis Rivano: La memoria de los olvidados*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2023. Impreso.
- Radrigán, Juan. “Bailando para ojos muertos”. *En el nombre del padre y de la hija*. Juan Radrigán y Flavia Radrigán. Santiago: Cuarto Propio, 2009. 65-123. Impreso.
- . *El día de los muros*. Santiago: Bío Bío, 1975. Impreso.
- . *El exilio de la mujer desnuda*. Santiago: Caligrafía Azul, La Calabaza del Diablo, 2001. Impreso.
- . *El vino de la cobardía*. Santiago: Guerrero y Recabarren, 1968. Impreso.
- . *Hechos consumados*. Santiago: Minga, 1982 [1981]. Impreso.
- . *Los vencidos no creen en Dios*. Santiago: Entrecerros, 1962. Impreso.
- . “Memorias del olvido”. *Crónicas del amor furioso*. Juan Radrigán. Santiago: Frontera Sur, 2004: 16-19. Impreso.
- . *Pueblo del mal amor / Los borrachos de luna*. Santiago: Ñuke Mapu, 1987 [1986]. Impreso.
- . *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Santiago: CENECA, University of Minnesota, 1984. Impreso.
- Rojo, Grínor. “Sobre Radrigán (reseña)”. *Apuntes de Teatro*, 130 (2008): 172-173. Impreso.
- . “Teatro chileno bajo el fascismo”. *Araucaria de Chile*, 22 (1983): 123-136. Impreso.
- Vidal, Hernán. “Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica”. *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*. Juan Radrigán. Santiago: CENECA, University of Minnesota, 1984: 39-61. Impreso.
-

Recibido: 23 de noviembre de 2023
Aceptado: 11 de diciembre de 2023

Lacrifagia y mercancía: Reflexiones sobre *Girls & Boys* (2022) de Alfredo Castro y *Edipo stand up tragedy* (2023) de Teatro La Provincia

Lachryphagy and merchandise: Reflections on *Girls & Boys* (2022) by Alfredo Castro and *Edipo stand up tragedy* (2023) by Teatro La Provincia

Ignacio Barrales¹

UNIVERSIDAD ARTES CIENCIAS Y COMUNICACIÓN, CHILE. ESCUELA DE COMUNICACIÓN DIGITAL DE LA FACULTAD DE COMUNICACIONES

 <https://orcid.org/0009-0002-4422-5415>

Resumen. Ante la problemática de la obra de arte como mera mercancía intrascendente, es decir, devaluada de todo sentido estético e improductivo, nos proponemos pensar el caso de dos obras teatrales recientes del circuito chileno santiaguino –*Girls & boys* (2022) de Alfredo Castro y *Edipo stand up tragedy* (2023) de Teatro La Provincia– con el fin de establecer una mirada diferente desde la obra misma a su irremediable condición de mercancía-producto cultural. Nuestra hipótesis es que estos casos escénicos, al elaborar sus estructuras a partir del soporte *stand-up comedy*, son capaces de generar, sino una ruptura, una conciencia de sí mismas que suspenden las lógicas de producción capital de su soporte para hacer aparecer-levantar no solo su opuesto (la tragedia), sino dar cuenta de la condición desfetichizada de la obra-producto cultural. Para ello, hemos seccionado este artículo en tres secciones: 1) El fetiche de la mercancía, 2) El espectáculo de la(s) mercancía(s), y 3) Lacrifagia de la mercancía. En la primera nos dedicaremos netamente a realizar una aclaración del concepto elaborado por Karl Marx. En la segunda desarrollaremos la teoría de Guy Debord para establecer un alcance con el dispositivo *stand-up comedy*. Finalmente, en la tercera, ejecutaremos el análisis correspondiente a los casos escénicos para dar cuenta, por medio de la metáfora del concepto de “lacrifagia”, de su capacidad autorreflexiva.

Palabras clave. Fetiche de la mercancía, Sociedad del espectáculo, Producto cultural, *Stand-up comedy*, Teatro chileno.

Abstract. Faced with the problem of the work of art as mere inconsequential commodity, that is to say, devalued of all aesthetic and unproductive meaning, we propose to consider the case of two recent theatrical works from the Chilean theatre circuit in Santiago -*Girls & Boys* (2022) by Alfredo Castro and *Edipo stand up tragedy* (2023) by Teatro La Provincia- in order to establish a different view from the work itself in the face of its irremediable condition as a cultural merchandise-

¹ Actor, Licenciado en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha, 2018. Estudiante Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (Financiado por Beca Chile Crea 2022). Director y dramaturgo de la Compañía Teatro Estudio Nos, Valparaíso. Docente en Estudios Teatrales y Teoría del Arte. Investigador escénico independiente. Mail ignacio.barrales@ug.uchile.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

product. Our hypothesis is that these scenic cases, by elaborating their structures from the Stand-Up Comedy support, can generate, but a rupture, an awareness of themselves that suspends the logical of capital production of their support to make appear-raise not only its opposite (tragedy), but also to give an account of the de-fetishised condition of the cultural work-product. To do this, we have divided this article into three chapters: 1) The fetish of merchandise, 2) The spectacle of the merchandise(s), and 3) Lachryphagy of merchandise. In the first, we will dedicate ourselves purely to clarifying the concept elaborated by Karl Marx. In the second, we will develop Guy Debord's theory in order to establish a scope with the Stand-Up Comedy device. Finally, in the third chapter, we will carry out the analysis corresponding to the stage cases in order to give an account, by means of the metaphor of the concept of "lachryphagy", of their self-reflective capacity.

Keywords. Merchandise fetish, Society of the spectacle, Cultural product, Stand-up comedy, Chilean theater.

Introducción

El devenir del arte en mera mercancía no es nada nuevo². Como sabemos, desde que Duchamp instaló su urinario modelo Berdfordshire en la Galería de Arte 291 en Nueva York, la historia de las cosas bellas tomó un rumbo insoslayable, bajo el cual, pensar hoy la mercancía como obra artística o soporte creativo, solo nos llevaría a una reconfirmación de la impotencia vanguardista (lo que es, propiamente tal, la *posvanguardia*) o bien a una descodificación de las propias fuentes de dicha creatividad puesta en obra. La acumulación o el mero abastecimiento de la maquinaria productiva es la advertencia que se nos presenta en medio de la reflexión de este tipo. A este respecto, Bürger nos hace el siguiente alcance relacionado a la "falsa superación del arte autónomo":

Una literatura que tiende ante todo a imponer al lector una determinada conducta de consumo es práctica de hecho, pero no en el sentido en que lo entiende el vanguardista.

Semejante literatura no es instrumento de emancipación, sino de sumisión. Lo mismo se puede decir de la estética de la mercantilización, que trabaja con los encantos de la forma para estimular la adquisición de mercancías inútiles (110).

Ahora bien, si consideramos que –parafraseando a José Antonio Sánchez– “el teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX” (4), la cuestión de su estetización mercantil, que arrastró al resto de las artes de su tiempo, manifestaría, en contraste, un cierto retraso o bien

² Acerca de esto, Adorno y Horkheimer nos dicen que a partir de la conformación de la industria cultural “todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por ser lo que es. El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que ellos confunden con la categoría de obra de arte, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que disfrutan” (172).

resistencia. En tal caso, podríamos pensar que lo real en la representación teatral no solo generó un desmantelamiento estético de su convención recientemente “artística”, sino también la consagración de una forma de producción escénica que trajo consigo problemas que desbordan sus fronteras de clasificación. El “giro performativo”, como lo ha denominado Fischer-Lichte, abrió un abanico de posibilidades al margen de lo interdisciplinar, bajo el cual su categoría de “mundo separado” queda más bien sombreado, o en estado “liminal” (Turner). En consecuencia, las hipótesis sobre un inminente fin del arte teatral han proliferado de manera soslayada y sensacionalista, dejando en la ribera transgresiones de espacio y tiempo, como la adaptación virtual en pandemia y su debate en torno a la indispensabilidad de la presencia corporal. Ciertamente, el único *fin* a tientas deducible ha sido el de su carácter hegemónico narrativo, lo que ha proporcionado, sin duda, su devenir escénico o “postdramático” (Lehmann). Ante esta ciénaga propia de nuestros tiempos el arte dramático, ya en la línea de *lo híbrido*, ha hecho uso de diversos recursos del mundo-industria para servirse de su apareamiento. Esto nos lleva a pensar en un riesgo ineludible: la pura repetición de sí misma, a modo de “resultado serial”, de la puesta en escena como obra de arte/mercancía cultural (Adorno y Horkheimer). Nos preguntamos, por tanto, ¿hay salida ante esta condición?

Dicho lo anterior, en el presente artículo analizaremos dos obras teatrales recientes del circuito chileno que, de alguna u otra forma, hacen uso de su propia condición de mercancía/espectáculo para hacer aparecer-levantar “otra cosa”. Estas obras son *Girls & boys* (2022), de Alfredo Castro, y *Edipo stand up tragedy* (2023), de Teatro La Provincia. En consecuencia, nos enfocaremos, en una primera instancia, sobre el concepto de mercancía y su fetichización según la filosofía marxiana, con el fin de entender su condición transversal en nuestra realidad capitalista. De esta manera, como siguiente punto a abordar, veremos cómo la producción emancipada de mercancías es capaz de generar su propia naturaleza a partir de un *espectáculo* que atraviesa a y ha devenido la vida misma (Debord). La tercera parte estará dedicada al estudio de los dos casos escénicos ya mencionados, que hacen uso del recurso de la *stand-up comedy* para erigir un relato trágico. La intersección que se origina a partir del uso formal de la expresividad de “cambio-risa” en su estilo pareciera ser también la única oportunidad para ocasionar la catarsis existencial de/en nuestro tiempo. *Ergo*, nuestra hipótesis es que, al no existir un “afuera” de la axiomática de la racionalidad económica, siendo todo su paisaje interioridad asimilable, el uso del envoltorio-mercancía (*stand-up comedy*) en la creación artística como estrategia de apareamiento de la vida-bajo-ella, en el mejor de los casos, colaboraría hacia una posible vía de fuga de la misma y, con ello, su aparente superación acumulativa. Esto nos lleva a pensar en una tendencia tácitamente aceleracionista, lo que traza una reflexión sobre la productividad del sistema artístico y su futuro. Ahora, claro está, sin antes hacer derramar –metafóricamente– un par de lágrimas a la cosa devaluada de uso, para luego volver a ser absorbidas por la misma.

El fetiche de la mercancía

La definición de “mercancía” que ofrece Marx en *El capital* remite a la “forma elemental” de una riqueza compuesta por el modo de producción capitalista en cuanto “enorme cúmulo de mercancías” (43). Siguiendo al filósofo alemán, la mercancía es, entonces, un objeto externo que

satisface ciertas necesidades humanas, ya sean corporales o “espirituales”, directas (subsistencia) o indirectas (medio de producción). En tanto cosa útil, la propiedad de la mercancía posee un “valor de uso” (un bien), cuya valoración se hace efectiva en cuanto uso o consumo: estos valores “constituyen el *contenido material de la riqueza*” (Marx 44, la cursiva es del autor), pero también, en una sociedad capitalista, son “portadores materiales del *valor de cambio*” (Marx 45, la cursiva es del autor): su forma natural y su forma de valor. En base a esto, podríamos decir, la mercancía establece una relación cuantitativa en un entorno diferenciado cualitativo de cosas útiles que buscan equipararse. Para ello, no obstante, es necesaria la articulación de “algo común”: la abstracción proporcional de sus valores de uso. He allí su carácter “bifacético”: su cualidad hace referencia al valor de uso, sobre la cual una y otra cosa se diferencian a partir de su utilidad, mientras que su valor de cambio es determinado por su cantidad, que hace de una y otra mercancía igualables a partir de su magnitud de valor.

Si dejamos de lado el valor de uso del “contenido material” (cuerpo) de una mercancía, nos resta únicamente su propiedad de resultado laboral para componer ese “algo común”: ser producto del trabajo. Es aquí cuando Marx aborda el concepto de “trabajo indiferenciado” o “trabajo abstractamente humano”, es decir, aquellas propiedades sensibles productoras que se desvanecen en el proceso de equivalencias entre las mercancías. Lo que nos queda de aquella “sustancia generadora de valor” (trabajo) no es más que “una misma objetividad espectral, una mera gelatina de trabajo humano indiferenciado, esto es, de gasto de fuerza de trabajo humano sin consideración a la forma en que se gastó la misma” (Marx 47). Sabemos que la manera en la cual se mide la magnitud de valores de las cosas producidas es a través de la contabilidad del tiempo empeñado en dicha producción: su duración. Y con esta “demora parcelada” en la confección de un objeto de utilidad se establece, en la medida de su desgaste, un equivalente de fuerza humana de trabajo. En este sentido, la objetividad espectral de las mercancías, que es esencialmente fuerza de trabajo abstraída, funciona como el contenido de las mismas. O, dicho de otra forma, las cosas intercambiables encuentran su magnitud de valores en el tiempo destinado a su producción “socialmente necesario” (Marx 48). De este modo, en definitiva, Marx descubre el valor oculto de las mercancías a partir del análisis de la relación de cambio entre las mismas que, en su comunicación más refinada, se expresa mediante la forma de dinero.

Hasta aquí tenemos una definición de la mercancía que abarca lugares obviados en la época del filósofo alemán, incluso –podríamos decir– hasta el día de hoy. Es por medio de esta sospecha sobre las cosas útiles del mercado industrializado que este plantea una filosofía política (materialismo dialéctico) basada en la división social del trabajo, es decir, en las actividades útiles cualitativamente diferentes que se organizan en una sociedad de productores de mercancías. Sin embargo, a pesar de los niveles de dificultad de las diversas actividades laborales, en un medio industrializado todo se reduce al “trabajo medio simple” como “unidad de medida justa” según los intereses de un proceso social determinado (en el caso crítico marxiano: la sociedad capitalista). En este sentido, si la división social del trabajo se clasifica desde su equitativa fuerza humana necesaria, toda relación productiva entre las diversas especializaciones se homogeneiza en su valor de gasto y, por tanto, desaparecen en la práctica (dichas relaciones: el proceso de alienación). *Ergo*, puesto que cada mercancía representa trabajo humano puro y simple, como si estuvieran llenas de este en su interior, lo que se intercambia en el mercado es “fuerza de trabajo gastada”, o bien tiempo parcelado en la producción de un objeto. Por ello, lo que consumimos al adquirir una mercancía no es otra cosa que “vidas humanas abstraídas” en la misma. Sin embargo, este gasto-contenido en circulación mercantil pareciera desvanecerse junto a sus relaciones de fuerza productiva, como un

truco de magia, ante los ojos de sus consumidores. Esto es, en parte, lo que determinará el carácter fetichista de la mercancía.

Para Marx, la mercancía, al entrar en el circuito mercantil –es decir, al ponerse en escena en cuanto tal–, adquiere un carácter místico que lo transmuta de una cosa ordinaria a una cosa sensorialmente suprasensible. Esta transmutación es posible gracias a una lógica de sustitución (*quid pro quo*) de los productos del trabajo –es decir, de los objetos útiles producidos por los trabajadores– en mercancías. Por ello:

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores (Marx 88).

Identificamos dos cuestiones aquí en la fetichización de la mercancía: 1) su aparente autonomía, y 2) la relación reificada de esta. En primer lugar, al considerarse el resultado de la fuerza de trabajo como caracteres objetivos connaturales en ellas, las cosas adquieren vida propia al igual que en la religión las deidades. Esto es lo que podríamos llamar “la sustitución del todo por sus partes” al ser olvidado el origen de los productos y al otorgarles una propiedad que es, en realidad, perceptual. Y, en segundo lugar, es, siendo mercancía, que la misma es capaz de generar una forma fantasmagórica de relaciones entre las cosas como producto endógeno de una relación social determinada entre los hombres: la capitalista. En consecuencia, el trabajo humano subsumido al capital no solo tiene como particularidad generar plusvalor, sino también una especie de “ilusión/engaño” en la comunicación de sus productores. El enorme cúmulo de mercancías es contemplado como un paisaje propio de la naturaleza humana, en constante progreso, y no como lo que es: el resultado de un sistema social basado en la acumulación de capital. En defecto, como parte de este engaño naturalizado, las relaciones sociales se cosifican: se vuelven “*relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*” (Marx 89, la cursiva es del autor). De esta manera, se instauro como ley natural reguladora el tiempo de trabajo socialmente necesario de producción de mercancías, ya que es a partir de este “tiempo” que la igualdad de trabajos se puede valorizar en su intercambio. Y, si esa fuerza de trabajo es lo único que poseen los trabajadores como mercancía intercambiable por un salario, entonces dicha relación con los dueños de los medios de producción se cristaliza en un orden de pura expresión de valores. De ahí que, por tanto, sea la forma-dinero la consumación del mundo de las mercancías y la que cumple la función de “velar” el carácter social de los trabajos privados y, con ello, la explotación a la cual se ve comprometido el trabajador. He allí, entonces, su secreto.

En resumen, el devenir enigmático de la mercancía y su absolutización de los caracteres que componen su cuerpo sensorialmente suprasensible son dados, en primer lugar, por su propia condición de mercancía. Esto es desde que una cosa útil comienza a poseer un valor de uso social y, por tanto, una magnitud de valor basada en la fuerza de trabajo abstraída que permite su intercambio. En consecuencia, el desprendimiento del propio valor de la mercancía dineraria de su proceso de producción social descalabra en una mistificación del capital, que la vuelve impersonal y convierte nuestras relaciones sociales una abismal deshumanización. Por ello, el sistema monetarista no ve el dinero como “representantes de una relación social de producción, sino bajo la forma de objetos naturales adornados de insólitos atributos sociales” (Marx 101). Ahora bien, en este sentido, en tanto que acumulación de ilusiones, es decir, como un enorme cúmulo de fantasmagorías que se reproducen incesantemente, valdría preguntarse por el destino de la sociedad que debe soportarla a un grado tal que pareciera ya no existir un “afuera” de su propio engaño: ¿qué cosa resulta de ella después de que ese cúmulo ha llegado a su tope? ¿En qué deviene, por consiguiente, su forma de relación?

El espectáculo de la(s) mercancía(s)

En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord ofrece una respuesta a la interrogante de la sección anterior. Para él, desde una línea marxista de pensamiento, pero también desde una lectura original de Feuerbach, la acumulación de capital rotura la sociedad capitalista, al igual que una represa que colapsa por su presión, haciendo de ella puro espectáculo. Esto no quiere decir que se trata de una forma de organización social que simplemente acumula espectáculos, sino que, más bien, ha hecho del espectáculo la forma dominante de relación social posible en una sociedad donde imperan las condiciones de producción moderna. O, parafraseando a Debord, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (9). En este sentido, el vértice de fuga del enorme cúmulo de riquezas ilusorias es la imagen, en la medida que en ella se genera una separación de la vida. Por una parte, la vida que se vive directamente y, por otra, la vida que ha sido distanciada de sí misma a través de su representación. Por ello, el espectáculo como producción de lo separado consolida la mismísima alienación de sus productores, no solo porque el trabajador es una determinada cantidad de dinero utilizable, sino también un producto de sí mismo, como movimiento inexorable de su axiomática. *Ergo*, cada trabajador pasa a ser un agente activo de su propia separación del mundo con la “vida directa”, “concreta”, pues “tanto más su vida es ahora su producto, tanto más se encuentra separado de su vida” (Debord 19).

Frente a lo anterior, allí donde la mercancía comprende una transmutación de una cosa sensible a una sensorialmente suprasensible, su cualidad material en progresiva explotación encuentra en el distanciamiento representacional una prolongación de su espiral. O, en otras palabras, es en la imagen misma donde el proceso de producción mercantil encuentra un lugar capaz de sostener su ambicioso o, mejor dicho, calculador proyecto cuantitativo. Para Debord, la industria, siguiendo a Adorno y Horkheimer, se ha expandido como un hongo sobre la superficie social y ya nada está fuera de su alcance, puesto que es ella, ahora, la sociedad misma: *malsaine, bruyente, laide et sale*³. En este sentido, la representación masiva cumple la función de fabricar una pluralidad alienante que, sin embargo, constituye su propia unidad como “instrumento de

³ “insalubre, ruidosa, fea y sucia” (la traducción es nuestra). La referencia es de la película de nombre homónimo *La société du spectacle* dirigida por Guy Debord en 1973 y recogida de YouTube en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xGN5N3vrbLE>

unificación” (Debord 8). La paradoja del espectáculo consiste en que, siendo un medio de separación, genera una unidad respaldada por el lenguaje oficial de la economía política. Lo que resulta de esta contradicción es una especie de cosmovisión hecha materialidad: “una visión del mundo que se ha objetivado” (Debord 8). Y el reflejo de aquella objetividad da cuenta del nivel histórico del desarrollo de los productores, ahora convertido en pura realidad invertida, es decir, allí donde “lo verdadero es un momento de lo falso” (Debord 10). Es, por así decirlo, una percepción oscuramente diáfana de la vida, en donde la primera fase ontológica del “ser” (*être*) ha sido desplazada por el “tener” (*avoir*) del capitalismo a una segunda fase: la del “parecer” (*paraître*).

Al ser la imagen encubridora de la realidad, crea un espacio de ilusión sacralizado. Debilita las cosas concretas ante la posibilidad de su acceso, reemplazando a la mismísima existencia por su apariencia. En desmedro, el proceso de alienación de los trabajadores es radical puesto que cada realidad, ahora, se ha individualizado. La masa, comprendida como ese grumoso conjunto de personas atomizadas, accede al mundo únicamente por medio de las imágenes producidas por la industria: ella es, pues, quien la organiza. El espectáculo, por tanto, deviene mediador y objeto de la realidad. Y las personas, en su distanciamiento de las cosas, cristalizan su apareamiento mediante el consumo de imágenes externas, que desean. Aquella es la lógica del régimen espectacular que impide, por sobre todas las cosas, la “conciencia de la clase obrera” y, por tanto, toda oportunidad de transformación social. En palabras del autor:

El espectáculo somete a los hombres en la medida en que la economía los ha totalmente sometido. El espectáculo no es más que la economía desarrollándose para sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas, y la objetivación infiel de los productores (Debord 12).

Es el sometimiento total de los trabajadores el que hace de su actividad, alguna vez determinante en el mundo, pura contemplación suprasensible. La actividad contemplativa del trabajador es, en este sentido, la confirmación del principio del fetichismo de la mercancía en una sociedad mediada por imágenes: la conquista de todo “lo vivido”. Es por medio de ellas que el mundo concreto es dominado y lo sensible reemplazado por otra sensibilidad elaborada en su proyección, tanto presente como ausente (Debord 21). La mercancía espectacularizada concierne, por ello, a la materialización de la alienación de los hombres convertidos en mercancías de sí mismos. Incluso hoy, el ejemplo de humanos “pegados” a una pantalla, no ya solo del cine o del televisor en el living de su casa, sino en la micro, mientras esperan ser atendidos en el consultorio, en la fila del banco o en el patio de comidas de algún *mall* colapsado, gracias al desarrollo del teléfono-celular, da cuenta de una continuidad productiva de la imagen de fondos inimaginables e indiscriminados. No solo “adormece” a una clase social específica en la medida que le quita su carácter de relación directa con las cosas, sino que, en ese “adormecimiento,” también se dilata una separación de la experiencia sensorial de cada individuo-persona. La calle, vía pública, alguna vez

el lugar de encuentro social por excelencia, ha devenido el sillón privado de cada hombre y mujer cansada de la realidad social del trabajo, haciendo de su desborde contemplativo una interioridad radicalmente externa. Tanto el tiempo como el espacio, condiciones *a priori* de la subjetividad kantiana, se ven alterados por la expansión representativa de la igualdad cuantitativa. Por ello, en la fábrica espectacular, espacio y tiempo se hacen semejantes a sí mismos al punto de decirse que crean, en conjunto, otro espacio y otro tiempo que llevan a sus consumidores a experimentar una segunda naturaleza. Lo interesante aquí, en todo caso, es que “el espectáculo no es ese producto necesario del desarrollo técnico mirado como un desarrollo *natural*. La sociedad del espectáculo es por el contrario la forma que elige su propio contenido técnico” (Debord 15, el énfasis es del autor).

Aquella forma se ve expresada esencialmente por medio de la imagen que, como hemos dicho, es la mediadora de las relaciones sociales en la lógica de la economía política, ahora espectaculares. Por ello, el “contenido técnico” de su formalidad no remite solamente al discurso conceptual o simbólico que llena los bordes, sino al marco mismo o superficie sobre el cual se inscribe dicho discurso. En tal caso, aquel marco o superficie adquiere una connotación de “selección natural” cuando, en realidad, es fríamente elegida según intereses del orden dominante. Debord nos da el ejemplo de los *mass media*, como espectáculo en su sentido restringido, para dar cuenta de la objetividad que aparentan siendo, medularmente, parciales en su florilegio informativo, cuya selección, por lo demás, corresponde a “la instrumentación exacta que conviene a su automovimiento total” (Debord 15). Esto quiere decir que el contenido técnico del espectáculo, generador de una segunda naturaleza, crea las condiciones propicias para una comunicación instantánea particularmente unilateral. El fin de velar por una administración que, a su vez, resguarda la ganancia de unas pocas manos escurridizas, es la esencia de este “automovimiento total”.

Parafraseando a Debord, si “el espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente hace sobre sí mismo” (15), entonces nos parece que, en tanto dinamizador de un lenguaje autónomo, el espectáculo cumple la función de un dispositivo en el sentido foucaultiano. Es decir, el espectáculo conforma “un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ella” (Foucault, cit. en Agamben 8). El dispositivo es, por tanto, una red compuesta estratégicamente por diversos saberes, leyes, medidas, enunciados, en fin, dichos y no-dichos, que operan en la sociedad de manera tal que organizan su disposición con el poder de forma cuasi-orgánica. Y, en la medida que entendemos este agenciamiento de los juegos de poder como un campo determinado por su superficie visual, hallamos en las imágenes un mecanismo de subjetivación que atraviesa todos los ámbitos de la vida. En consecuencia, la forma de las relaciones sociales, en su punto culmine fetichista según Debord, deviene en relaciones espectaculares capaces solo de producir más distanciamiento entre las personas internalizadas en su segunda naturaleza.

Esta “sobrevida aumentada”, irremediamente, se ve en la obligación de encontrar un sentido social en su desquiciado proyecto cuantitativo. El mecanismo actual para su desarrollo pleno se basa no en los totalitarismos fascistas, sino en las políticas democráticas liberales en tanto estas respaldan y garantizan el funcionamiento de la acumulación capitalista. Esto es lo que Foucault ha denominado como la “gubernamentalidad” del sistema neoliberal, a raíz de la deducción marxista de que “no existe un mercado independiente del Estado y que toda economía es siempre una economía política” (Ramírez 93), como infraestructura legal que beneficia, ahora, a los ideales de competencia, libertad individual y modelo de empresa de uno mismo amplificados

a todas las esferas de la vida. En otras palabras, lo que plantea Foucault es la consagración de la economía como un “análisis de la programación estratégica de la actividad de los individuos” (261). Y es esta economía puesta en acción, racionalizada, la que anuncia el retorno del “Homo œconomicus”: la conversión activa del trabajador como sujeto libre, ya no más objeto cuantitativo.

Ahora bien, nos aventuramos en decir que es esta sensación de libertad individual, atomizada, la que propicia, entre los tantos mecanismos neoliberales, el sistema del espectáculo debordiano en su unificación generalizada. Por ello, citando a Debord, “el crecimiento económico libera a las sociedades de la presión natural que implicaba su lucha inmediata por la sobrevivencia; pero es entonces de su liberador que ellas no se han liberado” (23). Sin embargo, esta liberación estancada es propiciada, no por sus liberadores, sino por aquellos mismos sometidos de forma voluntaria. La espectacularización de uno mismo que podemos observar en redes sociales, como acción de esa libertad, es tanto más determinante en dos sentidos: 1) la percepción que podamos generar en la “vida misma” en tanto consumo, y 2) la limitación material-técnica del aparato que permite su aparecer. Es el apareamiento a través de su medio el que nos da cabida existencial en un sistema que tiende hacia la opresión por aglutinamiento suprasensible del mismo. En este sentido, su utilización e inversión se vuelven indispensables si se busca producir ganancia en una empresa-individuo. Ello torna los principios de innovación en una ley en la medida que su aparecer en el mundo-espectáculo es limitado por las capacidades tecnológicas del aparato que lo hace posible. Por lo tanto, si pensamos esta espectacularización como un “diseño de sí mismo”, podemos decir que su aplicación “ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas” (Groys 33). Sin embargo, independiente de aquello, los emprendimientos que con su lógica han surgido son múltiples e indiscutiblemente eficaces, en muchas ocasiones, incluso, subversivos. Entre ellos nos parece destacable el caso del *stand-up comedy* y el de sus productores, intrínsecamente solapados por una mistificación social, la de ser “el alma de la fiesta”: los *standapers*.

Lacrifagia de la mercancía

Limitaremos nuestra discusión al caso específico del *stand-up comedy*, puesto que es este formato de comedia, hoy globalmente popularizado en el mundo occidental, el que utilizan las puestas en escena que analizaremos (*Girls & boys* y *Edipo stand up tragedy*) con el objeto de desentrañar su “secreto”. El *stand-up* data su origen en la década de 1880 en Estados Unidos, como heredero de la tradición *burlesque* y *vodevil*, donde un tal Charley Case, de ascendencia afroamericana, interpretó un monólogo cómico con el mínimo de recursos escénicos. No obstante, el formato se reveló ante las masas a partir de la década de 1960 con variadas figuras, entre ellas la más reconocida, Lenny Bruce, recordado por sus monólogos incendiarios y detenciones policiales en pleno espectáculo⁴. Ciertamente, para la época en que este tipo de humor aparece, de contenido y

⁴ Sobre Lenny Bruce se han realizado diversas obras, quizá las más memorables sean la película *Lenny*, del director Bob Fosse, estrenada en 1974 y protagonizada por Dustin Hoffman, y la canción *Lenny Bruce* de Bob Dylan, que se puede escuchar en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=bWt9DoShxIk>

forma punzantemente cotidiano, generó gran revuelo en una sociedad norteamericana de hábitos más bien puritanos, racistas y represivos. En este sentido, la libertad de expresión que ganaba en el terreno del espectáculo el *stand-up comedy* corresponde a una verdadera manifestación de empoderamiento social moderno. Sin embargo, la puesta en escena de situaciones cotidianas en un margen de ensayo y error, es decir, de hilarante irreverencia, propiciaron la atmósfera de una flexibilidad que prontamente sería capturada por los mecanismos del capital.

En su libro *La era del vacío*, Lipovetsky realiza una fuerte crítica a la condición individualista contemporánea de la sociedad capitalista a partir de ciertos conceptos clave, como el “neonarcisismo colectivo”, “la indiferencia pura” y “la seducción continua”, en fin, nociones todas que constituyen una “estrategia del vacío” en nuestra existencia posmoderna (15). En el caso puntual que nos convoca, nos concentraremos en su fijación por lo que denomina un “desarrollo generalizado del código humorístico” en los diversos ámbitos sociales. Para el sociólogo francés, vivimos en una era en donde lo serio se ha devaluado a causa de un vaciamiento de contenido de las formas de organización social y, en su reemplazo mercantil, ha sido sustituido por un tipo de humor dinámico, seductor e interesado. La sociedad que se erige en tal caso es una sociedad humorística impulsada por valores neoliberales que tienden a disolver las oposiciones en busca de un “sentido común” que vele por el progreso, la privatización y la acumulación del capital. Por ello, este humor adquiere un carácter disciplinario, no es fin sino medio, tal como lo auguraba Bergson⁵, en la medida que “debe comprenderse el desarrollo moderno de la risa que son el humor, la ironía, el sarcasmo, como un tipo de control tenue e infinitesimal ejercido sobre las manifestaciones del cuerpo, análogo al adiestramiento disciplinario que analizó Foucault” (Lipovetsky 139).

Vale decir que, con lo anterior, no se pretende radicalizar el humor como un medio exclusivo de conservación por atributos inherentes a este, sino como recurso instrumentalizado por los mecanismos neoliberales que buscan tanto el control como la ganancia masiva. En este sentido, también podemos inferir que se ha producido una fetichización de lo cómico, correspondiente al desarrollo generalizado de una sociedad posindustrial que consagra como valor cardinal el individualismo, erigido sobre las lógicas de seducción, otrora disciplinarias. Es por ello que “los carnavales y fiestas solo tienen ahora una existencia folklórica, el principio de alteridad social que encarnaban ha sido pulverizado y curiosamente se nos presenta hoy bajo un aspecto humorístico” (Lipovetsky 137). Este aspecto humorístico es la fetichización de lo cómico actuando sobre el otrora bufón, hoy vulnerado por una lógica de mercado, en donde la fiesta popular es producto del espectáculo dominante, con lo que desplaza al acontecimiento catastrófico de la ambivalencia carnavalesca bajtiniana al mero evento capital. Es decir, uno donde don Carnaval no es sacrificado sino, más bien, idolatrado como un espécimen *cool*, producto de un *star system* propio de las masas, capaz de compensar nuestro aburrimiento existencial, tanto presente como ausente, por medio de la fácil carcajada.

Ciertamente, ha existido un cambio radical en torno a la productividad de lo cómico, ya no solo mercantilizado en su objeto mismo (obra, espectáculo, show), sino utilizado como mediador o filtro publicitario de aquellos emprendimientos del individuo espectacularizado. Ese pareciera ser el fin del “código humorístico” en una sociedad que, en primer orden, satisface su placer: la

⁵ Para el filósofo francés, la risa siempre es burla de algo que está fuera y, por tanto, demuestra un defecto en la norma a corregirse –esto que “demuestra” es, precisamente, lo cómico: lo risiblemente formal–. En consecuencia, la risa sería un medio de corrección de cualidades flexibles, pues es capaz de llegar allí donde la norma mecanizada no (Bergson 154).

circulación de lo cómico, podríamos decir en términos perniolanianos, como “moneda viviente” en tanto “garantiza el intercambio de las figuras de lo ya sentido” (Perniola 53). Por ejemplo, en el contexto nacional, el *stand-up* ha ganado cada vez más popularidad –quizá no haya adolescente que no quiera dedicarse al humorismo en un futuro, en vez de optar por un trabajo “aburrido” de oficina–. La gente asiste a sus *shows* sabiendo que reirá y hará reír en la medida que el “alma de la fiesta”, es decir, el *standapero*, lo considere en su rutina. Al mismo tiempo sabe que no pasará más allá de eso: todo es un gesto de pura contemplación regocijada en el cuerpo “riente”.

Podríamos decir que, a partir de la crítica de Lipovetsky, la lógica de rentabilidad del *standaperoes* ofertada a partir de la sensación de relajamiento posmoderno, y se amplifica no solo en el campo del *stand-up*, sino a las diversas posibilidades que la visibilidad tecnológica puede ofrecer. La razón, incluso, sobre la cual se define la calidad del *standapero* y por la cual es recomendado no pareciera remitir exclusivamente a su rendimiento sobre el escenario y eficacia cómica inmediata, sino a la cantidad de *like's* que pueda acumular en una publicación, o el porcentaje de seguidores de su página, lo que devalúa, de alguna forma, no solo el encuentro, sino también la cualidad transgresora, disruptiva, de la risa. En definitiva, el *stand-up* es, por una parte, altamente reproducible (sabemos muy bien qué consumiremos al asistir al *show*, como si en la espalda del *standapero* se enunciaran los ingredientes), y, por la otra, pareciera ser algo que se sustenta mediante la sola idea de un crecimiento espectacular infinito basado en el “buen sentido del humor”. Al respecto, nos dice Bourdieu que:

La posesión del título de alma de la fiesta, capaz de encarnar, al precio de un trabajo consciente y constante de búsqueda y acumulación, el ideal del “tipo divertido” que lleva a su realización última una forma aprobada de sociabilidad, es una forma muy valiosa de capital (35).

Por ello, nos parece que el formato cómico del *stand-up* ha pasado a ser un medio para lograr fines personales de productividad social común: una forma de capital muy valiosa en tanto su eficacia remite a “producir un clima” particular de efervescencia colectiva: una sensación de libertad e identificación a precio accesible en el mercado. Por ello, si consideramos al *stand-up* como un instrumento escénico que “pone en pie” las mercancías espectacularizadas en un paisaje alienado, haciéndolas circular en este desierto de distención simpáticamente igualitaria, sus diversos recursos hacen de su eficacia una corroboración del modelo social imperante: la sociedad de consumo neoliberal. La formulación en negativo del valor vivido en tanto risa constituye un cosmos del espectáculo que gira alrededor de la aprobación social unificadora, despojándonos de toda interrupción directa por compensación/mediación del “alma de la fiesta”, portador de un “decir-veraz” (Foucault) neutralizado por los flujos económicos individuales. En este sentido, nos parece certera la cita a Debord en la medida que “al mismo tiempo, la realidad vivida se encuentra materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y retoma en sí misma el orden espectacular dándole una adhesión positiva” (10).

Ante este panorama, las obras *Girls & boys*, de Alfredo Castro, y *Edipo stand up tragedy*, de Teatro La Provincia, se nos presentan como casos que descomponen las estrategias mercantiles del formato *stand-up comedy* provocando, con ello, una doble interrupción del mismo, tanto en su recepción como en su conformación abstracta. Si bien podríamos realizar un estudio descriptivo fenomenológico de cada puesta en escena, desarticulando su funcionamiento en tanto segmentación de cuadros/chistes, nos remitiremos a hacer un análisis en correspondencia con el objeto que hemos estado intentando comprender: la mercancía y, en esta sección en particular, el *stand-up* como un formato de circulación mercantil que es, al mismo tiempo, valor de cambio/risa. La particularidad que comparten ambas obras es que utilizan este formato para hacer aparecer la(s) tragedia(s) de nuestro tiempo: en el primer caso, la violencia masculina naturalizada, y en el segundo, la crisis de la productividad teatral nacional. Veremos, entonces, cómo es que esto se efectúa.

1) La obra *Girls & boys* (2022) es un monólogo del dramaturgo inglés Dennis Kelly adaptado a un contexto chileno, dirigido por Alfredo Castro e interpretado por la actriz Antonia Zegers. Trata sobre una mujer que realiza un *stand-up comedy* con el fin de dar a conocer su vertiginosa vida amorosa y, con ello, purgarla. Todo comienza con el término de su pareja de “toda la vida” para emprender un viaje heroico a Europa hasta, finalmente, narrar su inserción en un mundo laboral dominado por las lógicas patriarcales. Siendo astuta y leyendo uno que otro libro de autoayuda de Carmen Castillo, como “ratón en el Mc Donald buscando una oportunidad”, decide probar suerte en la industria cinematográfica al tiempo que conoce al futuro padre de sus hijos. De esta manera, el relato se urde entre los contrastes del amor, la competitividad laboral, el mercado del arte, la envidia del éxito ajeno, la violencia masculina, el cuidado de los hijos, etc. Despierta entre los umbrales del más allá y del más acá, la protagonista transita en una duplicidad de espacios: el externo (el *show*) y el interno (el *behind the scenes*). Dicho en breve, el clímax de la obra radica en el asesinato de los hijos por parte de su padre y expareja de la *standupera*, y el posterior intento malogrado de suicido del mismo.

Transgrediendo una supuesta estructura dialéctica en donde tesis y antítesis desembocarían en una especie de resignado humor, lo que obtenemos es un apabullante develamiento, un pasmoso oleaje del eclipsado panorama que esta mujer adosa a su irrisorio testimonio. Como pegado a este, entendemos que la tragedia siempre estuvo allí, precisamente donde más lo disfrutábamos. De alguna forma, las risas se nos devuelven como un reflujo ácido que sube por nuestro esófago y nos susurra al oído: “ahora tú también eres cómplice”. Entonces comprendemos la naturaleza del espectáculo: no era más que la ablución de un cuerpo no destruido sino destrozado, que intenta asirse a sus miembros por medio del relato cómico. La violencia con que se nos devela el secreto sobre el cual gira ese “vacío de lo que no está dicho” es consentida precisamente porque está a la altura de la misma violencia: nos hace creernos merecedores de ella (nos quedamos sin palabras, en un hilo de respiración incómodo, que pronto se corta).

Dejaremos de lado las lecturas discursivas del “contenido crítico feminista” para remitirnos a su formato de apareamiento, a saber: el *stand-up*. Primero debemos considerar que la obra es el relato de una mujer destrozada, pero también el montaje del “espectáculo” lo es. Es decir, independiente de la diferencia académica entre “texto dramático” y “texto espectacular”, aquí lo que aparece es un problema viejo: el del engaño. El teatro considerado como engaño es una condición que data desde Platón hasta el cristianismo e, incluso, se extiende a nuestros días, manifiesta en la típica exigencia popular del “a ver llora” para identificar la calidad de

“engañadores” (camaleones) del actor/actriz⁶. Sin embargo, el montaje es, en cierto modo, engaño. Un engaño que consumidor y productor aceptan como un contrato intrínseco entre las partes en la medida de su funcionamiento. Entendámoslo –el engaño–, entonces, vaciado de su contenido moral. Accedemos a un teatro para ver una “obra de teatro”, pero somos interpelados por un “espectáculo de comedia” que es, en realidad, el drama de una mujer que busca una salida en una “puesta en escena”.

A lo que asistimos es a un trabajo de capas, minuciosamente superpuestas, una sobre otra. La representación que se hace pasar por presentación, luego la presentación que vuelve a la representación y, finalmente, el divorcio de la representación por despojo de la actriz de su vestuario (su materialidad engañosa). En este sentido, el montaje mismo acontece en la medida de su propio develamiento, al igual que el relato de la protagonista, hasta llegar a los huesos. En tal caso, el *stand-up* es utilizado como medio por alguien (en palabras de su director en radio Beethoven) “que requiere de la teatralidad, de la comedia, para sobrevivir a una afectividad muy dolorosa”⁷. Dicho de otra manera, el formato *standapero* pasa a ser un soporte en función de las pulsaciones de un personaje que no encuentra salida en un “afuera” demasiado estrecho, asfixiante, colapsado. La salida, por tanto, es la adaptación, el comportamiento, la performance de sí misma en un mundo que ha hecho del cinismo y la ironía un paliativo de sobrevivencia. Y, si consideramos que aquella teatralidad está al servicio del *stand-up*, lo que requiere el personaje para su liberación no es la teatralidad en sí, sino el espectáculo que se hace con esa teatralidad, a saber: su risa-mercancía.

2) La obra *Edipo stand up tragedy* (2023) es una adaptación libre del clásico de Sófocles realizada por la dramaturga chilena Leyla Selman y dirigida por Rodrigo Pérez. Es también la puesta en escena con la que inicia la *Trilogía Final* del Teatro La Provincia en conmemoración de sus treinta años de existencia. Protagonizada por Cristian Carvajal, la primera obra de este ciclo de “fracasos” (como lo denomina la compañía) más que ser una puesta que intente levantar un clásico universal, es una invitación a enfrentarnos a la universalidad misma contenida en sus ruinas. Un Edipo ya viejo y ciego, guiado por su hija disidente (no se sabe si es hombre o mujer), Antígona, ingresa a la ciudad de Colono. Viste zapatillas Adidas, una especie de faldón cuadriculado y lentes oscuros: a simple vista es alguien que podría ser considerado como *cool*. Se trata, en rigor, de la segunda parte de la trilogía de Sófocles, *Edipo en Colono*, aunque su argumento es solo una excusa para exponernos el exilio, no solo de Edipo, sino también de un actor imposibilitado de todo torcimiento al destino de su rol. Sobre un espacio vacío, donde las cosas pasan, la puesta en escena invierte la tragedia y “pone en pie” la reflexión acerca de la persistencia del teatro en nuestro tiempo. Entonces

⁶ Rememorando a Platón, “el arte imitativo está muy lejos de lo verdadero y, como es natural, puede hacerlo todo porque toma muy poco de cada cosa y aun ese poco que toma no es más que una simple apariencia” (505). En este sentido, la principal crítica de Platón a la poesía trágica es por razones prácticas de moral y educación, sin negar por ello el valor artístico de la misma. Al mismo tiempo, estas obras eran solo capaces de corromper “el pensamiento de cuantos la escuchasen, a menos que estos posean el antídoto, es decir, el conocimiento de cuál es su verdadera naturaleza” (Platón 499).

⁷ La nota de prensa se puede leer en el siguiente enlace <https://www.beethovenfm.cl/evento/teatro-uc-girls-boys/>

la pregunta ronda como un fantasma que nos interpela con su micrófono por medio del actor: “¿de qué sirve hoy el teatro?”

El texto de Selman nos propone que este –el teatro– ha sido ante todo un oráculo –una guía– en los juicios de la humanidad. Al igual que Edipo, los espectadores asistimos al teatro para consultar nuestra fortuna: el lugar por excelencia de conocimiento (*epimeleia*) y confrontación (*agon*) de la comunidad. Sin embargo, allí donde todos quieren ser actores, pareciera mejor abstenerse de la acción, pues “hoy cualquiera actúa y pocos están dispuestos a escuchar”, nos hace saber el actor. Mediante una serie de chistes rápidos ingresamos a un terreno pantanoso del ámbito teatral, en donde recordamos los tiempos pandémicos y las lógicas estatales de subvención: saber “cuál era el más hambriento de todos los colegas”. Los diversos elementos que rodean el escenario materializan un lugar, alguna vez festivo, en ruinas: una bola disco, un telón viejo, un poster gigante de playa tipo Miami, algunas sillas, una mesa de sonido, bebidas alcohólicas vacías y algunos soportes técnicos arrojados en el piso negro.

Respecto a su condición de “oráculo”, podemos inferir una crítica, tanto al lugar de la representación como al sistema de producción dominante en la actualidad. Es decir, la edificación de un espacio en donde acontece lo sagrado hoy profanado y, en torno al modelo productivo, la caída del arte crítico en el mero abastecimiento capital⁸. Por ello, el actor/Edipo nos increpa y nos dice: “¡la verdad no está acá, está allá, afuera [del teatro]!”. No obstante, la insistencia por la verdad de la representación se desmorona ante el desengaño mismo de su aparecer: no vivimos en la República platónica y seguramente el remedio trágico considerado por Aristóteles poco y nada surta efecto sobre nosotros. El actor, una vez más, choca contra su propia invención: “el teatro me explotó en la cara”, nos dice, y literalmente sangra (otro motivo de risa, otro gag, para el *show*).

Desde el formato *stand-up*, si bien distorsionado por efectos abrumadores de la técnica (modificación de la voz proyectada, generación de atmósferas luminarias, simulación de sangre, entre otros), pareciera ser que solo es posible hoy comprender la historia de Edipo mediante su burla. Si consideramos el objeto de la comedia como una especie de “catarsis invertida”, entonces la respuesta ante la pregunta de la utilidad del teatro en nuestro tiempo comienza a tomar forma. En este sentido, el formato *stand-up* pareciera ser transgredido por la misma necesidad de un teatro que no halla su objeto. Ciertamente, la universalidad del mito griego se torna en una gran carcajada frente a la más insignificante esperanza de vida de nuestra sociedad. Es decir, ante la evidencia de lo inevitable, nadie se esforzaría por solicitar consejo al oráculo. Frente a esto, entonces, la situación patética “del de los pies hinchados” es equivalente a la del mismo teatro que lo sostiene en tanto este insiste en buscar su sentido sagrado, allí donde todo ha devenido profano. “El teatro ha muerto”, se escucha decir en reiteradas ocasiones mientras un eclipse de luz mancha el fondo negro. Finalmente, la obra concluye con un Edipo que se pone a sí mismo una corona hecha de amarras de plástico, las mismas utilizadas para sostener los focos lumínicos, haciendo aparecer el soporte técnico (medio de producción) que da lugar a su presencia escénica a través de un uso desnaturalizado del mismo.

Volviendo a nuestro análisis, en ambos casos observamos que la productividad cómica de estas obras se manifiesta como un vector de fuga, independiente de las críticas a las lógicas

⁸ Pensamos este abastecimiento de la crítica artística según lo plantea Rancière en *El reparto de lo sensible* en tanto que “la interminable crítica del sistema se identifica a fin de cuentas con la demostración de las razones por las cuales esa crítica está privada de todo efecto” (44). Es decir, cuando los discursos críticos se tornan reproducción de una impotencia melancólica, pero también de una capitalización de la incapacidad por parte del cuerpo social de desentrañar los mensajes engañosos de toda imagen.

dominantes machistas o a las paradojas de la industria cultural en las artes escénicas, a través de la confusión entre el llanto y la risa que componen su tratamiento creativo en torno a la forma: desprograman su recepción. A pesar de haberlo hecho todo asimilable, incluso los destinos humanos, las batallas más íntimas, los individuos en el sistema espectacular parecieran aferrarse a un resto de humanidad aún vigente en la realidad separada del espectáculo. Tanto en *Girls & boys* como en *Edipo stand up tragedy* se levanta ante nuestros ojos una representación que no tiene escrúpulos en adelantar pequeños atisbos de la catástrofe, puesto que su finalidad no es ni hacer llorar ni hacer reír, sino revelar la imposibilidad de su propia condición mercantil. En ambos casos el “alma de la fiesta” se desmantela en tanto deja entrever su verdadera naturaleza, la no-vida del mundo engañoso del espectáculo. Esto no quiere decir, sin embargo, que el *stand-up* oculte algo en sí mismo que tengamos la obligación, como espectadores “conscientes”, de desentrañar, sino que manifiesta, como fragmento de la maquinaria capitalista, “la existencia de la actividad social y de la riqueza social como realidad separada” (Rancière, *El espectador* 47). Por ello, al igual que el espectáculo, no se trata de distinguir entre imagen y realidad, sino más bien de “conocer la manera en que éste [el espectáculo] reproduce indefinidamente la falsificación que es idéntica a su realidad” (Rancière, *El espectador* 48). O, dicho de otra forma, su funcionamiento/operatividad en la máquina social.

Lo que apreciamos en ambas obras, en el fondo, es la tendencia a un procedimiento creativo inserto en las lógicas del mercado que, internamente, desarticula los componentes abstractivos de su aspecto-mercancía. En el caso puntal, se trata del *stand-up comedy*, formato que hace del comediante, del que “se pone de pie”, mercancía singularizada por excelencia. Precisamente porque sobresale de la masa, su rostro, sus cejas, su voz proyectada en un micrófono (en fin, su material cómico en su totalidad), deviene objeto de culto. En este sentido, como diría Benjamin, no dista del “brillo dudoso de las estrellas de cine, aún encadenadas a la explotación capitalista” (74), por más crítico que sea su contenido. Sin embargo, tanto en la puesta de *Girls & boys* como de *Edipo stand up tragedy*, vemos lo contrario, acontece su inversión. El molde de reproducción del *stand-up*, vaciado de experiencia ritual, se llena de aura, por así decirlo, de presupuesto “único e irrepetible” en tanto catástrofe: redefine las molduras de producción espectacular del cotidiano, lo revitaliza, le entrega posibilidades de “salida”.

En definitiva, no es que sea que solo a través de la comedia que hoy pueda aparecer la tragedia, sino también que esta se manifiesta en su devenir trágico en la medida que es conformadora de un nuevo consenso: un sentido de humor común. En este sentido, la risa, otrora gesto de transgresión histórico (concepción bajtiniana), se ve empobrecida bajo los márgenes del *stand-up comedy*: pierde toda relación directa con su sentido liberador corporal. O, dicho de otra forma, disciplina un cuerpo en su flexibilidad productiva. Por ello, ante la pregunta por la utilidad del teatro decimos: no sirve para nada. Y al igual que en el arte, esa inutilidad es la que le proporciona, paradójicamente, su sentido de permanencia. Por tanto, más que el consenso esperado por la purgación aristotélica de las pasiones en la escena trágica⁹, lo que se produce es un opaco

⁹ Según nos menciona Rancière en *El reparto de lo sensible*, para Platón la escena trágica era “portadora del síndrome democrático y al mismo tiempo de la fuerza de la ilusión. Al aislar la *mimesis* en su espacio propio, y al circunscribir la tragedia en una lógica de los géneros” (17). Así, nos dice también, Aristóteles “redefine, incluso si no es su propósito, su politicidad. Y, en el sistema clásico de la representación, la escena trágica será la escena de visibilidad de un mundo

disenso de las comunidades en una escena tragicómica. En este sentido, que el teatro muera no significa que no se haga más teatro, tampoco que la humanidad carecerá de enfrentamiento consigo misma –rememorando a Arthur Miller–, sino que ese teatro que conocemos pareciera exigir su propia superación.

Al hacer visible el envoltorio de la *stand-up comedy* se pone en escena la fragmentariedad de una sociedad atomizada por un sistema espectacular en tanto dispositivo de subjetivación de representaciones productivas y solitarias. Y, al ser utilizado el envoltorio de objetividad mercantil como soporte de la “obra de arte”, esta aparece como el contenido crítico del objeto-mercancía formal en el cual se hace posible su apareamiento. Allí, su expresión de igualdad en cuanto valor de uso abstraído se desfigura al reconocerse a sí misma como mercancía, acelerando sus tendencias abstractivas de forma introspectiva y haciendo aparecer ese “resto de humanidad opaco”, es decir, de fuerza de trabajo gastada. En otras palabras, es por medio de su singularidad que sale a flote la cualidad de la mercancía como cosa ordinaria, desfeticizada, a partir de su tratamiento creativo. Como si fuese capaz de llorar, son los espectadores los que beben de las lágrimas de una “cosa” que se descubre a sí misma como cosa, en un intento de escapatoria desesperada por salirse/desprenderse de sí misma. O, en otras palabras, se trataría de un acto de lacrifagia por parte de los receptores, quienes se posan, al igual que mariposas o moscas, sobre los ojos de la puesta en escena –su verdad envolvente–, posibilitando el re-encuentro momentáneo de las fuerzas productivas separadas por el sistema espectacular.

Conclusiones

Resumiendo. Se ha intentado realizar un análisis breve del concepto de “mercancía” desde la filosofía materialista dialéctica, lo cual nos lleva a comprender su grado de significación operativa en una sociedad capitalista como la nuestra. Es tanto la abstracción de la fuerza de trabajo como su ocultamiento en el circuito de objetos de valor lo que conforma el carácter fetichista de la mercancía, lo que desemboca en relaciones sociales cosificadas, como si de un lenguaje y una razón de entre-cosas se tratase. Por su parte, el acumulamiento desproporcionado de la productividad de la economía política no ve otra salida sino por medio de la separación espectacular, es decir, en la alienación misma de los productores que ya no pretenden *ser ni tener*, sino simplemente *parecer*. Es en la sociedad del espectáculo donde la masa de mercancías se asoma a los bordes de un abismo sin retorno posible: el hacer de la “sobrevida” el único lugar habitable. De este modo, consideramos la dinámica del espectáculo como un dispositivo capaz de generar su propia red de saberes, prácticas y leyes dominantes y excluyentes en un medio que hace de todo lo que toca un factor de ganancia, sea material o inmaterial. En ese movimiento de rey Midas del capital, ampliándose y despuntando en todas las esferas de la vida, el individuo deviene productor y guardián del mismo espectáculo. En este sentido, hemos analizado el *stand-up comedy* en los casos escénicos de *Girls & boys* (2022), de Alfredo Castro, y *Edipo stand up tragedy* (2023), de Teatro La Provincia, no para realizar una sentencia maniquea, sino para indagar en una posible desarticulación de aquellos mecanismos y hacer un uso crítico de ellos en tanto dan cuenta de su naturaleza cuantitativa.

Ciertamente, hablar de revolución hoy, tal como lo planteaba Marx e incluso Debord, pareciera ser algo atemporal o de lleno obsoleto. No podemos negar que la emancipación por manos

en orden, gobernado por la jerarquía de sujetos y la adaptación de situaciones y maneras de hablar de esta jerarquía” (Rancière, *El reparto* 17-8). En otras palabras, lo que hace la escena trágica en el régimen poético es moderar una repartición del recorte sensible de lo común en una comunidad específica.

del proletariado ya no solo se nos presenta como un imposible enmohecido, sino también como una ingenuidad brutal. El sistema capitalista ha demostrado servirse muy bien de sus debilidades, haciendo de todo aquello que alguna vez fue amenaza, riqueza asimilable a sus fines “endemoniados e infernales”. Ya lo decían Deleuze y Guattari en su *Anti Edipo* al referirse a una posible revolución frente a una máquina que ha aprendido a nutrirse de sus propias contradicciones: “No retirarse del proceso, sino ir más lejos, ‘acelerar el proceso’” (247). Desde aquel momento quedaron abiertas las puertas para todo tipo de hipótesis, entre ellas las de una vía aceleracionista de los procesos alienantes y abstractivos del sistema para lograr su ruptura definitiva. A pesar de todas sus controversias, vemos que en casos como los que acabamos de analizar las producciones estético-escénicas no quedan fuera de dicha posibilidad disruptiva, independiente de su condición mercantil –de hecho, es esta la que se lo otorga– al provocar, desde su trinchera sensible, un singular colapso. Aunque, prontamente, este se vea apaciguado por los aplausos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2021. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2016. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca. 2003. Impreso.
- Bergson, Henri. *La risa: Ensayos sobre la significación de lo cómico*. Trad. Jorge Leonardo Márquez San Martín. Santiago de Chile: LOM. 2016. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “¿Dijo usted ‘popular’?”. *¿Qué es un pueblo?* Alain Badiou et al. Trad. Cecilia González y Fermín Rodríguez. Santiago de Chile: LOM. 2018, 19-40. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. José García. Barcelona: Península. 2000. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Naufragio. 1995. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós Ibérica. 1985. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estéticas de lo performativo*. Madrid: Abada. 2011. Impreso.
- Foucault, Michel. *El coraje de la verdad: El gobierno de sí y de los otros: II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2010. Impreso.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007. Impreso.
- Groys, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra. 2015. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Paso de Gato. 2013. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michéle Pendanx. México: Anagrama. 2017. Impreso.

- Marx, Karl. *El capital: Crítica de la economía política: I. El proceso de producción de capital*. Trad. Pedro Scaron. México: Siglo XXI. 2008. Impreso.
- Perniola, Mario. *Del sentir*. Trad. César Palma. Valencia: Pre-Textos. 2008. Impreso.
- Platón. *La República*. Trad. Antonio Camarero. Santiago de Chile: RIL. 2017. Impreso.
- Ramírez, Simón. *El gran ensayo: Génesis social, consolidación y crisis del neoliberalismo en Chile*. Santiago de Chile: Tiempo Robado. 2022. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán et al. Santiago de Chile: LOM. 2009. Impreso.
- . *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial. 2013. Impreso.
- Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns Portàtils. 2008. Impreso.
- Turner, Victor. *Al margen del margen: El periodo liminal en los rituales de pasaje*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Lima, 1973. Impreso.

Recibido: 10 de octubre de 2023
Aceptado: 13 de diciembre de 2023

Dramaturgias de la (con)fusión. *Déjà vu (tinku-barroco)* de Renaud Semper y la politicidad del reenactment

Dramaturgies of (con)fusion. Renaud Semper's *Déjà vu (tinku-baroque)* and the politicality of reenactment

Juan Ignacio Vallejos¹

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICA, ARGENTINA. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA. FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO.

 <https://orcid.org/0000-0003-1396-6974>

Resumen. El siguiente artículo se propone, primero, explicar los diferentes niveles del análisis de la obra *Déjà vu (tinku-barroco)* a través de los conceptos de (con)fusión y *déjà vu*. En una segunda instancia, se buscará explorar las implicancias del trabajo en el marco de lo que, en los estudios de danza, suele conocerse como la teoría del *reenactment*. Se sostiene que a través de la manipulación teatral de una experiencia sensible ligada a la historia y a la identidad la obra habilita nuevas formas de comprender la funcionalidad política de las danzas del pasado. De ese modo, las danzas históricas no son exclusivamente un lugar de preservación patrimonial sino un espacio de afirmación y refundación de las identidades colectivas.

Palabras clave. Danza contemporánea, Ballet, Pueblos originarios, Danza y política.

Abstract. The following article aims, in principle, to explain the different levels of analysis of the work *Déjà vu (tinku-baroque)* through the concepts of (con)fusion and *déjà vu*. In a second instance, it will seek to explore the implications of the work within the framework of what, in Dance Studies, is often referred to as the theory of reenactment. It is argued that through the theatrical manipulation of a sensitive experience linked to history and identity, the work enables new ways of understanding the political functionality of the dances of the past. In this way, historical dances are not exclusively a place of patrimonial preservation but a space for the affirmation and re-foundation of collective identities.

Keywords. Contemporary dance, Ballet, Origin people, Dance and politics.

¹ Dr. en Historia de la École des hautes études en sciences sociales de Paris, Francia. Magister en Ciencias Sociales por la misma universidad. Profesor titular de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Coordinador del área de investigaciones en artes performativas del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigador Adjunto en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET, Argentina. Mail. juanignaciovallejos@upc.edu.ar. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

Introducción

La primera vez que vi la obra *Déjà vu (tinku-barroco)* fue en 2019, en el espacio de Arte Casa Babá en Buenos Aires. Renaud Semper, su coreógrafo, me había invitado especialmente a ver la función y la temática del barroco me había generado intriga. No solía ser común, hace cinco años, y tampoco lo es ahora en 2023, que un coreógrafo de danza contemporánea produzca una obra que trate cuestiones ligadas a la historia colonial en Argentina. De hecho, no son comunes las obras que retomen iconografías históricas del período barroco o que, simplemente, propongan una reflexión historiográfica. A pesar de esto, la obra de Semper se presentó en varias oportunidades entre 2018 y 2019, y fue montada nuevamente en 2022. Sus últimas presentaciones fueron en espacios no convencionales, como la Alianza Francesa y el Museo Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires y el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata, en Argentina. En esta última versión, se modificaron algunas escenas y se le otorgó un rol más preponderante al vestuario hacia el final de la representación.

Ahora bien, si nos remontamos a la primera puesta en escena del año 2019 en Casa Babá, la obra se componía de pocos elementos, tenía un solo vestuario y una luz blanca uniforme, lo que hacía que el sostén dramático estuviera directamente asociado a la presencia, las palabras, el movimiento y los gestos de sus dos intérpretes: la bailarina argentina Teresita Campana y el bailarín boliviano Oscar Rea López. En la sinopsis que puede leerse en su sitio web², el coreógrafo afirma que la idea del proyecto se le ocurrió luego de conocer de manera fortuita a estos dos intérpretes. Simplemente, decidió crear una obra basada en ellos, movilizado por las preguntas: ¿qué son o qué representan Teresita Campana y Oscar Rea López? y ¿cómo se modifica esa respuesta en función de la persona que observa? En otras palabras, si bien uno de los motores del trabajo fue una pregunta sobre la representación de la danza histórica, también se buscó cuestionar la mirada que el espectador proyecta sobre ese tipo de obras y, por ende, sobre la identificación histórica que reproduce la danza como espectáculo y como práctica sociocultural.

Quisiera afirmar que la fascinación de Renaud Semper por ambos artistas se funda en la complejidad estética, histórica y cultural de la que son portadores. Teresita Campana y Oscar Rea López no encajan dentro del arquetipo clásico de una bailarina de danza barroca europea y de un bailarín de danzas tradicionales bolivianas. Ambos desbordan esos roles artísticos y socioculturales, y permiten entrever una porosidad presente tanto en el discurso histórico como en la construcción coreográfica de la identidad nacional o regional.

En la *note d'intention* o sinopsis que puede leerse en su sitio web, el coreógrafo sintetiza la estructura dramática de la obra de la siguiente manera:

Déjà vu (tinku/barroco) es una performance que hibrida testimonios y secuencias coreográficas [...]. La obra presenta varios pasajes humorísticos en los que ambos bailarines comparan las similitudes y diferencias entre sus cosmovisiones. Así,

² <https://renaudsemper.com/>

establecen una gran complicidad entre ellos e invitan al público de forma didáctica a conocer mejor los orígenes de la danza barroca francesa y del tinku ancestral quechua y aymara. Entre referencias populares, música, anécdotas, movimientos y espacialidades, los intérpretes acaban copiando y apropiándose del lenguaje del otro, bailando una fusión-collage de elementos culturales superpuestos en exceso [...]. *Déjà vu (tinku/barroco)* evita deliberadamente cualquier narrativa binaria en la que una danza domina a la otra, con el fin de abrir al espectador a diferentes interpretaciones posibles de la interculturalidad y la construcción de la identidad en la Argentina actual.

La estructura dramática de la obra es bastante sencilla y directa. Ambos intérpretes se presentan ante al público y ante al otro intérprete en escena, y ofrecen una narración sobre el origen histórico de sus danzas, para luego interpretarlas. El relato de Teresita Campana remite a la danza barroca francesa y el de Oscar Rea López al tinku boliviano. La interacción entre ambos concluye con una escena en la que ensayan juntos una suerte de fusión entre ambos estilos coreográficos. De hecho, en la última versión esta búsqueda se expresa también en el vestuario, que combina elementos del barroco europeo con colores y vestimentas de los pueblos originarios del altiplano.

Ahora bien, a pesar de su interés expreso en tomar distancia con respecto a una lectura unívoca, la obra expone inevitablemente el problema del colonialismo. Desde el momento en que se contraponen en escena una bailarina blanca con un vestido del siglo XVIII y un bailarín marrón con una vestimenta típica de los pueblos originarios, el colonialismo como sistema de dominación política, estética y racial se hace presente. No hay forma de eludir la memoria social de una conquista y del sometimiento de los pueblos originarios en manos de los conquistadores europeos. Tampoco es posible escapar a la figura de una colonialidad del poder (Quijano) cuya influencia se mantiene hasta hoy en día y determina, en gran medida, las relaciones entre los países que han sido colonizados y los antiguos colonizadores. La colonialidad del poder constituye un fenómeno histórico, político y social, pero también estético, ligado a un proceso de europeización de la cultura. La colonización de América Latina por parte de Europa implicó la introducción de danzas europeas en las sociedades coloniales. Un caso ejemplar es el de la zamacueca, cuyo origen parece ser una variación de la *gavotte* francesa y cuya reapropiación nos conecta con diversas danzas latinoamericanas como la cueca, la zamba o la chacarera (Guzmán).

La propuesta de este artículo será primero explicar las razones por las cuales considero que *Déjà vu (tinku-barroco)* es una obra sumamente compleja, a pesar de su estructura despojada, ya que presenta varios niveles de análisis (coreográficos, políticos e identitarios) que desestabilizan la mirada del espectador. En una segunda instancia, se buscará explorar las implicancias del trabajo en el marco de lo que, en los estudios de danza, suele conocerse como la teoría del *reenactment* o

de la recreación de obras del pasado. Considero que a través de la manipulación teatral (Franko, *Danzar*) de una experiencia sensible ligada a la historia y la identidad, la obra habilita nuevas formas de comprender la funcionalidad política de las danzas del pasado. Se comprende, de ese modo, que las danzas históricas no son exclusivamente un lugar de preservación patrimonial sino un espacio de afirmación y refundación de las identidades.

El coreógrafo Renaud Semper utiliza, en su sinopsis, la idea de hibridación o mestizaje cultural. La noción de hibridación, por los menos en los términos en los que la pensó Néstor García Canclini, se proponía la construcción de nuevos objetos de estudio. El autor hablaba de hibridaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, lo artesanal y lo industrial, todas características de las culturas latinoamericanas. Las culturas híbridas articulaban mezclas interculturales que, debido a su especificidad, requerían nuevos abordajes transdisciplinarios. Ahora bien, para el análisis de esta obra en particular quisiera utilizar, en lugar de la idea de hibridación, la idea de (con)fusión. El concepto de (con)fusión referida a *Déjà vu (tinku-barroco)* fue originalmente propuesto por el artista y crítico de arte Luis Felipe Noé. Para él, la obra es “un ensayo sobre la (con)fusión”. Sus palabras, publicadas en el sitio de internet de Renaud Semper, fueron tomadas de una conversación pública entre el crítico, el público y los intérpretes posterior a una representación en abril de 2019. Noé no desarrolló luego la idea de manera escrita, solo vinculó la obra a esa palabra: confusión o (con)fusión, tal como fue transcrita por Semper. Desde mi punto de vista, la idea de (con)fusión requiere incorporar a la ecuación la experiencia de un soporte inestable, tanto material como subjetivo. La finalidad del concepto no sería registrar la emergencia de una identidad mestiza producto de la superposición de elementos culturales diversos, sino ofrecer un espacio de reflexión acerca de los soportes coreográficos inestables de una posible identidad nacional o regional.

Si el mestizaje puede representarse a partir de la imagen de una suerte de *palimpsesto cultural*, es decir, la figura de la superposición de relatos diversos sobre un mismo soporte narrativo, la obra de Semper propone, en su lugar, la experiencia del *déjà-vu*. El *déjà-vu* alude, justamente, a la sensación de duda o paramnesia que surge cuando nos enfrentamos a una imagen o a una experiencia que creemos haber vivido previamente. El *déjà vu* es, en principio, una desestabilización del sujeto con respecto a referencias interpretativas que considera válidas, y esa desestabilización se inserta en una diacronía, apela al pasado, aunque de una manera cuasi ficcional. Quizás la tesis principal de este artículo sea afirmar que el *reenactment* de danzas del pasado representa, en última medida, una perturbación de la memoria, una paramnesia que interroga más de lo que afirma, pero que, sin embargo, habilita formas de conocimiento histórico específicas. En definitiva, la obra *Déjà vu (tinku-barroco)* pone en escena dos cuerpos lidiando con la tarea de (re)presentar una identidad histórica y estética, y coloca al espectador en una situación equivalente induciéndolo a formularse preguntas sobre su identidad nacional o latinoamericana.

La (con)fusión del folklore

Si nos concentramos en el aspecto dramático, hay un primer elemento que salta a la vista y es que la estructura de la obra está planteada desde una mirada histórica claramente eurocéntrica. El nudo argumentativo pasa por la confrontación entre la cultura del conquistador europeo y la del indígena oprimido, aunque no se exponga una representación explícita de esa opresión. El problema es que esa confrontación evidente a los ojos de un coreógrafo francés como Renaud Semper –entre lo europeo, representado por la danza barroca, y lo latinoamericano, representado

por la cultura de los pueblos originarios— no es para nada evidente en el contexto de las prácticas coreográficas en Argentina. El país no tiene una tradición institucional de estudio de las danzas barrocas europeas y tampoco ha favorecido la divulgación y la preservación de las danzas de los pueblos originarios que poblaban el territorio antes de la conquista.

En *Déjà vu (tinku-barroco)*, el lugar de lo autóctono es representado por la danza ritual del tinku boliviano, que es una danza prácticamente desconocida para la mayor parte del público en Argentina. Para un espectador argentino típico, lo autóctono quedaría representado de modo más evidente por las danzas folklóricas, herederas del criollismo literario (Prieto) y desarrolladas a instancias del Estado burgués a principios del siglo XX. En Argentina, las danzas de los pueblos originarios se encuentran mayoritariamente invisibilizadas y esto ha sido coherente con la construcción discursiva de una identidad nacional supuestamente blanca y heredera de la inmigración europea (Adamovsky). Fue el Estado nacional argentino el que, por ejemplo, a fines del siglo XIX realizó las diversas campañas de exterminio de las comunidades indígenas de la Patagonia, conocidas como “Campañas del desierto”, continuando la mecánica de sumisión iniciada por el poder colonial español. La danza de los pueblos originarios representa un material coreográfico en donde la opresión por parte del Estado-nación y la construcción de una cultura folklórica nacional coinciden con el colonialismo europeo. En este sentido, al pasar por alto la centralidad estética y política de las danzas folklóricas nacionales y al poner en su lugar a una danza propia de los pueblos originarios anteriores a la conquista, la obra presenta una genealogía totalmente novedosa, y hasta cierto punto perturbadora, para un espectador argentino.

Siguiendo a la antropóloga Martha Blache, la cultura folklórica argentina emerge entre las décadas de 1920 y 1930 como respuesta a un interés por parte de las clases dominantes en preservar su posición de poder frente a la creciente presencia de inmigrantes extranjeros. Se trató de una construcción basada en la mezcla de ciertos elementos tomados de la cultura de los pueblos originarios y otros pertenecientes a la cultura española. Los folkloristas en Argentina fueron desarrollando su discurso basándose fundamentalmente en la información recolectada por las llamadas “encuestas folklóricas” de los años veinte y treinta —realizadas rudimentariamente por parte de los maestros de educación básica— a través de las cuales se pretendía salvar del olvido a una cultura romantizada y volverla funcional a un proyecto político nacionalista. El folklore, y en particular las danzas folklóricas, se establecen entonces como el origen de la tradición nacional, un origen que debía ser preservado y al que se debía rendir homenaje como algo inmutable y estático. Se trató de un proyecto cultural impuesto por el Estado que, en su gesto de apropiación, reinterpretó y redefinió la idea de lo popular invisibilizando las danzas de los pueblos originarios³.

Teniendo en cuenta este relato, podemos comprender por qué la obra es capaz de generar cierta perplejidad en el espectador argentino ya que desarticula desde el inicio sus referencias coreográficas identitarias construidas históricamente. Es así que frente a esta presencia fantasmática del folklore se plantea un primer nivel de (con) fusión: ¿cuál es el origen de las danzas tradicionales en Argentina? ¿Qué danzas constituyen la identidad coreográfica de sus habitantes? ¿Aquello que designamos como origen es realmente un origen o es la representación de un gesto

³ Para un estudio sobre las danzas folklóricas en Argentina ver Hirose y Benza Solari, Mennelli y Podhajcer.

opresivo e invisibilizador por parte del Estado burgués de fines del siglo XIX y principios del siglo XX?



Figura 1. Oscar Rea López en la Obra *Déjà vu (tinku/barroco)* de Renaud Semper, Buenos Aires, 2022.

Es esta misma lectura crítica la que propone el bailarín de la obra Oscar Rea López, en un texto inédito, pero accesible en línea, intitulado “Requiem para el folklore y técnica de la danza latinoamericana”⁴. En ese texto, Rea López no solo critica la diferenciación occidentalista entre arte y folklore –que reivindica nombres de autor para el primero y condena al segundo al anonimato, o que asocia al primero a lo vanguardista y relega al segundo a un lugar estático de preservación–, sino que arremete directamente contra los fundamentos estético-políticos del concepto de folklore. Su propuesta es abandonar el término, que etimológicamente proviene del inglés, para desarrollar el estudio de lo que él llama “técnicas de danza latinoamericanas”, ligadas a saberes provenientes de las diversas culturas coreográficas milenarias de los pueblos originarios. En ese sentido afirma:

... la danza argentina, en general, es la compilación de danzas surgidas en la colonia o a través de ella, que cuentan con una profunda influencia Mapuche, Guaraní y de otras culturas, pero que no ha conseguido ir más allá de la colonia. Es inevitable percatarse de que el Estado Argentino no ha tenido voluntad ni interés en investigar o popularizar

⁴ Accesible en <https://jichha.blogspot.com/2019/12/requiem-para-el-folklore-y-tecnica-de.html> o en: <https://fr.scribd.com/document/585638774/REA-LOPEZ-Oscar-Requiem-Para-El-Folklore>

danzas mapuches, tehuelches, araucanas, etc. aunque todas estas identidades están vigentes [...]. En Argentina conviven más de 30 naciones originarias, “el 56% de la población –argentina– tiene un antepasado indígena”, [sin embargo,] ¿cuántas danzas “originarias”, nacidas y difundidas por Argentina, se conocen? (Rea López 16).

La denuncia de Oscar Rea López es totalmente fundada, también lo es su crítica de la idea de folklore. El Estado burgués en Argentina construyó el mito de una nación blanca compuesta por inmigrantes provenientes de Europa, pero la identidad étnica de gran parte de su población lo desmiente. La ausencia del folklore argentino en la obra, o quizás su presencia fantasmática, nos lleva a imaginar una suerte de inconsciente colonialista del Estado nacional burgués. La construcción de la cultura folklórica nacional “desde arriba” o, en otros términos, el proyecto de folklorización de las culturas de los pueblos originarios fue una forma de homogeneizar la tradición coreográfica nacional, supeditándola a un poder centralizado. El supuesto gesto de preservación desarrolló, en los hechos, un colonialismo interno que reprodujo a pequeña escala las lógicas de la colonización europeas. Es entendible que Oscar Rea López apunte su crítica directamente hacia la idea de folklore porque esa palabra concentra los efectos de una opresión histórica invisibilizada en contra de los pueblos originarios⁵.

Sin embargo, volviendo a la obra, hay un elemento que también es necesario destacar, y es que Oscar Rea López no es solamente un bailarín de tinku boliviano, también es un bailarín de danza contemporánea formado en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. De hecho, en La Paz, Bolivia, la ciudad en la que vive actualmente, trabaja como profesor de danza contemporánea. Su formación como intérprete y la estructura dramática con la que concibe sus propias creaciones escénicas tienen mucha influencia de la danza teatro de Buenos Aires. Al observarlo en escena, es evidente que su interpretación de las danzas rituales bolivianas moviliza saberes que provienen de su formación como bailarín contemporáneo. Esto se hace evidente en el modo en el que reproduce los pasos que le enseña Teresita Campana, en la claridad y el volumen corporal con los cuales interpreta los gestos de la danza del tinku, en su manejo de la espacialidad escénica o en la utilización de la ironía característica de la danza conceptual francesa como herramienta interpretativa. Su presencia da cuenta de un cuerpo atravesado por múltiples culturas coreográficas, no es un cuerpo unívoco o detenido en el tiempo. Su danza no responde a una visión estática y preservacionista de las danzas históricas.

De ahí, una segunda (con) fusión: ¿qué cuerpo observamos cuando vemos a Oscar Rea López en escena? Es el cuerpo de un descendiente de los pueblos originarios de su región, habitado por una identidad arraigada en una historia milenaria, pero también es el cuerpo entrenado en las técnicas occidentales de la danza escénica. Una identidad no reemplaza a la otra, tampoco la

⁵ El trabajo de la antropóloga Silvia Citro sobre el universo simbólico de las danzas de las comunidades *quompi* en la provincia de Formosa, Argentina, constituye una notable excepción frente a esta dinámica de invisibilización.

desmiente, conviven en un mismo cuerpo (con)fundidas. Sin embargo, esos cuerpos diversos que habitan los gestos de Rea López desestabilizan al espectador exponiéndolo a un segundo *déjà-vu*. De ese modo, puede preguntarse: ¿estoy en presencia de qué cuerpo danzante? ¿Es un cuerpo que representa las prácticas coreográficas tradicionales del altiplano o que revisita las técnicas de la danza contemporánea desde un lugar inédito? La danza que observa en escena no redime al espectador devolviéndole la presencia de una cultura oprimida. No está frente a la escenificación de una danza histórica reconstituída que volvería a hacer visibles sus gestos de manera íntegra y fidedigna. La danza lo coloca frente a un cuerpo nuevo que, en su lugar, desestabiliza el sentido eurocéntrico de aquello que llamamos danza contemporánea.

El cuerpo de Oscar Rea López no encaja en el molde del bailarín escénico blanco, ciudadano y entrenado en una estética de la indiferencia característica de la danza posmoderna norteamericana, pero tampoco en el molde exótico de un guardián inmutable de las tradiciones completamente ajeno a las técnicas modernas y a la reflexividad del movimiento. La politicidad (Vujanovic) de su gesto se asienta en una subversión de las referencias coreográficas y, por ende, de los elementos cinéticos, propioceptivos y empáticos (Foster) que materializan las identidades a través del movimiento. Oscar Rea López genera una inevitable (con) fusión en el espectador ya que es, al mismo tiempo, un bailarín auténtico que expresa escénicamente una cultura precolombina a la que pertenece y un bailarín moderno que reelabora y reintroduce esa cultura en una constelación de danzas contemporáneas de Buenos Aires. El *déjà vu* implica estar viendo un cuerpo que remite a un pasado transformado en ficción futura, una ucronía basada en la superposición de gestos intertemporales.

La (con) fusión del origen

En la entrevista virtual que tuve con él en mayo de 2023, el coreógrafo Renaud Semper planteaba que uno de sus principales temas de investigación artística era la idea de origen. Desde su punto de vista, la obra *Déjà vu (tinku/barroco)* se relacionaba con una búsqueda de los orígenes y comentaba que antes de hacer la obra nunca había tomado contacto con la técnica de la danza barroca francesa y que, en cierto modo, la había aprendido de Teresita Campana en el transcurso de los ensayos. Su apelación al origen coincide con la idea que tienen muchos de los bailarines que se acercan a la danza barroca, entendiéndola como el origen de la técnica de la danza clásica occidental. Suele afirmarse que la técnica clásica se deriva históricamente de la técnica barroca de la *belle danse* característica de los siglos XVII y XVIII en Francia. En realidad, la relación podría invertirse ya que la gran mayoría de los bailarines que se acercan a la danza barroca, lo hacen luego de haber tenido una formación inicial en danza clásica. Es un cuerpo originalmente atravesado por la técnica de la danza clásica el que experimenta la técnica barroca como origen y la designa en esos términos. Podríamos decir que se nos presenta la figura de una hija engendrando a su madre.



Figura 2. Teresita Campana en la Obra *Déjà vu (tinku/barroco)* de Renaud Semper, Buenos Aires, 2022.

No será mi intención aquí someter a crítica el trabajo de análisis histórico sobre fuentes como la *Chorégraphie* de Feuillet, los registros iconográficos o los diversos tratados de danza del período moderno europeo que fundamentan el desarrollo de lo que hoy en día conocemos como técnica barroca⁶. Lo que quisiera subrayar es simplemente que la técnica barroca está ligada a una “experiencia coreográfica” –es decir, cinética, propioceptiva y empática– de algo que en Occidente se encuentra asociado a la idea del “origen”. Su técnica moviliza la sensación de estar experimentando un estilo de movimiento que remite a un imaginario sobre el origen. Si bien una parte de las investigaciones sobre las danzas barrocas sigue el modelo positivista de la reconstrucción histórica, otra parte de los investigadores en danza plantea otras maneras de concebir ese trabajo sobre las prácticas del pasado. Un autor pionero en el análisis de fuentes barrocas como Mark Franko (*Choreographing*) establecía en uno de sus primeros textos la idea de “construcción” por oposición a la de “reconstrucción” y afirmaba que lo primero que lo motivó a acercarse al estudio de las danzas históricas no fue la intención de reconstruir de un modo fidedigno las danzas del pasado, sino la curiosidad por experimentar físicamente con fuentes históricas desde una técnica de danza contemporánea. De ahí se deriva su idea de que esa experiencia coreográfica puede constituir en sí misma una forma específica de conocimiento histórico, ya que el afecto que se desprende de la experiencia de la danza puede funcionar como disparador de hipótesis interpretativas de las fuentes de la época, o como el soporte físico del sentido de una narración histórica. El intentar bailar las danzas del pasado nos puede permitir entender algo de esas formas de movimiento que no es accesible a través del análisis discursivo de fuentes históricas.

A diferencia de Europa, en Argentina no existe una tradición de estudio y difusión de la danza barroca. El trabajo de Teresita Campana con su compañía Danza Barroca de Buenos Aires es único

⁶ Sobre esa temática ver Vallejos, El cuerpo-archivo.

en el país. Campana es una especialista en el análisis del *Códice Martínez Compañón* o *Códice Trujillo del Perú* (1782-1785), escrito por el religioso católico español Baltazar Jaime Martínez Compañón, que es una de las principales fuentes para el estudio de las danzas del período colonial en la región. Ahora bien, es necesario destacar, como lo hicimos con Oscar Rea López, que el trabajo histórico de Teresita Campana está igualmente influenciado por su formación y experiencia como bailarina de danza clásica y contemporánea en Argentina. Más allá de que posee una gran erudición en la técnica de la danza barroca europea, su interpretación moviliza un estilo propio influenciado por la cultura coreográfica de la ciudad que habita. Teresita Campana expresa una reapropiación del estilo barroco de la *belle danse* desde una teatralidad latinoamericana. Como espectadores, no vemos en escena a una europea bailando danzas europeas, sino a una argentina bailando danzas europeas, que no es lo mismo. Esta situación se vuelve explícita en ciertos pasajes de la obra en los que la bailarina introduce gestos paródicos buscando la complicidad del público a través de la dicción forzada de frases resonantes en lenguas europeas como el inglés, el francés o el italiano. En esos pasajes, Teresita Campana se presenta a sí misma como una argentina representando, y en cierta manera también parodiando o resignificando, una danza europea. Es como si tomara distancia con respecto a su personaje y habilitara una lectura divergente sobre su propia teatralidad, una suerte de acto de resistencia pasajero. Y así llegamos a la tercera (con)fusión que quisiera plantear, ya que el personaje que representa Europa en escena no es realmente europeo y emite gestos que de hecho parodian su lugar de enunciación como representante del poder colonial.

Sin embargo, el gesto teatral de Teresita Campana ilumina, en esencia, un problema historiográfico: la danza histórica no es un museo de coreografías del pasado preservadas objetivamente, es un terreno de disputa. Es un campo en donde se representan movimientos coreográficos contruados a partir de un trabajo de archivo, pero también se subvierte el sentido o se resisten los discursos historiográficos de una cultura coreográfica dominante. Campana, que además de bailarina es investigadora, lo señala en su análisis de la danza típica del Huamachuco, en un artículo de su autoría publicado recientemente. Allí afirma que “se tiene la noción tradicional [de que esa danza] representa una parodia de aquella danzada por los españoles en los bailes sociales en la época del Virreinato” (Campana 117). Y luego, agrega que esa interpretación satírica puede cotejarse con la idea de que era una danza impuesta, que se obligaba a bailarla (118). La danza del Huamachuco deviene no solamente un objeto coreográfico del pasado, sino también la memoria de un acto de resistencia que se actualiza en la práctica de manera constante. Es también la forma de señalar que los latinoamericanos somos igualmente herederos de prácticas coreográficas que fueron impuestas por los conquistadores europeos. Asimismo, el caso del Huamachuco remite, en cierto punto, al concepto de *mimicry* o imitación propuesto por Homi Bhabha, en el sentido de que la asimilación de la cultura dominante también puede funcionar como el soporte de gestos de subversión por parte del subalterno. La tensión paródica en la teatralidad de Teresita Campana funciona como una vía de escape, como la actualización escénica de las históricas luchas que caracterizan al período colonial y al barroco latinoamericano.



Figura 3. Oscar Rea López y Teresita Campana en la Obra *Déjà vu (tinku/barroco)* de Renaud Semper, Buenos Aires, 2022.

Espacios de (con)fusión

Finalmente, en lo que hace a la metodología de trabajo historiográfico que propone Teresita Campana, sus estrategias se acercan a las propuestas dramatúrgicas del *reenactment*. Las danzas del *Códice Martínez Compañón* no están escritas en ninguna forma de notación –como sí lo están varias danzas del siglo XVII europeo en el sistema Feuillet–, tampoco hay explicaciones narrativas sobre las formas de ejecución o de desplazamiento escénico. Por ende, sus hipótesis interpretativas adoptan una forma teórico-práctica y se construyen a partir de la evaluación de las fuentes históricas disponibles, pero también desde la experiencia coreográfica de un cuerpo que interroga el pasado desde el movimiento danzado. Teresita Campana combina la investigación histórica y la “intuición kinésica”. Su trabajo retoma parte de las danzas tradicionales que se bailan actualmente en la región del altiplano. El trabajo se propone descubrir los restos de una práctica antigua en las danzas actuales. Si bien se podría aducir, desde un enfoque positivista, cierta fragilidad histórica o metodológica en función de la escasez de fuentes, es necesario aclarar que su investigación no es únicamente histórica, es también artística y coreográfica. Es decir que no se trata exclusivamente de reconstruir danzas del pasado de manera fidedigna, sino también de explorar coreográficamente la experiencia del *origen* en esas danzas para sí mismo y frente a un público.

Llegados a este punto quisiera resumir, aunque sea de una manera esquemática, las tres propuestas que caracterizan la metodología del *reenactment* por oposición a la de la reconstrucción histórica. Estas propuestas se dividen en tres dimensiones relativas a: 1) la historiografía de la danza, 2) la ontología de la obra en danza, y 3) el cuerpo como médium para el conocimiento desde

la experiencia física y afectiva⁷. En primer lugar, el *reenactment* es una práctica que se pretende postefímera, es decir, que cuestiona y hasta desmiente la definición de las artes del movimiento como artes efímeras. Enfatiza la presencia de un sujeto danzante en diálogo con la historia, pero ese sujeto no se concibe como un actor instalado en el pasado, sino como un agente que genera gestualidades intertemporales. En un mismo acto, se busca cuestionar tanto la idea de un pasado perdido como la de un presente evanescente, ambas asociadas a la figura de lo efímero (Franko, *The Oxford* 8). La reconstrucción pretende edificar un museo de la danza, un espacio en el cual podríamos potencialmente ver el pasado. Por su parte, el *reenactment* tensiona con las ideas de preservación y patrimonio. Esto no quiere decir que se oponga a la preservación de las obras del pasado, sino que su propósito es habilitar prácticas de reflexividad historiográfica crítica en diálogo con los archivos históricos, no se propone necesariamente preservarlos en su esencia.

Segundo, en lo que hace a la ontología de la obra de danza, la tensión se establece con respecto a la idea de obra como una entidad estable e idéntica a sí misma, como una escritura. El *reenactment* propone la invocación de una acción pasada para que tome la forma de un evento presente. La obra de danza del pasado no permanece o no persiste de modo inerte en un soporte material, sino en el acontecimiento que se vuelve accesible a partir de la intervención del cuerpo. De allí se desprende que la obra de danza no se posee, sino que se actúa. Existe en la puesta en acto. Entonces no hay univocidad posible. El *reenactment* se interroga acerca de una estabilidad múltiple de la obra. En ese sentido, visibiliza el problema de la estabilidad de la obra que no remite exclusivamente al trabajo sobre obras escénicas del pasado, sino incluso a la idea misma de transmisión del movimiento que se reproduce de manera fluctuante.

Finalmente, en lo que hace al problema del cuerpo como médium del conocimiento histórico, Martin Nachbar afirma que: “el cuerpo que entra en el archivo para encontrar documentación sobre la danza es en sí mismo portador de un conocimiento [previo] sobre el movimiento. De ese modo, el conocimiento contenido en los archivos de la danza se debe alinear y realinear constantemente con ese conocimiento corporal” (20). Para Nachbar, esto hace que el archivo de la danza se despliegue en una suerte de espacialidad múltiple y concomitante. El *reenactment* pone en escena a un intérprete lidiando con la historia y en esa tarea su subjetividad emerge de manera inevitable. De ahí que la indagación histórica implique una reelaboración de la identidad propia.

Lo antedicho resuena con el análisis propuesto en este artículo y lo ubica en un contexto de investigación amplio dentro del campo de los estudios de danza. El *reenactment* no reemplaza la investigación histórica, pero habilita la emergencia de nuevas formas de historiografía crítica. Se ubica en un plano en donde el conocimiento racional se imbrica con lo afectivo. Al atravesar las diferentes experiencias de (con)fusión que nos ofrece la obra *Déjà vu (tinku/barroco)* accedemos a modos imprevistos de interpretación histórica. La diferencia entre una reconstrucción y un *reenactment* (o reactivación/reactuación) es fundamentalmente dramaturgica. En el primer caso la obra se postula a sí misma como representación autorizada, fidedigna y objetiva del pasado. La reconstrucción se adjudica la capacidad de rescatar una danza del pasado y devolverla al espectador. En su lugar, el *reenactment* se postula como un trabajo escénico asociado al concepto de “movimiento como tarea” proveniente de la danza posmoderna norteamericana. En el *reenactment* estamos frente a un intérprete lidiando con la tarea de relacionarse con fuentes históricas desde el movimiento. De ahí la afirmación de que en ese tipo de trabajo existen gestos

⁷ Para un estudio más detallado de esta problemática ver Vallejos, Provincializar.

intertemporales, ya que el bailarín escenifica una negociación explícita con las fuentes del pasado dando señales concretas de su contemporaneidad activa.

Ahora bien, en un texto precedente (Vallejos, El cuerpo-archivo) se advertía que quizás la fuerza simbólica más potente de la reconstrucción por sobre el *reenactment* –que explicaría su pregnancia dentro del campo de la danza actual– es su capacidad de ofrecer al espectador la ilusión de ver el pasado. Cuando una obra es concebida como la reconstrucción verosímil de una danza del pasado, se le permite al espectador acceder a la ilusión de acceder a esa historia como experiencia estética. Se le permite ser testigo de un discurso histórico que se autovalida a través de la presencia física en la escena y de la coherencia dramática del relato. Cuando a esa ilusión de ver el pasado se le une una simbología identitaria, el efecto es doble. No solo se induce la fascinación de “ver el pasado”, sino que también se fomenta en el espectador la idea de que algo de ese pasado representado en escena le habla sobre su propia identidad. De ahí la importancia de habilitar espacios de (con) fusión que puedan establecer, aunque sea de manera provisoria, distanciamientos interpretativos (Citro) que permitan cuestionar el peso político de los símbolos y de las coreografías identitarias.

Referencias

- Adamovsky, Ezequiel. “El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino, 1945-1955”. *The Sverdlin Institute for Latin American History and Culture*, 26.1 (2015): 31-63.
- Benza Solari, Silvia, Mennelli, Yanina y Podhajcer, Adil. “Cuando las danzas construyen nación: Los repertorios de danzas folklóricas en Argentina, Bolivia y Perú”. *Cuerpos en movimiento*. Silvia Citro y Patricia Aschieri, coords. Buenos Aires: Biblos, 2012. 169-199.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. Nueva York: Routledge, 1994. Impreso.
- Blache, Martha. “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual”. *Runa*, XX (1991): 69-89.
- Campana, Teresita. “Identidad y alteridad: el Códice de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII”. *Quodlibet*, 78 (2022): 95-127.
- Citro, Silvia. *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos, 2009. Impreso.
- Feuillet, Raoul-Auger. *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris: edición del autor, 1700. Impreso.
- Foster, Susan Leigh. *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Nueva York: Routledge, 2011. Impreso.
- Franko, Mark. *Choreographing discourses: A Mark Franko reader*. Nueva York: Routledge, 2019. Impreso.
- . *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019. Impreso.
- ed. *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Grijalbo, 1989. Impreso.

- Guzmán, Daniela. Les corps dansants de cueca: Gestuelles discursives pendant la pos dictature au Chili (1990-2016). Tesis de doctorado. Universidad Côte d'Azur, Francia, 2023.
- Hirose, María Belén. "El movimiento institucionalizado: Danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza". *Revista del Museo de Antropología*, 3.3 (2010): 187-194.
- Nachbar, Martin. "Tracing sense/reading sensation: An essay on imprints and other matter". *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Mark Franko, ed. Nueva York: Oxford University Press, 2017. 19-32.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality and modernity/rationality". *Cultural Studies*, 21.2-3 (2007): 168-178.
- Rea López, O. "Réquiem para el folklore y técnica de la danza latinoamericana". Congreso Latinoamericano de Folklore y Tango. Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires Argentina, 7-11 de octubre de 2019. <https://fr.scribd.com/document/585638774/REA-LOPEZ-Oscar-Requiem-Para-El-Folklore>.
- Vallejos, Juan Ignacio. "El cuerpo-archivo y la ilusión de la reconstrucción: El caso de la *Consagración de la primavera* de Dominique Brun". *Escribir las danzas: Coreografías de las ciencias sociales*. María Julia Carozzi, ed. Buenos Aires: Gorla, 2015. 141-175. Impreso.
- . "Provincializar el *re-enactment*: Crítica de la idea de patrimonio en pos de una historicidad sensible de la obra de danza". *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 1.1 (2022): 265-289.
- Vujanović, Ana. (2013). "Notes on the politicality of contemporary dance". *Dance, Politics & Co-Immunity*. Gerald Siegmund y Stefan Hölscher, eds. Berlín: Diaphanes, 2013. 181-191.
-

Recibido: 7 de noviembre de 2023

Aceptado: 12 de diciembre 2023

**“Juntas, atravesaremos”: continuidad y memoria en la intervención
*Hoy, hundimos el miedo del colectivo LASTESIS*¹**

“Together, we will go through”: continuity and memory in the intervention
Hoy, hundimos el miedo of the colectivo LASTESIS

Astrid Quintana Fuentealba²

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, CHILE. CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS Y ESCUELA DE TEATRO

 <https://orcid.org/0000-0002-4983-3965>

Resumen. *Hoy, hundimos el miedo* del colectivo LASTESIS fue una intervención realizada en Valparaíso, Chile, en octubre de 2020. En ella mujeres y disidencias del sistema sexo-género participaron del funeral simbólico de la Constitución de 1980, días antes del plebiscito que inició el proceso de Convención Constitucional. La acción consistió en la puesta en escena de una procesión fúnebre que atravesó la ciudad de cerros a mar, donde l-s participantes llevaron “constituciones” en forma de libros que evidenciaban “miedos” constitutivos de la sociedad chilena con los que se quería acabar. Enmarcada en el activismo político, valiéndose de lenguajes artísticos y desde una metodología colaborativa, la intervención se vuelve relevante para pensar los 50 años del golpe de Estado, pues se articuló como un ejercicio de memoria. En este se muestra la continuidad de un dispositivo de poder colonial afianzado en la conformación del Estado-nación moderno chileno y reforzado por la dictadura cívico-militar, no solo en sus prácticas, sino también en su Constitución. El artículo analiza las estrategias escénicas que nos permiten proponer dicha lectura, enfocándose en dos aspectos: el potencial de la protesta ritualizada y algunos de los elementos que estarían relevando miedos, opresiones y desigualdades ligadas a la colonialidad que aparecen sedimentadas en la memoria colectiva y que permean la Constitución dictatorial.

Palabras clave. Memoria, Colonialidad, Constitución, Dictadura militar, LASTESIS.

Abstract. *Hoy, hundimos el miedo* by the collective LASTESIS was an intervention performed in Valparaíso, Chile, in October 2020. In it, women and dissidents of the sex-gender system participated in the symbolic funeral of the 1980 Constitution, days before the plebiscite that initiated the Constitutional Convention process. The action consisted in the staging of a funeral procession, which crossed the city from hill to sea, where participants carried “constitutions” in the

¹ Esta investigación doctoral se realiza en el marco del Plan de Perfeccionamiento Sistemático, para académicas y académicos de la Universidad de Valparaíso. Además, la investigadora es Becaria ANID, Becas Chile Doctorado en el Extranjero, convocatoria 2022.

² Doctoranda en Sociedad y Cultura en el ámbito de la Antropología Social y Cultural por la Universidad de Barcelona. Magister en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actriz con Especialidad en Dramaturgia, Licenciada en Actuación Teatral por la Universidad de Valparaíso. Profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, integrante Centro de Investigaciones Artísticas Universidad de Valparaíso (CIA-UV). Mail. astrid.q.fuentealba@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

form of books, which evidenced “fears” constitutive of Chilean society that they wanted to put an end to. In the context of political activism, using artistic languages and a collaborative methodology, the intervention becomes relevant to think about the 50th years since the Chilean coup d'état, because it was articulated as an exercise of memory, in which the continuity of a colonial power apparatus, secured in the conformation of the modern Chilean nation-state and reinforced by the civil-military dictatorship, not only in its practices, but also in its Constitution. The article analyzes the scenic strategies that allow us to propose such a reading, focusing on two aspects: the potential of ritualized protest and some of the elements that would be revealing fears, oppressions and inequalities linked to coloniality, which appear sedimented in the collective memory and that permeate the dictatorial Constitution.

Keywords. Memory, Coloniality, Constitution, Military dictatorship, LASTESIS.

Introducción

La intervención *Hoy, hundimos el miedo* del colectivo LASTESIS se realizó en Valparaíso el 14 de octubre de 2020, once días antes del plebiscito que inició el proceso de Convención Constitucional en Chile (colectivo LASTESIS, “Hoy”). La acción convocó a mujeres y personas disidentes del sistema sexo-género para escenificar la procesión fúnebre de la Constitución de la República, escrita durante la dictadura cívico-militar. Para esto, l-s³ participantes llevaron “constituciones” en forma de libros que, por medio de conceptos, frases e imágenes, daban cuenta de miedos constitutivos de la sociedad chilena que fueron simbólicamente hundidos en el mar⁴.

En este artículo examinaremos la intervención desde dos aspectos que nos permiten proponer que *Hoy, hundimos el miedo* se constituyó como un ejercicio de memoria⁵, desplegado gracias al marco colaborativo impulsado por LASTESIS. Para ello, primero abordaremos el potencial de la protesta ritualizada a partir del análisis de la realización escénica. Luego, observaremos ciertos elementos relevados por l-s participantes que estarían poniendo en evidencia la presencia y la continuidad de un dispositivo de poder colonial. Este enfoque proviene de las preguntas que surgieron durante el desarrollo de la intervención⁶ relativas a los modos en que l-s participantes abordaron la invitación de LASTESIS, que originalmente vinculaba el pasado lejano colonial con el pasado reciente de la dictadura cívico-militar.

Nos parece pertinente compartir estas reflexiones enmarcadas en la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, ya que estas permiten observar “continuidades” históricas sedimentadas en la memoria colectiva (Halbwachs), cuya pervivencia es denunciada por l-s participantes como constitutiva de nuestro presente y cuyos rasgos conformarían lo que Françoise Vergès denomina “dispositivo de poder colonial”. Tal asociación podría contribuir a comprender algunas de las causas por las que el proceso constitucional derivó en los resultados que hoy conocemos.

³ Optamos por el uso de guión “-” para dar cuenta de la presencia de diversas construcciones de género en la performance que analizamos.

⁴ Ningún objeto fue arrojado al mar. Las “constituciones” fueron guardadas por LASTESIS, quienes nos permitieron revisarlas y catalogarlas, proceso en el que contabilizamos 260 ejemplares.

⁵ *Hoy, hundimos el miedo* es uno de los tres casos de estudio de la investigación doctoral sobre memoria, colonialidad y performance que realizo actualmente. En el artículo comparto resultados de la primera etapa de trabajo y, si bien la investigación considera más aspectos, los que se exponen aquí son los que creemos pueden enriquecer el problema que se propone discutir.

⁶ En mi investigación trabajo algunos aspectos desde la perspectiva autoetnográfica, no obstante, para este artículo la metodología se centra en el análisis de la realización escénica y no en la experiencia de la investigadora como participante de la intervención. De ahí que utilice mayoritariamente la primera persona plural, reservando la primera persona singular para situar mi posición al expresar ciertas ideas. Todo esto entendiendo que dicha separación es, en la práctica, un recurso narrativo útil a la exposición y no una disociación entre investigadora y performer.

Consideraciones previas

Para desarrollar lo descrito, nos adentraremos en la metodología que LASTESIS utilizó en *Hoy, hundimos el miedo* destacando algunos procedimientos y estrategias de la realización escénica (Fischer-Lichte). En particular, nos enfocaremos en las implicaciones de la colaboratividad entre el colectivo y l-s participantes; en la forma en que se sitúa temporal y espacialmente el acontecimiento; y en la creación de “constituciones”. Para ilustrar este enfoque, haremos una breve revisión de la trayectoria del colectivo y la literatura en torno a sus trabajos.

El colectivo LASTESIS⁷ hace su primera aparición en agosto de 2018 en Valparaíso, durante el IV Gesta, Festival de Teatro Porteño de Mujeres, con la obra en pequeño formato denominada originalmente *LASTESIS* y que luego se llamó *Patriarcado y capital es alianza criminal*, basada en el libro *Calibán y la bruja* de Silvia Federici. La obra, ideada para replicarse en diferentes espacios, se presentó en manifestaciones, ferias, centros comunitarios, universidades, fiestas electrónicas, entre otros, incluyendo el Encuentro de Organizaciones de Mujeres y Feministas para preparar la huelga general de aquel año, que contó con la presencia de la misma Federici. Su segundo trabajo se centró en las propuestas de Rita Segato y Virginie Despentes (Sotomayor Van Rysseghem, “Hacia” 39) en torno a la violencia sexual y en particular la violación, que dio origen a la obra *el violador eres tú*⁸ (2020) y la icónica intervención que las convirtió en referentes mundiales del feminismo y la performance, y en *un violador en tu camino* (2019). Durante el confinamiento por COVID-19 colaboraron en diferentes videoperformances, como *Manifiesto contra la violencia policial*, con Pussy Riot; *Nos roban todo menos la rabia*, sobre la violencia doméstica; *Juntas, abortamos*, con Colectiva la Revuelta, Argentina; *No nos callarán*, con activistas magallánicas, entre otros. Ya en presencialidad, convocaron a la intervención *Hoy, hundimos el miedo* (2020). En 2021 colaboraron con Delight Lab en *La ciudad del futuro* y realizaron el laboratorio *Resistencia, o la reivindicación de un derecho colectivo*, que derivó en la puesta en escena colaborativa para espacios públicos homónima que hasta la fecha replican en diferentes países e idiomas. En 2023, al momento de la escritura de este artículo, se encuentran preparando la performance *Canciones para cocinar*.

El colectivo ha publicado libros como *Antología feminista* (2021), *Quemar el miedo: Un manifiesto* (2021) y *Polifonías feministas* (2022), además de publicaciones en plataformas diversas, ya sean autorías colectivas o de algunas de sus integrantes, entre las que destacamos el artículo de Sibila Sotomayor Van Rysseghem “Hacia una investigación performativa, feminista e interdisciplinaria: Experiencia en el colectivo LASTESIS”, que referiremos en este trabajo. A su vez, participan activamente en instancias de intercambio como laboratorios, talleres, conversatorios y encuentros, haciéndose parte de debates y compartiendo su trabajo y metodología.

Esta breve revisión ilustra el potencial del colectivo para integrarse en diversos entornos mediante la aplicación de dos premisas que han expresado en múltiples ocasiones. Primero, la divulgación de teoría feminista a través de la performance, traduciendo las ideas de autoras en experiencias visuales, sonoras y corporales por medio de la creación de dispositivos en distintos formatos y para audiencias diversas. Segundo, la puesta en práctica de un enfoque interdisciplinar y colaborativo, que combina las artes escénicas, lo sonoro, el diseño, la historia y las ciencias

⁷ Usamos “colectivo LASTESIS” con el primero término en minúscula y el segundo sin separación y en mayúscula, siguiendo la forma en que la agrupación escribe su nombre.

⁸ El uso de minúsculas para los nombres de algunas performances sigue el modo en que el colectivo los escribe.

sociales, en proyectos que involucran a distintas colectividades, lo que fomenta el carácter situado de sus propuestas.

Su trabajo ha sido objeto de estudio en diversas publicaciones, que debido a las limitaciones de espacio no podremos revisar en profundidad. No obstante, destacamos algunos abordajes que nutren nuestra propuesta.

Sobre los análisis desde las artes que abordan *un violador en tu camino*, podemos categorizar *grosso modo* tres enfoques principales: el relativo al activismo, la denuncia al patriarcado y la violencia sexual (Grau, Follegati y Aguilera; Alcázar; Barros; Ortiz Cadena; Sepúlveda; Bronfman y Bronfman); el que analiza las apropiaciones de la intervención situada territorialmente (Flem Soto; Antilef y Sandoval; Hormazábal Durán); y el que se dedica a los lenguajes, estrategias escénicas y metodologías implementadas en la performance (Dinamarca Noack; Rivera Orellana; Sepúlveda; Pinto Veas y Bello Navarro). Estos enfoques –que se entremezclan– confluyen en analizar los modos en que el cuerpo se sitúa, apropia, resiste y reivindica en el espacio público a través de la performance y dando cuenta del impacto en los planos artístico, cultural, político y social que dichos reposicionamientos catalizan. Estas investigaciones contribuyen a la comprensión de los distintos niveles de impacto de la acción, que también ha sido pensada a nivel nacional desde las ciencias sociales, en especial en trabajos que exploran cómo los feminismos y movimientos sociales recientes se convierten en fuerzas disruptivas de la política tradicional (Martínez Salgado y Díaz Espinoza; Ponce; Hiner y López Dietz).

En lo relativo a investigaciones que abordan otros aspectos asociados al colectivo, destacamos los artículos “Pandemic performances: The viral triumph of Las Tesis”, de Alexandra Ripp (2021), que aborda la persecución policial que han enfrentado LASTESIS, y “Colectivo LASTESIS: Agitprop feminista contemporánea”, de la investigadora Marcia Martínez Carvajal, que analiza *Patriarcado y capital es alianza criminal y el violador eres tú*, ampliando así el repertorio de reflexiones críticas sobre otros trabajos del colectivo.

Estando de acuerdo con las perspectivas que plantean estos trabajos y siguiendo las propuestas de algunos de ellos, el aporte de este artículo se orienta en dos aspectos. Primero, hasta donde llega nuestra pesquisa, *Hoy, hundimos el miedo* (en adelante *HHM*) no ha sido tratada en otros trabajos académicos, de manera que estamos contribuyendo con el registro y la reflexión en torno a esta acción. Segundo, nuestro abordaje se centra en los modos en que l-s participantes responden a la invitación de LASTESIS, profundizando en el trabajo que despliega el colectivo desde sus metodologías y estrategias.

Se ha destacado que LASTESIS se desenvuelven en espacios de participación colectiva desarrollando estrategias que construyen una concepción de la autoría expandida desde la “colaboratividad”, neologismo que acentúa la dimensión práctica (Forastelli, cit. en Bishop, *El giro* 30) de los procesos creativos. En palabras de Sibila Sotomayor Van Rysseghem:

Consideramos que nuestro trabajo es feminista en su forma, en el cómo se organiza para la puesta en escena. El plantearse como colectivo que trabaja horizontalmente, a través de una de jerarquización de los elementos que componen la puesta en escena,

nos hace pensar en la colaboración en red. El trabajo en red, muchas veces subterráneo y anónimo, caracteriza la acción tanto de mujeres como disidencia a lo largo de la historia (“Hacia” 45).

Esta forma de trabajo, horizontal y desjerarquizada, opera tanto en el núcleo del colectivo como con las colectividades con que se relacionan, ya sean agrupaciones o personas individuales que responden a convocatorias, sean o no artistas. Así, el trabajo en red con quienes se integraron a *HHM* implicó asumir roles dentro de un marco previamente establecido pero, como mostraremos, l-s participantes también fueron parte de la toma de decisiones y desarrollaron un proceso creativo central en la construcción discursiva y estética de la intervención, de manera que la colaboratividad también se instala en la dimensión autoral.

Si pensamos la expansión de la autoría en el acontecimiento de la realización escénica, debemos atender a que no es “totalmente planificable ni predecible” (Fischer-Lichte 78), por lo que el marco propuesto por el colectivo orienta la producción de significados –reforzada por la adhesión de l-s participantes a un ideario común–, pero no limita las posibilidades, más bien abre un espacio de mediación entre quienes performan y el contexto. De este modo, el marco metodológico de colaboratividad facilita la expresión lúdica y creativa, en que las subjetividades individuales son permeadas *de y por* otr-s al compartir experiencias y conocimientos, lo que permite la construcción de narrativas comunes y, a su vez, el entrelazamiento con otras narrativas.

Para pensar la colaboratividad, Claire Bishop propone el concepto “performance delegada”, que describe procesos donde artistas comprometid-s políticamente subcontratan “a no profesionales a quienes se les pide *actuar sus propias identidades* en la galería o espacio de exhibición, sea a partir de la raza, la clase, el género, la sexualidad o la edad” (“Cuaderno” 1). A diferencia de esta concepción, lo que vemos en *HHM* es un proceso en que se performa la propia identidad, pero no como un requisito para participar, sino porque l-s participantes se apropian de lo que el espacio posibilita. Vimos que la noción de apropiación ha sido utilizada para analizar *un violador en tu camino* y los modos en que se replicó la acción. Consideramos que este principio –impulsado por LASTESIS– está presente también en *HHM* desde la invitación en el marco colaborativo. Constanza Hormazábal indica que dentro de los “repertorios de acción” del colectivo se constata un modelo organizacional distribuido, en el que “internet permite bajar los costos de organización y transmisión de un mensaje” (116), lo que propició, para el caso de *un violador en tu camino*, que esta se expandiera. *HHM* es una de las intervenciones del colectivo realizada solo una vez⁹ y no se viralizó por internet¹⁰, pero el modelo de organización se reitera –esta vez permitiendo la expansión y la apropiación desde el interior de la performance– en la acción de crear “constituciones” ejecutada por l-s participantes. Aquí también opera una dimensión de lo que Fischer-Lichte denomina cambio de roles (82), concepto relativo a cómo la invitación permite que quienes habitualmente se sitúan en el espacio de l-s espectador-s se conviertan en l-s sujet-s que performan, lo que parafraseando a la autora, permite dinamizar la dicotomía entre acontecimiento artístico y acontecimiento social (89).

⁹ LASTESIS indicaron que una vez les solicitaron replicarla, pero desconocen si se realizó (Conversatorio La mar y la memoria, 2023).

¹⁰ No obstante, el registro en Youtube cuenta con más de mil ochocientas vistas y los videos de la intervención alojados en el Instagram del colectivo van de las veinte mil a las setenta mil reproducciones.

Mencionábamos que es el marco colaborativo y su apropiación lo que permite la construcción de narrativas comunes en la performance. Para Fischer-Lichte, los actos performativos “son los que crean aquello que realizan: la realidad social de una comunidad” (62-63), lo que nos lleva a preguntarnos en qué dimensiones la construcción de narrativas de memoria afecta la realidad social de las mujeres y disidencias que realizan la performance que, aun siendo una comunidad efímera, confluyen en el acontecimiento social. En esta línea, hablar de memoria en relación con los procesos históricos enunciados en la Introducción plantea interrogantes sobre las posibilidades y limitaciones del concepto. Maurice Halbwachs señala que la memoria colectiva:

Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo. Cuando un periodo deja de interesar al periodo siguiente, no es un mismo grupo el que olvida una parte de su pasado: en realidad, hay dos grupos que se suceden (81).

Recogemos el concepto “continuidad” para caracterizar la presencia de aquello que ha resistido la erosión del olvido, cuya permanencia se distingue en procesos de rememoración que propician la cohesión y coherencia del relato. En otras palabras, la continuidad sería lo que permite a los grupos relacionar procesos cronológicamente distantes al poner atención en los rasgos que tienen en común y que, de algún modo, están vinculados.

En cuanto corriente de pensamiento distintiva de la memoria colectiva, la continuidad opera como construcción en el imaginario del grupo que la evidencia. Marc Augé propone que para comprender la forma en que se gestan estos relatos “es necesario pasar de la noción de huella a la noción de *trazo*, trazado secreto, inconsciente, reprimido: la represión no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos o entre huellas” (30-31). En sus palabras, las metonimias huella y trazo distinguen una posición de movimiento, un remanente de relación. De acuerdo con esto, la perspectiva del trazo guarda afinidad con la de la continuidad pues da “forma temporal, diacrónica y dramática a la propia realidad” (43). A su vez, el trazado implica un desplazamiento que atraviesa la continuidad ejerciendo proximidad y no solo pasa *por sobre* o *a través* de ella.

Las palabras elegidas por Augé activan la metáfora en su dimensión material. Imaginemos, por ejemplo, nuestra mano conectando dos puntos con tiza en una pizarra: de esta acción no solo resultará el dibujo de la línea entre huella y huella, sino que también nuestra mano será marcada y secada por el polvillo, percibiremos el olor, el sonido, habremos ejercido una fuerza. El trazo deviene de una acción que vincula corporalmente a quien la realiza con el espacio en que la ejecuta.

Así, en el uso de esta imagen ya adelantamos el potencial performativo de los procesos de rememoración.

Para Diana Taylor “es imposible pensar en la memoria cultural y la identidad como descorporizada. Los cuerpos participantes en la transmisión de conocimiento y memoria son, ellos mismos, producto de cierta taxonomía, de sistemas disciplinarios, taxonómicos y mnemónicos” (*El archivo* 141), por lo que la transmisión de memoria a través de la performance “ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (*Performance* 31). Esta idea nos permite retomar la pregunta sobre los modos en que la construcción de narrativas de memoria afecta la realidad social de quienes realizan la intervención.

Al pensar en *HHM* como ejercicio de memoria, comprendemos la performance como una estrategia de rememoración y, a través de esto, como una acción transformadora, que permite fisurar sistemas disciplinarios que, en tanto dispositivos de olvido, han devenido históricamente en memorias negadas, invisibilizadas, silenciadas y violentadas, como buscaremos mostrar a continuación.

A un año de iniciada la revuelta popular

La mañana del 14 de octubre de 2020, Valparaíso despertó sin algunas de las restricciones del Plan Paso a Paso implementado por el gobierno de Sebastián Piñera durante la pandemia de COVID-19. Esa misma tarde, se llevó a cabo la intervención *Hoy, hundimos el miedo*.

Inicialmente, la convocatoria estaba programada para el 12 de octubre, en conmemoración del mal llamado descubrimiento de América. Sin embargo, el 8 del mismo mes el gobierno anunció que la cuarentena en la ciudad terminaría la noche del martes 13. Ante esto, en una reunión en línea convocada por LASTESIS para organizar la intervención, se votó si preferíamos modificar la fecha y esta resultó pospuesta al miércoles 14. La postergación buscó reducir la posibilidad de acciones represivas y brindar mayor seguridad a l-s participantes ya que, además, por aquel tiempo el colectivo LASTESIS había sido denunciado por Carabineros –los pacos– ante la Fiscalía de Valparaíso por “delitos de atentado contra la autoridad y amenazas hacia la institución” (Meganoticias). Con esto, la importancia implícita que tendría la respuesta a la convocatoria, tanto para l-s manifestantes como en términos de la cobertura mediática, no era menor. Esta acción fue el primer acto masivo en la ciudad después del confinamiento y tenía la connotación de reactivar las protestas de la revuelta popular. Además, sería un gesto de respaldo de la comunidad local hacia LASTESIS en medio del proceso judicial.

Tras la intervención, aunque la prensa local habló de alrededor de un centenar de personas (*La Estrella de Valparaíso*), las “constituciones” recopiladas –que funcionan como huella material de la performance– revelan que participaron al menos 260 personas. Esto convierte a la intervención en una de las acciones artísticas con mayor asistencia en torno a la revuelta popular en la ciudad, superada solo por la Velatón Artística por los Derechos Humanos del 31 de octubre de 2019, en la que siete colectivos se unieron a la convocatoria del Colectivo de Acción Cultural (Woods) y la versión de *un violador en tu camino* del 29 de noviembre de 2019 convocada por LASTESIS (colectivo LASTESIS, Registro).



Figura 1. Momento previo al inicio. Plazuela San Luis, Valparaíso¹¹.

La cita para la intervención fue a las 18:00 horas en la plazuela San Luis de Cerro Alegre. Al grupo se le solicitó vestir de negro y llevar velos del mismo color en la cabeza en señal de luto, junto con mantener las restricciones sanitarias como uso de mascarillas y distancia física. Además, cada participante debía llevar una “Constitución”. Proponemos pensar dichos materiales como “artefactos”, aludiendo a la etimología latina *ars factus*, es decir, objetos hechos con arte, y a la acepción moderna del término, que lo asocia a “un propósito específico” que, en el contexto de la intervención, aparece expresado bajo la idea de “hundir el miedo”.

El recorrido inició bajando por calle Estanque. Mientras la fila avanzaba, l-s participantes repetían, al ritmo de un bit, la consigna inventada por LASTESIS denominada “procesión”, que decía:

Juntas, ahuyentamos el miedo

Juntas, nos sostenemos

Juntas, hundimos la opresión

Juntas, atravesaremos.

La procesión desembocó en Plaza Sotomayor, donde está el edificio de la Armada y el Monumento a los Héroes de Iquique, en que se haya la tumba de Arturo Prat. En ninguna parte del trayecto hubo detenciones ni cambios de ritmo, los artefactos eran exhibidos ante los transeúntes, las voces opacadas por las mascarillas persistían y volvían con más fuerza cuando parecían flaquear. Cerca de las 19:00 horas la comitiva llegó al embarcadero del Muelle Prat, frente al mar; el mismo mar desde el cual fue sitiado Valparaíso un 11 de septiembre de 1973.

¹¹ Todas las imágenes de la intervención compartidas en el artículo corresponden a fotogramas del video “Hoy, hundimos el miedo”, alojado en el canal YouTube del colectivo LASTESIS.

QUINTANA FUENTEALBA ASTRID
“JUNTAS, ATRAVESAREMOS”: CONTINUIDAD Y MEMORIA EN LA INTERVENCIÓN
HOY, HUNDIMOS EL MIEDO DEL COLECTIVO LASTESIS



Figura 2. Recorrido de la intervención.

De pie frente a la bahía, l-s participantes arrojaron las constituciones al interior de la lancha Karina Maciel –arrendada para tal efecto– al tiempo que se escuchaba una nueva consigna denominada “conjuro”, que rezaba:

Sin libertad, sin igualdad

No hay derechos, ni dignidad

Regresa por donde viniste

Hoy, hundimos el miedo.

Cuando todas las constituciones fueron lanzadas, sonó un pitido prolongado y la embarcación comenzó a navegar mar adentro, mientras se escuchaba el Artículo 1º de la Constitución de 1980 en voz de LASTESIS. A medida que la lancha se alejaba, hasta desaparecer, las personas se dispersaron dando por finalizada la intervención.



Figura 3. Mapa y trayecto.

El trayecto (Fig. 3) fue definido por LASTESIS luego de que en la reunión l-s participantes escogieran dónde finalizar la intervención entre los tres puntos de llegada propuestos por el colectivo en el borde costero: Caleta Portales, Muelle Barón y Muelle Prat, cuyos nombres aluden a figuras del repertorio nacional: Diego Portales, Ambrosio O'Higgins y Arturo Prat, respectivamente, lo que propiciaba referencias históricas. La selección del Muelle Prat se debió a lo que implica su figura como héroe y a la relevancia de la Guerra del Pacífico en la conformación del Estado-nación moderno.

La territorialidad de Valparaíso fue un factor relevante al definir el trayecto. La ciudad es un puerto y su geografía se divide entre el Plan y los cerros. El Plan se construyó quitando terreno al mar y en él se ubica el casco histórico, edificios públicos, privados, comercio, viviendas, entre otros. En tanto, los cerros, donde vive la mayoría de la población, constituyen una división geográfica en que las quebradas “organizan una cierta segregación social del espacio” (Sabattini et al. 181). El procedimiento escénico utilizó esta disposición espacial conectando escenarios contrastantes, como el turístico y gentrificado Cerro Alegre con el menos afamado Cerro Cordillera, de clase trabajadora, a través de la quebrada de calle Estanque, y los edificios y monumentos heráldicos del Plan con el área laboral del muelle. En estos dos últimos espacios, considerablemente masculinizados, es posible leer los cuerpos feminizados y disidentes que los atravesaron desde una dinámica de contraste y disrupción.

El procedimiento también vincula dos formas de relacionarse con el espacio: los modos de habitar la ciudad entre la postal turístico-patrimonial y la precariedad; y las prácticas de participación desarrolladas durante la revuelta popular. Tradicionalmente las marchas que recorren Valparaíso van rumbo al Congreso Nacional, en cuyo caso las personas se reúnen en algún punto, generalmente del Plan, y avanzan en líneas paralelas al mar. Sin embargo, durante la revuelta se popularizó marchar desde los cerros hacia el Congreso, con lo que se trazaban líneas en bajada, perpendiculares y serpenteantes, incorporando las lógicas espaciales con que se habita la ciudad, lo que además propiciaba que la marcha se engrosara a medida que avanzaba reuniendo a vecinas

y vecinos, en un ambiente de participación festiva¹². Así, LASTESIS, que trabajan en espacios no convencionales desde antes de la revuelta, dialogan con estas referencias e incorporan un nuevo elemento: el mar como punto de llegada.

El potencial de la protesta ritualizada

Caminar junt-s hacia el mar, para deshacernos de aquello que llegó a través suyo, es una síntesis posible para *Hoy, hundimos el miedo*. Proponemos pensar el mar desde una perspectiva simbólica, de relación y de comunicación, que en la intervención se configura como un espacio umbral. Para Roco Lie los espacios liminales y liminoides permiten el encuentro “entre tiempos, y entre lugares, espacios, esferas y zonas. [...] Se trata de ‘espacios de comunicación intercultural’ o ‘zonas de transculturas’. En estas zonas, uno puede encontrar tanto: aquí y allí, pasado y presente, global y local” (10). Pensado así, el mar no es solo geografía o paisaje, en tanto presencia se hace parte de la construcción de memorias pues influye en la intervención desde su potencial simbólico. Esta perspectiva adquiere características relacionadas a lo que Arregui y Dabeziez proponen en torno al concepto “vitalidades”, referido a la:

Articulación –simbiótica, violenta o indiferente– con seres que pueden ser entendidos como vivos o no vivos, pero con los cuales a menudo mantenemos una relación vital.

[...] las vitalidades, no como fuerzas intrínsecas de los organismos (al modo del vitalismo) sino como *espacios de relación* que conectan y transforman, de manera orquestada y a veces contenciosamente, lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano (11).

Consideramos que esto aparece esbozado en la intervención a partir de la territorialidad de Valparaíso, donde el mar es una presencia que, sin ser una entidad tutelar, articula relaciones como las que se describen, lo que, si bien no alcanzamos a desarrollar en este trabajo, es relevante de consignar en la medida que ayuda a comprender aquel “ánimo” ritual de la acción.

Las distintas estrategias –espaciales, corporales, visuales, sonoras, discursivas– utilizadas en la performance activaron en l-s participantes un modo particular de vivenciar el acontecimiento. Erika Fischer-Lichte, siguiendo a Víctor Turner, indica que la experiencia estética de la performance artística genera experiencias umbral, si bien no equipara las realizaciones escénicas artísticas con las rituales, ya que estas últimas pueden modificar el estatus de l-s individuos, lo que no ocurre en las primeras (349). Salvando esa diferencia, la autora propone que el umbral en la performance artística puede producir procesos de transformación a partir de dos factores “la autopoiesis y la emergencia, por un lado, y el desplome de las oposiciones, por otro” (350), enfatizando que sería este último el que pondría a l-s participantes en un “estado umbral”, al eliminar la aparente dicotomía entre arte y realidad, entre lo estético, político, social y ético (339).

¹² Estas prácticas también se presentan en el movimiento estudiantil, al menos desde 2006.

La descripción que hicimos de la intervención sirve para ilustrar dichos aspectos. LASTESIS trabajan las oposiciones desde la estrategia del contraste y disrupción recién descritas a partir del trayecto y las formas en que irrumpen y se sitúan los cuerpos.

Guiándonos por la premisa de Fischer-Lichte, planteamos que *HHM* no constituyó un escenario de transformación ritual, pero sí podríamos decir que existió un proceso de ritualización que, actuando desde la superficie a través de la forma y lo visible, permeó los modos de habitar la experiencia. Con esto apuntamos a la utilización de elementos formales del ritual para la puesta en escena, tales como: la estructura y ordenamiento; situar el acontecimiento en torno a una conmemoración y un espacio específicos; los artefactos que funcionan como ofrenda; la enunciación de textos que pueden ser pensados como conjuros y/o rezos; la referencia al luto cristiano presente en la visualidad de los cuerpos y la procesión, entre otros. Rodrigo Díaz Cruz señala que las ritualizaciones:

Están configuradas por acciones simbólicas que segregan e integran, que expresan, revelan y muestran *algo*, y que las interpretaciones posibles de ese algo gestan tensiones, están en conflicto y a debate [...] conforman en realidad redes de acciones, entretejimientos, en las que intervienen tanto actores humanos como actores no humanos, creencias, reglas, prácticas. La ritualización demanda de los individuos una mirada atenta a ciertos aspectos de la realidad, los focaliza, al tiempo que aísla y excluye otros (160).

La intervención se constituye como una acción en el campo de lo simbólico a través de la cual se develan tensiones y conflictos expresados como “miedos” constitutivos en el caso de las mujeres y disidencias. Si bien LASTESIS dieron ejemplos de conceptos para que estos y otros fueran elegidos, pasaron por una focalización de la realidad experienciada por cada participante en procesos de rememoración asociados al recuerdo, el olvido, las subjetividades y los repertorios individuales. Diana Taylor propone pensar el repertorio como rasgo de la memoria corporal que circula “a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (*Performance* 155). Así, al estar ritualizada la acción de protestar se activan procesos sensoriales, emotivos y reflexivos que actúan en un grado íntimo y a la vez colectivo, a través de los gestos, movimientos, conceptos, imágenes y alocuciones de la intervención. Con esto vemos cómo se entremezclan dos capas¹³: la primera está asociada a la representación ritual en la protesta, que opera en el campo de lo visible desde la superficie, y la

¹³ Sin que esto signifique que una capa está subordinada a otra, pues cada una permite que la otra se reproduzca en un bucle de retroalimentación autopoietico (Fischer-Lichte).

segunda está dada por el potencial simbólico y político del ejercicio de memoria, que opera en el proceso de rememoración.

Para situar estas ideas analizaremos algunos elementos de la intervención. Si recordamos los textos enunciados durante esta, siguiendo la teoría de los actos del habla de John Austin, podremos ver que las tres primeras frases de la “procesión” indican acciones en tiempo presente, mientras que la cuarta denota una acción en futuro. Por su parte, en el “conjuro”, las dos primeras frases corresponden a enunciados constatativos y las dos últimas –“regresa por donde viniste / hoy, hundimos el miedo”, donde radica la idea de conjuro– son acciones construidas como enunciados performativos, al igual que las frases de la “procesión”. Como enfatizó Austin, para que un enunciado sea performativo se deben cumplir ciertas condiciones en el contexto, puesto que quien lo pronuncie debe tener alguna autoridad para que sea efectivo. Lo que observamos, entonces, es que mediante la ejecución de acciones asociadas a representaciones visuales, gestuales y sonoras, reforzadas por la función lingüística de los enunciados, LASTESIS propusieron un juego sintáctico y semántico que contribuyó a generar un “efecto ritual” en un contexto que se articula desde el activismo político.

Comentamos que la intervención no pretendía recrear un ritual y aquello quedó claro en la reunión aludida, aun cuando se habló de funerales vikingos y cristianos. Sin embargo, esto no restó la posibilidad de l-s participantes hayan experimentado el acontecimiento con un “ánimo” ritual y esta huella está presente en los artefactos que, en tanto registros del hecho efímero, permiten ver que existió una “voluntad” particular en al menos una parte de l-s participantes, quienes tomaron la propuesta escénica para visibilizar propósitos que, viniendo de lo íntimo, se trasladaron al escenario social, público y político.

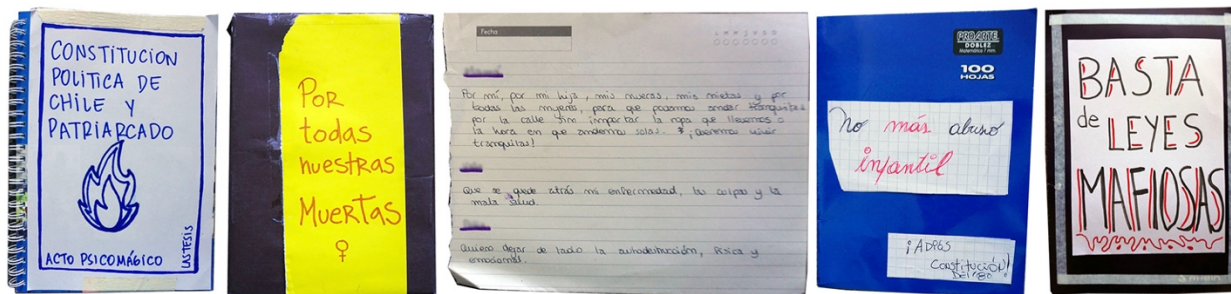


Figura 4. Selección de artefactos: enunciados.

Podemos ver (Fig. 4) que la propuesta en el uso del lenguaje de LASTESIS fue asimilada, apropiada y expandida por l-s participantes, quienes incorporaron enunciados que develan sus motivaciones, exponen propósitos en forma de rezos y manifiestan sentencias de carácter social y político, entre otros.

El *collage* es la metodología de trabajo que el colectivo LASTESIS ha escogido como “base creativa y formal de cada uno de nuestros trabajos como colectivo” (*Antología* 16), dado que rompe la estructuración lineal, vertical y jerárquica y permite la multiplicidad de sentidos, tonos y direcciones. En la intervención, el *collage* permea todos los procedimientos, tanto la forma en que se estructura la escenificación a través de referencias históricas y elementos rituales como la materialidad de los artefactos. Estos utilizan y validan la lógica del panfleto, lo que, como propone Marcia Martínez Carvajal, en su conjunto es una “manera de comunicar creativamente: con lo que se encuentra, se recorta (literal o metafóricamente), se reordena y se fija en una nueva pauta

discursiva” (168). Esta pauta funciona en el marco de una colectividad irrumpiendo el cotidiano propio de los espacios que se recorren, con lo que se generan dinámicas visuales que podemos considerar subversivas, no solo por estar en la calle ni por su contenido, sino por lo que Andrea Soto Calderón denomina “desgarro de las imágenes”:

Este desgarró no es tanto ese “algo” que puede mostrar una imagen, sino qué pasaría por desgarrar la comprensión de las imágenes en tanto que síntesis. Atender entonces no solo a lo que la imagen reúne, sino a aquello que se está formando. [...] Esta invitación a rasgar la noción de imagen entendida como síntesis, imaginaria, producción, iconografía e incluso su reducción al aspecto figurativo, esto es, que cuando vemos imágenes no vemos objetos constituidos sino en vías de visibilidad (48).

La protesta/ritual funerario, los espacios turístico-gentrificado/clase trabajadora y patrimoniales/laborales, las constituciones/artefactos/panfletos, no constituyen imágenes que en sí sean desgarradas por la contraposición, ni siquiera en la síntesis que hacemos uniendo conceptos para “explicar la imagen” de la performance –que es en parte lo que hemos venido haciendo hasta ahora–, sino que el desgarró opera porque en esas contraposiciones se presenta la latencia de multiplicidades que no están cerradas ni conducen a un fin.

Los miedos son tensiones, son posibilidades de apertura y cierre, de transformación y anquilosamiento, de éxito y fracaso. L-s participantes inscriben su deseo en la calle como cuerpos que son materialidad anhelante, pero también en riesgo, conscientes de que aquellos miedos son constitutivos y que no basta el deseo de cambiarlos para alcanzar su transformación en la medida que están internalizados y pareciera ser que recién “en vías de visibilidad”. De ahí que descender la ciudad, atravesar espacios contrastantes y masculinizados, para situarse frente al mar y conjurar la despedida constituya una acción simbólica que es, a la vez, subversiva en la esperanza. En contraposición, la acción también da la alarma, ya que la imagen es subversiva al actualizar las memorias que configuran el presente, lo que ya enviaba una advertencia al futuro en que se pensó un Estado plurinacional, intercultural y ecológico¹⁴.

El potencial de la protesta ritualizada está vinculado también a la anticipación, pues como señala Mauricio Barría Jara (84) a propósito de la experiencia teatral, la expectativa de lo que ha de verse comienza antes, razón por la cual afecta la forma en que nos relacionamos con el hecho artístico, idea que puede extrapolarse a nuestro caso de estudio, pensando en lo que ha de verse y vivirse.

En *HHM* se entrelazan referencias a al menos tres tipos de ritos. Los ritos de paso mortuorios, que Arnold Van Gennep abordó desde la perspectiva liminal, desarrollada más tarde

¹⁴ Estos conceptos estaban presentes en el Artículo 1º de la Propuesta Constitucional que fue rechazada el 4 de septiembre de 2022, entre los cuales la idea de Estado plurinacional fue una de las más polémicas.

por Victor Turner (*Dramas; El proceso; From; The Anthropology*) dentro de lo que conocemos como antropología de la performance. Siguiendo a estos autores, los estados liminales se caracterizan por acontecer entre fases de ruptura y reintegración de los procesos sociales, de manera que son efímeros y pueden producir transformaciones en las comunidades que ejecutan los rituales al modificar el estatus de l-s participantes tras atravesar las pruebas del umbral. Esto aparece escenificado en la procesión fúnebre en *HHM*, en que el “ente liminal” se corresponde con la Constitución de la República.

También se hacen referencias al ritual político, cuya forma secular contemporánea es trazada por Martine Segalen como originada en los albores de la modernidad, en las ideas de Robespierre y en la conmemoración espectacular de días nacionales, victorias militares, actas fundacionales, entre otras, que en la intervención aquí analizada aparece por la fecha de la convocatoria original, el espacio en que se realiza y la presencia de “constituciones” junto a la lectura del primer artículo. La importancia de estos ritos, enfatiza Segalen, es la construcción del ideario de identidad nacional ya que su ejecución contribuye a la instauración y la difusión de dispositivos, discursos e imaginarios que reglamentan socialmente a l-s individuos a la vez que excluyen la anomia.

El último de estos tipos rituales estaría ligado a la práctica de ofrendar. En este caso, son las “constituciones” las ofrendas –que se regalan o sacrifican– y la entidad receptora el mar o, también, quienes encontraron ahí la muerte. Esta perspectiva puede leerse en vínculo con prácticas ancestrales, religiosas y también en el marco de espacios de relación entre “lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano” que nos recuerda la idea de vitalidades ya esbozada.

A partir de lo expuesto hasta aquí, nos interesa profundizar en lo que Victor Turner (*From*) define como “fenómenos liminoides”, entendidos como protoestructuras donde se presenta la posibilidad de la emergencia de “nuevas formas culturales” (Geist 169). Conviene mencionar que esta no es la única perspectiva en torno a lo liminal posible de abordar¹⁵, sin embargo, es la que consideramos pertinente para atender al fenómeno de la performance *HHM* en vínculo con el proceso de la Convención Constitucional¹⁶, con lo que enfatizamos la forma en que la intervención se relaciona con las instituciones de la política tradicional.

El concepto “liminoide” es desarrollado por Turner en su último trabajo, *From ritual to theatre*, publicado en 1982, un año antes de su muerte. En él lo utiliza para diferenciar el fenómeno liminal-ritual del liminoide-teatral. Turner indica que “the ‘-oid’ here derives from Greek-*eidos*, a form, shape; and means ‘like, resembling’; ‘liminoid’ *resembles* without being identical with ‘liminal’” (*From* 32), puntualizando que lo liminoide se parecería a lo liminal sin ser lo mismo. Al hacer esto incorpora una distinción que permitiría operativizar y sistematizar el análisis de fenómenos que, aun siendo semejantes, corresponden a entidades culturales diferentes, dependiendo de cómo se articulan en relación con las estructuras sociales.

¹⁵ Otras perspectivas se encuentran, por ejemplo, en Ileana Diéguez (*Cuerpos; Escenarios*), sobre prácticas socio-estéticas y *communitas*; Erika Fischer-Lichte, sobre liminaridad en experiencias estéticas; Kenia Ortiz, sobre liminaridad, estructura y antiestructura en *un violador en tu camino*, entre otras.

¹⁶ Cabe mencionar que no abordaré la teoría del drama social de Turner, relacionada estrechamente con los fenómenos liminoides, pues implica aspectos de mi investigación doctoral aún en desarrollo, vinculados a más casos de estudio.

Para pensar en ello convendría precisar que –muy a grandes rasgos– para la teoría marxista con la que dialoga Turner¹⁷ la estructura corresponde a los medios de producción y la superestructura al campo de lo ideológico –donde estaría lo cultural y lo político–, de manera que la estructura funciona como base material de la superestructura, en una relación que se establece de manera dinámica. Ahora bien, Turner declara:

I would prefer to talk about the “anti-”, “meta-” or “protostructural”. “Superstructural”, for Marx, has the connotation of a distorted mirroring, even falsification or mystification of the “structural” or “infrastructural” which is, in his terms, the constellation of productive relations, both in cohesion and conflict. Contrarily, I see the “liminoid” as an independent and critical source (*From* 32-33).

Turner rechaza dicha visión de la “superestructura” y, con estas distinciones conceptuales, propone que lo liminoide, situado “desde” y “en” relación con las estructuras ofrecería una posibilidad “otra”, independiente y crítica. De esto deviene que lo liminoide, en tanto forma parecida o semejante a la liminalidad ritual no sea una distorsión o reflejo de estos, por tanto no puede relacionarse con las estructuras sociales del mismo modo. Así, esta última idea también afecta la producción de *communitas*/antiestructura, pues si bien lo “anti” funciona como categoría relacional en oposición momentánea a la estructura, ve en lo liminoide que lo “meta” podría estar más allá de un distinción binaria estructura/superestructura o estructura/antiestructura y lo “proto” ofrecer posibilidades de subversión e innovación, asentadas en el valor experimental de los fenómenos liminoides. Hacemos esta distinción teórica para situar nuestro caso ya que consideramos que a partir de la ritualización este funciona como un fenómeno liminoide, toda vez que permite la experimentación y posibilita la subversión a partir de la producción crítica, lo que ya observamos en el proceso de generación de imágenes. Como puntualiza Geist:

Si bien Turner subrayó en *El proceso ritual* el carácter subversivo de la liminaridad, luego corrige que esta potencialidad nunca tiene la posibilidad de realizarse fuera de la esfera ritual de la sociedad tribal. En cambio, en las sociedades industriales, los elementos subversivos de las artes performativas sí tienen la posibilidad de influir, modificar e incluso revolucionar el ejercicio del poder y la estructura del trabajo (161).

¹⁷ Cuando Turner propone estas ideas (1982) no incorpora el trabajo de Raymond Williams *Marxismo y literatura*, de 1978. Contemporáneo suyo que proponía una concepción distinta para la relación estructura/superestructura, más cercana a la línea que esbozaba el antropólogo y que, quizá, habría posibilitado otras elaboraciones.

En términos de Turner, esta posibilidad está dada por la ruptura con la reproducción del orden dominante, de modo que no todo hecho escénico genera fenómenos liminoides, sino que depende del orden procesual. Con ello habría que analizar de qué manera cada performance en particular produce dichas posibilidades.

Hablamos al comienzo de la colaboratividad en el proceso de creación a partir de la cual se activó un tipo particular de “cambio de roles” en el acontecimiento donde se experimenta el umbral. Durante la preparación de *HHM* no se expuso la tesis de ninguna autora de manera explícita, a diferencia de otros procesos colaborativos del colectivo donde esto sí se ha hecho¹⁸. Por aquellas fechas, el colectivo se encontraba realizando la residencia artística de la que resultó *Resistencia o la reivindicación de un derecho colectivo* (2021), donde trabajaron ideas de Judith Butler, Paul B. Preciado y María Lugones (colectivo LASTESIS, *Polifonías* 51), por lo que la propuesta de la intervención puede estar permeada de estas ideas. No obstante, la creación de artefactos de l-s participantes funcionó más bien a partir de los estímulos históricos y el potencial de la ritualización ya referidos, en vínculo con las experiencias, repertorios y referentes de cada participante.

Lo anterior posibilitó la experimentación donde consideramos que se constituye la proto-estructura liminoide que permite que “la tesis” de la intervención, asociada al problema constitucional, sea construida por l-s participantes y que interpretamos como la puesta en evidencia de la existencia de un dispositivo de poder colonial.

Debemos pensar que un dispositivo se origina como respuesta a una emergencia, de manera que está situado histórica y territorialmente, y se constituye como una red de poder/saber, cuya naturaleza opera en el vínculo de esta misma red, compuesta por elementos diversos: materiales discursivos, simbólicos, institucionales, etc. Así, la Constitución de la República de 1980 no es “el dispositivo”, sino que una manifestación y/o consecuencia de la existencia de este, y como tal construye discursos, prácticas, imaginarios, etc. Al respecto, García Fanlo propone que los discursos:

Se hacen prácticas por la captura o pasaje de los individuos a lo largo de su vida por los dispositivos produciendo formas de subjetividad; los dispositivos constituirían los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier forma de ser. Lo que se inscribe en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos (2).

¹⁸ Como performer he participado de cinco convocatorias del colectivo LASTESIS, en las que he constatado que parte de su metodología es poner en diálogo con l-s participantes los materiales teóricos que trabajan.

Si seguimos esta idea, podemos decir que lo que se sostiene en *HHM* es que “los miedos” que se conectan a través del *collage* serían aquellos que el dispositivo colonial ha inscrito en los cuerpos que transitan la intervención. De ahí que consideremos que esta opera como una proto-estructura liminoide, en que se construye aquella imagen “en vías de visibilidad” que podría posibilitar la perturbación, o no, de las estructuras.

Presencia y continuidad del dispositivo de poder colonial

En este punto de la exposición ya podemos dilucidar por qué apuntamos a que dicho dispositivo de poder sería colonial y por qué se devela su presencia a través del ejercicio de memoria.

HHM se desarrolló a partir de una convocatoria más amplia, hecha por el colectivo Fuego Acciones en Cemento que desde noviembre de 2019 organizaba intervenciones en el espacio público pensadas como “barricadas escénicas”¹⁹. De este modo, el marco en que opera la intervención vincula una serie de elementos heterogéneos que estarán dados, en parte, por la convocatoria *Fuego* –cuya premisa, “La memoria del hambre”, aludía tanto a la precarización de ciertos sectores de la población como al despojo territorial y de las comunidades–, y, por la otra, por la propuesta del colectivo LASTESIS, que particulariza un marco con los tres procesos históricos mencionados.

Retomando las ideas de Halbwachs y Augé sobre la continuidad en la memoria colectiva, aquel pasado expresado en conceptos y frases que aluden a miedos, opresiones y desigualdades, conforma corrientes de pensamiento que trazan conexiones entre las huellas de la colonización, la Guerra del Pacífico y la dictadura civil-militar, entendidos como problemas históricos de los que devienen la colonialidad, la modernidad en su concepción republicana y la expresión neoliberal del capitalismo actual.

Pongamos como ejemplo el artefacto 165 (Fig. 5). En la tapa se observa la sigla ACAB, correspondiente al acrónimo inglés “All cops are bastard”, junto a los conceptos “colonialismo” y “capitalismo”, unidos por la letra “o”, sobre una imagen de fondo que corresponde a la pintura *La visita de la reina de Saba al rey Salomón* (1890) de Edward John Poynter.

¹⁹ Ver Coordinadora Acción Cultural.

producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas (79).

De esta manera, la autora construye el concepto “sistema de género moderno/colonial” dentro del que operan opresiones que funcionan en relación con el género, el sexo, la etnia, la clase, entre otros aspectos. Como indica el colectivo LASTESIS, este enfoque es clave para los feminismos interseccionales puesto que “responde a nuestro contexto de pasado/presente colonial, patriarcal y neoliberal” (*Polifonías* 82). Tal conciencia se manifiesta en *HMM*: recordemos que la fecha original de la convocatoria estaba vinculada a la llegada del hombre blanco europeo al continente, de modo que la reflexión en torno a la colonialidad es propiciada desde la invitación inicial.



Figura 6. Selección de artefactos: colonialidad y constitución.

A ello se suma la centralidad de la Constitución de 1980 en la antesala del Plebiscito, con lo que se releva la temporalidad entre su entrada en vigencia en 1981 y la dimensión del presente, donde se posibilita el cambio. Ello insta a mirar tanto el período de la dictadura como el posterior –ya sea observado como postdictadura o transición a la democracia– poniendo énfasis en el despliegue del capitalismo neoliberal. Este acento, que podría pasar desapercibido, pues en el marco de la revuelta se aludió constantemente a ello con consignas como “no son 30 pesos son 30 años” para evidenciar la alegría que no llegó tras la dictadura, adquiere un matiz particular al pensarse en vínculo con la colonialidad.

LASTESIS han declarado que sitúan su trabajo desde los feminismos decoloniales (*Polifonías* 62) e interseccionales (*Polifonías* 81). Para poner esto en contexto es pertinente el artículo de Ana Gálvez Comandini, que revisa críticamente la historia del movimiento feminista en Chile y en el que se pregunta “¿Qué ocurrió en la postdictadura que desarticuló el movimiento feminista?” (309). La autora analiza, desde la dinámica de los movimientos sociales de los años noventa e inicios del siglo XXI, las posibilidades de esa desarticulación a partir de los focos de negociación con la institucionalidad. En su análisis propone que:

En la medida que la ideología feminista se iba complejizando, y generando interseccionalidad con otros tipos de desigualdades, especialmente en la tercera ola, la

participación en democracias liberales que no cuestionaban las desigualdades de género, raza, clase e identidad sexual, y del sistema económico neoliberal, que profundizaba el individualismo y todo tipo de inequidades, fue alejando cada vez más a un sector del movimiento feminista de la institucionalidad, tan anhelada en el pasado (309).

LASTESIS han aclarado expresamente que “NO integramos, ni pertenecemos, ni simpatizamos, ni nos interesa NINGÚN partido político. nuestra lucha es feminista, nuestra trinchera el arte y lo político” (“Colectivo”). De manera consecuente con esta posición, en el Encuentro Internacional Feminista realizado en Madrid en febrero de 2023, Sibila Sotomayor Van Rysseghem diferencia los campos de acción de la política institucional y de lo político que se activa desde lo colectivo en esferas cotidianas (“Solo” 00:57:28). Es enfática en plantear que lo político “es lo que perturba la política, es esa acción de la base desde donde se generan los cambios” (“Solo” 1:00:04).

Con esto comprendemos que el trabajo de LASTESIS se inscribe en el alejamiento que los feminismos interseccionales tienen con la negociación en la política institucional de la postdictadura, pero no se excluyen de la “participación democrática” que hasta 2017 observa Gálvez, quien analiza el periodo previo al denominado “Mayo feminista” de 2018 y a la inserción del colectivo LASTESIS en el escenario nacional como un referente del feminismo en 2019. A partir de esto, vemos que la relación del colectivo con las dinámicas de la política, lejos de una postura que se desmarque o niegue dicho campo de acción como ocurría con colectividades en el período previo, se desarrolla a través de un tipo de participación distinta de la tradicional con la que busca incidir en su devenir desde el arte y los activismos perturbando las estructuras al colectivizar la participación y propiciando la colaboratividad y la apropiación de sus trabajos, lo que refuerza la interseccionalidad.

Estos fundamentos nos parecen clave ya que a través de ellos comprendemos que las estrategias y metodologías que LASTESIS proponen para su trabajo en general y para *HHM* en particular fomentan dinámicas que perturban el orden tradicional. Aquí vemos emerger la posibilidad que apuntaba Turner (*From*) sobre los fenómenos liminoides en la performance puesto que se está subvirtiendo el ejercicio de poder y la estructura de trabajo en la relación artista/obra/espectador-s. Además, al poner en práctica la subversión de dicha estructura se remueve el lugar del poder también en la experiencia de l-s participantes. Lo anterior funciona de manera exponencial, más o menos en la línea de lo que Augusto Boal trabajó desde el teatro foro, solo que aquí el proceso no surge de la racionalización, sino de la experiencia corporizada, como propone Diana Taylor.

Recapitulando, hasta ahora hemos visto que existe un ejercicio reflexivo que, a partir de estímulos diversos, lleva a l-s participantes a seleccionar o crear “constituciones” que expresan miedos desde experiencias individuales y subjetivas. Ese proceso es previo a la realización escénica y despierta la expectativa de l-s participantes, lo que funciona como preparación para el acontecimiento. Cuando este ocurre, l-s participantes dejan de ser subjetividades individuales en el entrelazamiento colectivo: es el momento del umbral y experimentarlo es lo que lleva el germen de transformación.

En este punto valdría que nos preguntemos qué es lo que se transforma o dónde opera la transformación relativa a los “miedos” en *HHM*.

Tengamos en cuenta que las personas que participaron en la intervención eran quienes apoyaban la opción Apruebo en el Plebiscito Constitucional, es decir, difícilmente alguien fue convencido- “durante” la performance en la medida que la posición política estaba clara en el marco de la convocatoria. Algo distinto ocurría con quienes presenciaron la performance o se enteraron de ella posteriormente, donde sí pudo ser influida la votación.

De esta forma, la posibilidad de subversión y transformación de la que hemos hablado tiene que ver, por un lado, con influir en la votación, propiciando el futuro cambio, pero, por el otro, con la emergencia de la memoria colectiva que opera “cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (Halbwachs 36). Dado que la performance fomenta un espacio político de participación heterogénea que posibilita la impredecibilidad (Fischer-Lichte 332), el potencial transformador del ejercicio de memoria estará en la identificación con l-s otr-s y en poder vislumbrar problemáticas que no habían sido consideradas, pero que también “nos atraviesan”. Y en este proceso el punto de vista interseccional es esencial.

Al analizar la intervención podemos ver que son capas y capas de elementos en relación que funcionan rizomáticamente, superponiéndose en un *collage* de cuerpos y artefactos. No es una narrativa de memoria lineal, no constituyen un relato específico, de ahí que la intervención se sitúe en vías de visibilidad dando cuenta del dispositivo, que tiene al miedo como elemento articulador.



Figura 7. Selección artefactos: miedos.

En los artefactos se evidencian miedos que dan cuenta de múltiples violencias estructurales. Inscribir el miedo a través de conceptos en el marco del problema constitucional propicia una toma de conciencia: existen anhelos de transformación y algo que los limita, impide

o amenaza. Françoise Vergès reflexiona que “el miedo no es ciertamente exclusivo del dispositivo colonial pero es preciso recordar que la esclavitud colonial se fundaba en la amenaza constante de la tortura y de la muerte de un ser humano transformado legalmente en objeto” (21). En dicho panorama, Verónica Gago identifica la lógica de pensar sobre las mujeres y cuerpos feminizados “como ‘colonias’, es decir, territorios de saqueo sobre los que se extrae riqueza a fuerza de violencia” (95), de manera que la sujeción entre miedo, violencia y colonialidad incorpora también los problemas del territorio, agregando que quizá este es uno de los motivos del auge de activistas latinoamericanas: mujeres, lesbianas, no binarias y trans, cuyas identidades responden a la colonialidad del género: ellas son “las que han inventado la idea-fuerza de cuerpo-territorio” (96) vinculada a las luchas medioambientales.



Figura 8: Selección de artefactos: extractivismo.

Para pensar la contraparte del miedo, un concepto que nos parece pertinente es el de “fuerza social destituyente/constituyente” propuesto por el historiador José Ignacio Ponce. Esta fuerza es entendida como “la impugnación que se genera desde una movilización hacia el poder instituido, es decir, a las instituciones del Estado, pero que no parte con una propuesta política como guía, sea un proyecto, programa o consigna específica” (53). Esta fuerza social sería de carácter líquido y contingente, y su dimensión “destituyente” se expresa en la intervención a través de la voluntad de acabar con los miedos, opresiones y desigualdades que l-s participantes plasmaron en los artefactos y en la acción de enviarlos al mar para que “regresen por donde vinieron”. No obstante, a través del mismo concepto se advierte la dificultad de convertir lo “destituyente” en “constituyente” puesto que el deseo de impugnación no asegura la existencia de un proyecto común.

Como adelantamos, en cuanto grupo que realiza la performance, las mujeres y disidencias que participan no se corresponden con la idea de una comunidad que se relacione de manera permanente o estable, sino que, más bien, con un grupo con una identificación común que se establece desde el activismo. En esta línea, hablamos de “identificación” y no de “identidad”, siguiendo a Stuart Hall, quien sostiene que la primera se construye a partir del reconocimiento de elementos comunes –miedos y deseos– que despiertan la lealtad y solidaridad, pero que, sin embargo es “condicional y se afinca en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia” (15). Es decir, la identificación opera, por un lado, en el reconocimiento del deseo común y, por el otro, en la construcción procesual, dinámica, condicional y contingente de prácticas discursivas.

Así, *HHM* se ubica desde la producción de conocimiento situado, lo que Bárbara Biglia distingue como una característica de los feminismos latinoamericanos de las últimas décadas fundamental para pensar las identidades como “fragmentarias, móviles y ubicadas en una globalización de las dependencias” (Haraway 30). De este modo, en cuanto grupo que posee una

identificación común y que se moviliza como parte de una fuerza social destituyente mayor, la intervención genera conocimiento situado desde la memoria de identidades colectivizadas construyendo la tesis de la intervención. Esta tesis, al poner en evidencia la existencia del dispositivo, advierte las dificultades para que la transformación se produzca.

La académica y activista mapuche Elisa Loncón, quien presidió la Convención Constitucional en su primera etapa, hasta enero de 2022, en una entrevista con la agencia EFE fue categórica al señalar que: “En Chile estamos viviendo relaciones coloniales donde hay, como en Sudáfrica, colonizadores y colonizados. Y no vamos a ser libres ni unos ni otros mientras no salgamos de esa posición donde nos hemos ubicado”. Este diagnóstico, que compartimos, fue hecho casi un año después de la performance y un año antes del triunfo del rechazo a la Propuesta Constitucional del 4 de septiembre de 2022. Pareciera ser que la presencia de lo que aquí estudiamos como dispositivo de poder colonial paulatinamente se está visibilizando, no obstante, aún debemos ejercitar la memoria y generar estrategias para poder sortearlo.

A modo de conclusión

Consideramos que la intervención *Hoy, hundimos el miedo* canalizó saberes y experiencias situadas que, a través de la identificación de miedos, opresiones y desigualdades, permitió traer a presencia y poner en el campo de lo visible problemas asociados a la continuidad de un dispositivo de poder colonial que pervive sedimentado en nuestros cuerpos y memoria colectiva. Esto fue posible gracias a la metodología de trabajo y las estrategias que emplearon el colectivo LASTESIS, que logró construir un espacio de creación artística colaborativo del que deviene la producción de un fenómeno liminoide a partir del cual se propició un estado de transformación. Esta transformación opera en la puesta en práctica de la subversión de las estructuras de trabajo y poder (cambio de roles) y desde la forma que fue corporizado en la experiencia emotiva y reflexiva de l-s participantes. Lo anterior, además, permitió que se constituyera un ejercicio de memoria colectiva, donde la performance funciona como estrategia de rememoración que, más que tender a la generación de un relato fijo, advierte sobre el estado del presente.

Consideramos también que, acorde al momento en que la intervención se realizó, la acción da cuenta del modo en que los feminismos interseccionales se hacen parte de la fuerza social destituyente de la revuelta popular manifestando el deseo de impugnar la Constitución dictatorial, proceso que se tradujo en que la opción “apruebo” del Plebiscito de octubre de 2020 obtuviera un 78,28 % de los votos. No obstante –y creemos que este es un punto clave–, pese al deseo de transformación, la intervención también da cuenta de la posibilidad de que el cambio anhelado no se llegue a concretar debido a los mismos miedos y amenazas que advierte “la tesis” generada y que aquí hemos trabajado bajo el concepto de “dispositivo de poder colonial”.

Creemos también que el ejercicio de memoria construyó una narrativa del miedo a partir de los repertorios colectivizados de mujeres y disidencias, con lo que no solo se recordó un pasado, sino que también se relató un presente inscrito en los cuerpos. A 50 años del Golpe, los miedos que se hacen visibles en la intervención siguen frenando los procesos de transformación y hasta ahora no hemos sido capaces de subvertir las opresiones que se han ido rearticulando históricamente. De ahí la necesidad de insistir, como hace el colectivo LASTESIS, en activar la memoria para que algún día podamos construir el relato de la transformación que “juntas, atravesaremos”.



Figura 9: *Hoy, hundimos el miedo.* Bahía de Valparaíso.

Referencias

- Alcázar, Josefina. “Feminismos y performance en América Latina: *El tendadero y un violador en tu camino*”. *Cuadernos del CILHA*, 35 (2021), 1-32.
- Antilef, Tamara y Sandoval, Abril. *Tejiendo el grito feminista universal: Procesos de apropiación de la performance un violador en tu camino del colectivo LASTESIS desde una mirada feminista e interseccional*. Memoria de grado. Universidad de Valparaíso, 2021.
- Arregui, Aníbal G. y Dabezies, Juan Martín. *Vitalidades: Etnografías en los límites de lo humano*. Madrid: Nola, 2022. Impreso.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Barría Jara, Mauricio. “Calias o el efecto fuera de sí”. *Apuntes de Teatro*, 130 (2023), 83-89.
- Barros, María José. “Activismos artísticos en las movilizaciones chilenas recientes: Nuevas solidaridades entre el arte y la calle”. *Universum, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 36.2 (2021), 437-458.
- Bishop, Claire. “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”. Fabricio Forastelli, trad. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 72, (2007), 29-37.
- . “Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad”. *Otra Parte, Revista de Letras y Arte*, 22 (2010-2011), 1-11.
- Biglia, Bárbara. “Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social”. *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Irantzu Mendia, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion y Jokin Azpiazu, eds. Universidad del País Vasco, Hegoa, Seminario Interdisciplinar de Metodología de Recerca Feminista, 2014. 21-44.
- Bronfman, Paulina y Bronfman, Natalia. *Performance, ciudadanía y activismo en Chile 2010-2020*. Santiago de Chile: Osoliebre. Libro digital.
- colectivo LASTESIS. *Antología feminista*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2021. Impreso.
- . “Colectivo LASTESIS no integra partidos políticos”. Instagram @lastesis, 3 feb. 2020. Web. <https://www.instagram.com/p/B8HjQRSJunt/>
- . “Convoca a mujeres y disidencias”. Instagram @lastesis, 9 oct. 2020. Web. <https://www.instagram.com/p/CGIDHTgJbKl/>
- . “Hoy, hundimos el miedo”. YouTube, cargado por colectivo LASTESIS, 18 oct. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=bq8Wbxx5NHQ>
- . *Polifonías feministas*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2022. Impreso.
- . *Quemar el miedo*. Santiago de Chile: Planeta, 2021. Impreso.
- . Registro intervención 29 de noviembre [video]. Instagram @lastesis, 5 dic. 2019. Web. https://www.instagram.com/p/B5s_Vy-FBUy/
- Coordinadora Acción Cultural. “Velatón Artística por los Derechos Humanos”. Instagram @c.acciónculturalvalpo, 30 oct. 2019. Web. <https://www.instagram.com/p/B4QAM0uHgkK/>
- Díaz Cruz, Rodrigo. *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo*. Barcelona: Gedisa, 2014. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de Gato, 2014. Impreso.

- _____. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2018. Impreso.
- Dinamarca Noack, Consuelo. “Tejiendo la revuelta desde la trinchera feminista”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 151-160. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2017. Impreso.
- Flem Soto, Inger. “La revuelta en traducción: Una crónica desde Los Ángeles, C.A”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 83-90. Impreso.
- Fuego Acciones en Cemento. “El arte fuera de Sala”. Instagram @fuegoaccionesencemento, 2 dic. 2019. Web. <https://www.instagram.com/p/B5kXrvrnU9U/>
- Gago, Verónica. *La potencia feminista: O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019. Impreso.
- Gálvez Comandini, Ana. “Historia del movimiento feminista en Chile en el siglo XX y su quiebre en la postdictadura”. *Transiciones: Perspectivas historiográficas sobre la posdictadura chilena 1988-2018*. José Ponce, Aníbal Pérez y Nicolás Acevedo, eds. Valparaíso: América en Movimiento, 2018. Impreso.
- García Fanlo, Luis. “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”. *Revista de Filosofía A Parte Rei*, 74 (2011), 1-8.
- Geist, Ingrid. *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002. Impreso.
- Grau, Olga, Follegati, Luna y Aguilera, Silvia. “Prólogo”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 5-12. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Inés Sancho-Arroyo, trad. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita ‘identidad’?”: *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay, comps. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Impreso.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Hiner, Hillary y López Dietz, Ana. “Movimientos feministas y LGBTQ+: De la transición pactada a la revuelta social, 1990-2020”. *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Ana Gálvez Comandini, coord. Santiago de Chile: LOM, 2021. 91-127.
- Hormazábal Durand, Constanza. “LASTESIS y su apropiación alrededor del mundo: Una mirada desde la comunicación política”. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 148 (2021-2022), 107-120.
- La Estrella de Valparaíso*. “El colectivo ‘Las Tesis’ protagonizó nueva intervención en el muelle Pratt”. 15 oct. 2020, p. 9.
- Lie, Rico. “Espacios de comunicación intercultural” [Conferencia]. 23 Conferencia de la Asociación Internacional de Estudios en Comunicación Social (AIECS), Barcelona. 21-26 jul. 2002.

- Loncón, Elisa. “En Chile hay ‘relaciones coloniales’, dice la presidenta del órgano constituyente”. *EFE*, 3 ago. 2021. Web. <https://www.efe.com/efe/america/politica/en-chile-hay-relaciones-coloniales-dice-la-presidenta-del-organo-constituyente/>
- Luanda Colectiva de Mujeres Afrodescendientes. *Guía antirracista para la nueva Constitución*. Arica: Chile, 2021. Impreso.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, 9 (2008), 73-101.
- Maldonado-Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto”. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, comps. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. 127-168.
- Martínez Carvajal, Marcia. “Colectivo LASTESIS: Agitprop feminista contemporánea”. *Contextos*, 50 (2022), 155-179.
- Martínez Salgado, Naira y Díaz Espinoza, Catalina. “Encrucijadas feministas en torno a la crisis del neoliberalismo en Chile”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 151-159. Impreso.
- Meganoticias. “Carabineros denuncia a colectivo Las Tesis por atentado contra la autoridad y amenazas”. 16 jun. 2020. Web. <https://www.meganoticias.cl/nacional/304962-carabineros-denuncia-lastesis-las-tesis-amenazas-atentado-contra-autoridad-violador-en-tu-camino.html>
- Ortiz Cadena, Kenia. “Performance feminista ‘un violador en tu camino’: El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación”. *Encartes*, 7 (2021), 265-291.
- Pinto Veas, Iván y Bello Navarro, María José. “La revuelta performativa: Hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17.1 (2022). 192-219.
- Ponce, José Ignacio. *Revuelta popular: Cuando la nueva clase trabajadora se tomó las calles, Chile 2019*. Valparaíso: América en Movimiento, 2020. Impreso.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, comps. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. 93-126.
- Ripp, Alexandra. “Pandemic performances: The viral triumph of Las Tesis”. *Theater*, 51.1 (2021), 2-5.
- Rivera Orellana, Carla. “La memoria colectiva como ejercicio político: La experiencia del movimiento social”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 197-204. Impreso.
- Sabatini, Francisco, Forno, Stefania, Mora, Pía y Bustos, Marco. “Valparaíso: Cerros de gente, cultura de diversidad”. *Cultura de cohesión e integración social en ciudades chilenas*. Guillermo Wormald, Carolina Flores, Francisco Sabatini, Alejandra Rasse y María Paz Trebilcock, eds. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013. 174-204.
- Segalen, Martine. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Sepúlveda Eriz, Magda. “Colectivo LasTesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social del 2019”. *Revista Letral*, n.º27, 2021, pp. 193-213.

- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020. Impreso.
- Sotomayor Van Rysseghem, Sibila. “Hacia una investigación performativa, feminista e interdisciplinaria: Experiencia en el colectivo LASTESIS”. *Coordenadas de la Investigación Artística*, 2 (2022), 35-65. Impreso.
- . “Solo sí es sí. Consentimiento y libertades sexuales”. Encuentro Internacional Feminista, Ministerio de Igualdad, Madrid, España. 24-26 feb. 2023. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=REhvuK-oAGs&list=PLMXzkNaN1GD1CtO-wF36VprzCZDwdBBVg&index=4>
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2015. Impreso.
- . *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2017. Impreso.
- Turner, Victor. *Dramas sociales y metáforas rituales*. Carlos Reynoso, trad. Ithaca: Cornell University Press, 1974. Impreso.
- _____. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.
- _____. *From ritual to theatre*. Nueva York: Performance Arts Journal, 1992. Impreso.
- _____. *The anthropology of performance*. Nueva York: Performance Arts Journal, 1987-1988. Impreso.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- Vergès, Françoise. *Un feminismo decolonial*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2022. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.
- Woods, Maxwell. “Narrative, the Chilean social explosion, and affective geography: On the catharsis of the ‘artistic candlelight vigil’ of Valparaíso”. *Journal Cultural Geographies*, 29.13 (2022), 419-433.

Recibido: 1 de junio de 20223
Aceptado: 7 de agosto de 2023

Performance musical, emoción e interpretación: un estudio con IAPS¹

Music Performance, Emotion and Interpretation: a study using the IAPS

Gabriela Conti²

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE PERFORMANCE MUSICAL (AARPEM), BUENOS AIRES, ARGENTINA.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (UBA), FACULTAD DE MEDICINA, INSTITUTO DE FISIOLÓGÍA Y
BIOFÍSICA BERNARDO HOUSSAY, BUENOS AIRES, ARGENTINA.

 <https://orcid.org/0000-0001-7201-715X>

Alberto Díaz³

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE PERFORMANCE MUSICAL (AARPEM), BUENOS AIRES, ARGENTINA.

 <https://orcid.org/0009-0004-0164-0664>

Alejandra Sáez⁴

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO, ARGENTINA. FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO.

 <https://orcid.org/0009-0008-4314-5679>

Mariano Blake⁵

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE PERFORMANCE MUSICAL (AARPEM), BUENOS AIRES, ARGENTINA.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (UBA), FACULTAD DE MEDICINA, INSTITUTO DE FISIOLÓGÍA Y
BIOFÍSICA BERNARDO HOUSSAY, BUENOS AIRES, ARGENTINA.
UNIVERSIDAD DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO (UMSA), FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS,
BUENOS AIRES, ARGENTINA.

 <https://orcid.org/0000-0001-7802-529X>

¹ Artículo realizado con el subsidio SIC2022 otorgado por la Asociación Argentina de Performance Musical - AArPeM.

² Doctorando en Psicología de la Universidad Nacional de La Plata. Asociación Argentina de Performance Musical (AArPeM). Magister en Psicología de la Música de la Universidad Nacional de La Plata. Doctorando en Psicología de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora de Flauta Travesera. Licenciada en Musica de Cámara de la Universidad Nacional de Lanús. Asociación Argentina de Performance Musical (AArPeM), Buenos Aires, Argentina. Mail: afinandolasemociones@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

³ Licenciado en Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Argentina de Performance Musical (AArPeM), Buenos Aires, Argentina. Mail: becuadroweb@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Investigación, Revisión y Edición.

⁴ Doctora en Música en la Louisiana State University, Estados Unidos. Magister en Música en la University of Florida Licenciada en música en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en Argentina. Mail: alejandrasaez2014@gmail.com. CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Investigación, Revisión y Edición

⁵ Doctor en Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Mail: blakion@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy). Investigación, Metodología, Supervisión, Análisis formal, Recursos.

Resumen. La performance musical tiene altos requerimientos en relación con la adquisición de destrezas cognitivas y motoras de alta precisión. El músico acostumbra fijar objetivos para la calidad de su performance y también sobre cómo debe sentirse durante la misma. Además, este, ya sea profesional o estudiante, debe atravesar con frecuencia situaciones en las que será evaluado. Para lidiar con ello busca moderar sus emociones, en ocasiones intentando incluso silenciarlas durante la performance musical, bajo la creencia de que de este modo se privilegia una performance de calidad y excelencia. Se presentan en este trabajo los resultados preliminares de un estudio en el cual, por medio del International Affective Picture System (IAPS), una serie de imágenes estandarizadas para modular las emociones, se ha buscado establecer vínculos entre las emociones de valencia positiva-negativa y la performance musical.

Palabras clave. Performance musical, Emoción, IAPS, Pedagogía, Interpretación.

Abstract. Music performance involves high requirements related to the acquisition of highly precise cognitive and motor skills. The musician usually sets goals for the quality of their performance and also for how they should feel in this situation. Furthermore, the musician, either the professional and the student, frequently must overcome situations in which they will be evaluated. To come through these situations, they usually attempt to moderate emotions, sometimes even hushing and hiding their emotionality during the musical performance, expecting that this will favor a performance of quality and excellence. In this work, we present preliminary results of a study using the International Affective Picture System (IAPS), a group of standardized images for studying emotions. Links have been established between emotions of positive and negative valence, and the music performance.

Keywords. Music performance, Emotion, IAPS, Pedagogy, Interpretation

Introducción

Las emociones en el ser humano constituyen respuestas a estímulos externos o internos que pueden provocar cambios en la biología y en las conductas del individuo. La palabra emoción proviene del latín *e muovere*, y significa *estar movido por* la emoción, sin distinción: alegría, miedo, enojo, etc. Así, las emociones nos preparan o aprontan para atravesar las situaciones que se nos presentan. En el caso de los músicos performer sucede de la misma manera. El músico debe lidiar con sus emociones durante la *performance musical* y durante su *estudio en solitario*. Las emociones más presentes en la actividad de los músicos performer son: la exigencia, el miedo, la competencia, la vergüenza, la pena, el enojo, la alegría y la decepción.

Llamamos *performance musical* a la ejecución musical realizada en tiempo real, de manera parcial o total, susceptible de ser evaluada por una audiencia, una mesa examinadora o un jurado, en la que intervienen prácticas y saberes conformes a una técnica específica. Es una ejecución musical en la que, por lo tanto, se establece un vínculo evaluador (audiencia/profesor/jurado)-evaluado (performer), en el que se califica el producto musical, la conducta de exposición y el vínculo mismo. Del mismo modo, llamamos *estudio en solitario* a la ejecución musical realizada en tiempo real, de manera parcial o total, susceptible de ser autoevaluada por el performer, en la que se procura, mediante diversas estrategias, la mejoría del producto musical y de la conducta de

exposición. En este ejercicio el músico entrena la fluencia del discurso performativo y la destreza autoevaluativa en el vínculo intrapersonal autoevaluador-performer (Conti 152).

Ambas instancias presentan requerimientos precisos respecto de la técnica instrumental o vocal, con alta demanda de precisión motora y disposición cognitiva, así como de la necesidad de la adquisición de destrezas menos explícitas, pero de igual importancia, como las conductas de exposición y de autoevaluación. Por otra parte, el músico performer atraviesa con frecuencia, durante su vida de estudiante y más tarde durante su vida profesional, instancias evaluativas en tiempo real, ya sea en una clase en la cual recibe intervenciones evaluativas, en un concierto donde recibe el aplauso, en concursos donde podrá o no integrar un orden de mérito laboral y también durante su estudio en solitario, donde se autoevalúa para lograr mejoras, tras haber incorporado aquellas modalidades evaluativas presentes en clase.

Esta situación de evaluación en tiempo real, junto con los altos requerimientos de precisión y desempeño cognitivo, pueden provocar la elevación de una alerta defensiva y la percepción de que la instancia de exposición resulta una amenaza. En este caso, las emociones presentes resultarán negativas y el músico intentará moderarlas para poder continuar con su performance. Estas emociones pueden presentarse solas o combinadas. Las combinaciones más frecuentes son: miedo-enojo, miedo-vergüenza, exigencia-miedo.

En la comunidad musical se halla normalizada la necesidad de responder a estas instancias para soportar la elevación de la ansiedad que provocan e intentar que las emociones no se hagan visibles, bajo el supuesto de que quien experimenta emociones negativas resulta portador de ciertas vulnerabilidades biológicas y psicológicas (Barlow 1242-1263; Kenny 129). Este enfoque biológico propuesto por los modelos más difundidos en la actualidad, cuando es aplicado en la pedagogía para explicar e intentar resolver esta problemática, conduce finalmente a la sugerencia de que el músico debe dirigirse a un profesional de la salud. El hacer recaer en el alumno la responsabilidad, tanto de la problemática que presenta como de su resolución, trae como consecuencia importantes intentos de los músicos de adormecer, acotar o silenciar sus emociones (Conti 70; Osborne et al. 7).

Evaluados en entrevistas y mediante el autorreporte A-MPSAI (Conti, Díaz y Blake 68), los alumnos reportan, además de las emociones mencionadas, factores de amenaza al yo del performer, así como una extrema preocupación por la opinión ajena en relación con su performance musical. También presentan en su conducta de exposición estrategias para que sus emociones no sean visibles para la audiencia; intentos diversos para moderar sus emociones; decepción al terminar una performance, entre otras problemáticas. Las distintas estrategias utilizadas para moderar las emociones antes, durante y después de la performance en el ámbito académico pueden ir desde el “hacer como que nada sucede” hasta el consumo de sustancias como cannabis, alcohol, clonazepam, alprazolam y betabloqueantes. Incluso han sido reportados numerosos casos en que los betabloqueantes fueron recomendados al alumno por su maestro de instrumento. Esto abre algunas discusiones éticas que dejaremos a consideración del lector, además de visibilizar la enorme necesidad de aportes en el campo de la pedagogía que ayuden a lidiar con esta problemática.

De nuestras entrevistas y encuestas se desprende que el músico performer considera las emociones como un obstáculo capaz de perturbar el buen desempeño musical durante las distintas instancias performativas en lugar de comprenderlas como una herramienta de la performance. Al

mismo tiempo, no consigue explicarse cómo aquello que forma parte natural de la expresión o comunicación humana pudiera ser excluido de la interpretación musical. Incluso, cuando observamos que los movimientos de una sonata pueden tener el nombre de una emoción, por ejemplo “*allegro*”, o cuando advertimos que en el período barroco existió la llamada teoría de los *affetti*, en la que se mencionaban cualidades capaces de despertar distintas emociones en las tonalidades de la música, y a pesar de observar que la interpretación musical interpela la emocionalidad del músico para brindar contenido a la interpretación del mismo, los profesionales y los estudiantes continúan recurriendo a penosos intentos de apagar, silenciar o reducir la propia emocionalidad durante la interpretación desde el supuesto de que de este modo privilegian una performance de calidad y excelencia.

Cuando se normaliza este ciclo en el que el músico presenta emociones negativas que le hacen percibir la situación de performance musical como una amenaza y, como consecuencia, se eleva su alerta por encima de los niveles necesarios para un buen desempeño cognitivo-motor durante la misma (Yerkes y Dodson 459-482), tal elevación sostenida en el tiempo puede desencadenar una afección llamada ansiedad por performance musical (APM) (Kenny 109); Conti, Díaz y Blake, 24). Los indicadores de la presencia de APM pueden clasificarse en cognitivos, motores, biológicos y conductuales. Cada uno de ellos ocasiona consecuencias directas e indirectas sobre la calidad de la performance musical (Sataloff et al. 122-125; Steptoe 291-307), como torpeza motora, fallas en la memoria, excesiva sudoración, necesidad de escapar de una situación de exposición, etc. Como dijimos más arriba, la tendencia generalizada en la comunidad musical es no dejar notar estos padecimientos, de modo que los alumnos no los exteriorizan, con lo que pierden la posibilidad de hallar soluciones e incluso pueden agravar su condición. Asimismo, los docentes poco informados tienden a evaluar estos indicadores simplemente como falta de estudio.

Dada esta situación y ante la creencia de que agregando horas de estudio puede resolverse un problema que en realidad depende de los niveles de ansiedad ocasionados por la percepción de un contexto que resulta amenazante, el músico comienza a sobreestudiar de manera repetitiva, lo cual, aunque puede desembocar en algunas mejoras técnicas, resulta deletéreo para la persona por producir una elevación de los niveles de ansiedad. Una vez excedida la capacidad de adaptación personal, muchos alumnos caen fácilmente en el sobreesfuerzo, lo que agrava su APM, aumenta la presencia de emociones negativas y puede incluso desembocar en la aparición de patologías de sobreesfuerzo, como la distonía focal, la tendinitis, los nódulos en cuerdas vocales, etcétera.

El estudio del vínculo existente entre las emociones y la performance ha ganado profundidad en disciplinas con gran financiación, como el deporte (Wagstaff 3). En la performance musical también ha sido estudiado e incluso se han desarrollado distintos tratamientos, tanto en la medicina como en la psicología (Kenny 230). El vínculo entre docente y alumno puede concebirse como una relación social que genera reacciones emocionales (Roberts et al. 106-123; Yinon y Landau 83-93), por lo que un vínculo inadecuado puede ser generador de sobreexigencia y perfeccionismo, lo que no necesariamente conduce a la excelencia, sino que puede llevar también al desarrollo de trastornos de ansiedad (Affrunti y Woodruff-Borden 517-524). De acuerdo con esto, la pedagogía resulta ser un área facilitadora para generar intervenciones que permitan la prevención de problemáticas como la APM (Conti 95). Es aquí donde debemos: i) profundizar en las características del vínculo pedagógico y las emociones que lo atraviesan, ii) la influencia de las distintas modalidades pedagógicas en la adquisición de conocimientos y praxias musicales, y iii) la posibilidad de brindar recursos al maestro de instrumento musical para realizar intervenciones

que resulten pertinentes para la moderación de la aparición de emociones negativas y ansiedad en el contexto de la formación de los músicos performer.

En relación con la falta de recursos pedagógicos que atiendan a las visibles bajas en el desempeño del músico cuando se hallan presentes los indicadores de APM, ocurren y se han documentados tratos severos, críticos, extremadamente exigentes y normalizados en el contexto de la formación musical, encubiertos en formatos pedagógicos que buscan la excelencia (Musumeci 208). El estudio de la incidencia de las emociones de valencia negativa en la performance musical no puede encararse mediante una experimentación que implique dar al sujeto los mismos tratos disparadores de ansiedad que estamos procurando evaluar. Por este motivo, hemos recurrido a materiales estandarizados, que utilizan palabras, sonidos o imágenes para provocar emociones en el contexto experimental (Cacioppo y Berntson 133-137). La aparición de estos materiales estandarizados ha resultado significativa en los avances de la investigación psicológica en torno a las emociones.

Uno de los conjuntos más utilizados es el International Affective Picture System (IAPS) (Moltó et al. 965-984). Se trata de imágenes agrupadas según: a) dimensiones afectivas de valencia (nivel de agrado/desagrado), b) arousal (nivel de activación/calma) y c) dominancia (nivel de control). Estas han sido probadas, estandarizadas, clasificadas y puntuadas con cuatro dígitos, haciendo posible que el investigador elija con precisión los estímulos que va a utilizar. Mediante el uso de IAPS es posible convocar emociones específicas para, luego, evaluar el desempeño, por ejemplo, durante una performance musical.

Recientemente se ha establecido que, en ocasiones, los performers procuran manipular sus emociones como estrategia para la performance (Osborne et al. 1-3). Desde esta perspectiva, modular las emociones mediante el uso de sistemas estandarizados aparece como una estrategia promisoría para estudiar las potenciales relaciones existentes, incluso para modificar y eventualmente mejorar el desempeño durante la performance.

Este artículo tiene como objetivo hacer una presentación preliminar al estudio que hemos realizado durante el segundo cuatrimestre de 2022 en el Conservatorio de Música Astor Piazzolla de la ciudad de Buenos Aires, cuyo objetivo fue evaluar e identificar cambios motores, conductuales, autonómicos y cognitivos causados durante la performance musical por los cambios emocionales, a partir del uso de IAPS.

Materiales y métodos

Participantes

Participaron en este estudio 19 pianistas, alumnos o profesores del Conservatorio Astor Piazzolla de la ciudad de Buenos Aires, donde se realizó la investigación. Los participantes se presentaron de forma voluntaria tras una convocatoria realizada en las redes institucionales.

Selección de imágenes del IAPS

Se seleccionaron dos conjuntos formados por 25 imágenes cada uno:

- El conjunto de estímulos positivos estuvo conformado por imágenes con valencia de $7,37\pm 0,41$ y arousal de $5,29\pm 1,15$, las cuales se presentaron cada una durante 5 segundos en el siguiente orden: 8030 - 7502 - 7350 - 2071 - 8340 - 7250 - 8490 - 7410 - 5760 - 2331 - 1920 - 2388 - 1340 - 8200 - 5811 - 8370 - 5260 - 4640 - 8501 - 4653 - 2340 - 5470 - 2310 - 8185 - 1463.
- El conjunto de estímulos negativos estuvo conformado por imágenes con valencia de $2,68\pm 0,72$ y arousal de $5,30\pm 1,14$, las cuales se presentaron cada una durante 5 segundos en el siguiente orden: 2730 - 9435 - 6350 - 7380 - 9421 - 2750 - 9390 - 3300 - 3064 - 1090 - 9830 - 2722 - 2491 - 2700 - 2703 - 6230 - 9001 - 1200 - 9046 - 9561 - 3220 - 9560 - 3140 - 2276 - 3530.

Estudio

Este estudio experimental se diseñó con el objetivo de determinar la influencia del estado emocional sobre la aparición de cambios objetivables cognitivo/perceptivos, motores y conductuales durante la performance. Para ello se evaluaron los cambios en el desempeño de los músicos que fueron expuestos a estímulos estandarizados capaces de modular el estado emocional de maneras específicas. En este caso, se utilizaron imágenes (IAPS) para determinar si se producían cambios en la performance derivados de las variaciones en el estado emocional. El estudio fue filmado en su totalidad y contó con tres instancias para cada participante, en las que se le pedía a cada uno de ellos que interpretase el mismo fragmento de música:

- a) *Neutra*: el participante ingresa al aula e interpreta una obra o fragmento a su elección.
- b) *Negativa*: tras finalizar la instancia neutra, se expone de inmediato a cada participante a las 25 imágenes de valencia negativa. Al finalizar la exposición a las imágenes, se le solicita que vuelva a interpretar la misma obra o fragmento.
- c) *Positiva*: tras finalizar la instancia neutra, se expone de inmediato a cada participante a las 25 imágenes de valencia positiva. Al finalizar la exposición a las imágenes, se le solicita que interprete la misma obra por tercera vez.

Las instancias b y c fueron alternadas al azar entre los participantes. Para asegurar la validez de las observaciones, los investigadores que analizaron los videos no conocían si los estímulos presentados a cada performer antes de la interpretación habían sido las imágenes positivas o negativas. Esta información se mantuvo en ciego, en custodia del director del equipo de investigación.

Ítems evaluados

Los ítems evaluados fueron: tiempo de la ejecución; duración de la muestra; nivel máximo de intensidad medido en decibeles durante los primeros 30 segundos de ejecución; error con detención y reinicio o no de la ejecución; error sin detención; cambios motores evaluables en cada muestra; gestos de incomodidad; cambios en la calidad de la interpretación, y postura corporal.

Consideraciones éticas y recursos



Los voluntarios participantes en el estudio fueron informados acerca de su participación en un proyecto de investigación y se les solicitó su consentimiento informado. A cada individuo se le asignó un código único con el fin de identificarlo a lo largo del estudio. De esta manera, sus datos y los resultados de su participación fueron tratados confidencialmente.

El protocolo realizado contó con la aprobación del Comité de Ética Humana de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (15 de julio de 2019). Obtuvo también una Beca de Formación del Fondo Nacional de las Artes (2019). Más adelante fue aprobado para su realización por las autoridades del Conservatorio Astor Piazzolla de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2022)

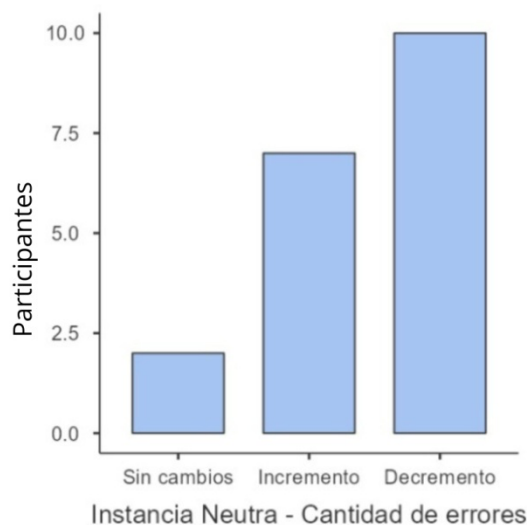
Las muestras fueron tomadas por el equipo de investigación de la Asociación Argentina de Performance Musical, integrado de manera interdisciplinaria por profesionales de Pedagogía en Música, Psicología y Medicina. Para el análisis y la clasificación de las muestras se convocó a un investigador especialista en el instrumento piano, en este caso.

Resultados

La distribución por género y edad del grupo analizado fue de 10 sujetos de género masculino (52,6 %) y 9 sujetos de género femenino (47,4 %). La media de edad en el grupo femenino fue de 29,3 años y en el grupo masculino de 27,6 años.

La ocurrencia de errores con interrupción de la interpretación, con o sin reinicio del fragmento, no tuvo una incidencia de relevancia. Se evaluó la mejoría de la ejecución con base en la cantidad de errores sin detención observables en las muestras con estímulo positivo y negativo en comparación con la de la instancia neutra. Resulta significativo que en 10 de los casos (52,6 %) bajó la ocurrencia de errores en relación con la versión neutra (sin estímulo): 4 de ellos disminuyeron la ocurrencia de errores en los dos videos, 5 de ellos lo hicieron en comparación con la muestra neutra en el video con estímulo de valencia negativa y solo uno de ellos en la muestra con estímulo de valencia positiva. Permanecieron sin modificación 2 casos. Un total de 7 casos (36,8 %) incrementaron la ocurrencia de errores durante las muestras con estímulo positivo y negativo en relación con la muestra de la instancia neutra. De estos, 4 se localizaron en el momento de estimulación negativa, 1 en el de estimulación positiva y 2 en los que ambas muestras superan en cantidad de errores sin interrupción a la instancia neutra.

Figura 1. Mejoría de la interpretación en relación a la ocurrencia de errores en comparación con la instancia neutra



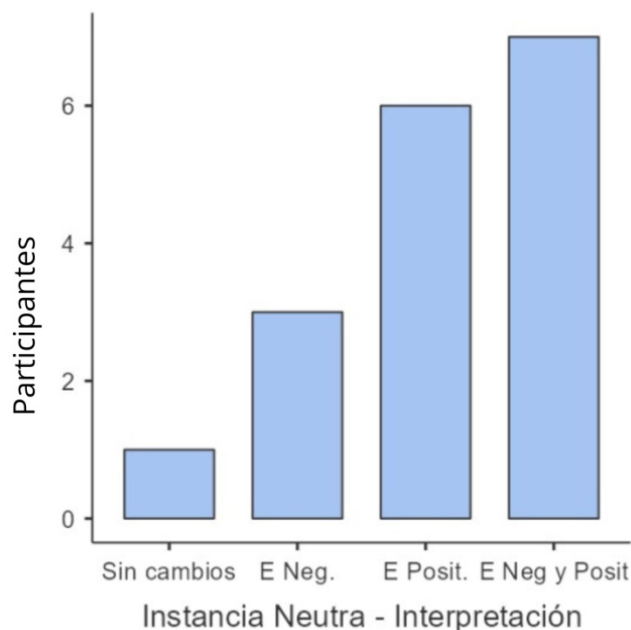
En relación con la postura corporal, se observaron pequeños cambios en unos pocos participantes, por ejemplo, de gestualidad: bajar la cabeza o dejar caer la cabeza en la muestra con estímulo de valencia negativa únicamente. La aparición de este cambio no resulta significativa. Mayormente, los participantes conservaron la misma postura corporal en cada una de sus muestras. Sin embargo, si se asocia con la presencia de una gestualidad que denota incomodidad, se registraron cambios visibles y significativos en las muestras correspondientes a estímulos de valencia negativa en 12 sujetos (63,2 %). La gestualidad de incomodidad se presentó solamente cuando ocurrieron errores en la interpretación.

A propósito de la duración de los fragmentos interpretados, en lo que refiere a la velocidad de la interpretación y a los valores máximos de intensidad sonora medida en decibeles durante los primeros 30 segundos de cada muestra, se observaron cambios mínimos que no resultan significativos dado que la muestra es pequeña. Estimamos que sería necesario ampliar la muestra para evaluar dichos cambios de manera pertinente.

Respecto de los cambios en la calidad interpretativa observados y calificados con puntaje del 1 al 10 por la especialista en instrumento, se observó una mejoría tanto en las performances realizadas luego de la exposición al estímulo positivo como tras la del estímulo negativo en relación con la instancia neutra. Las diferencias son pequeñas dado el tamaño de la muestra. La calificación media para la performance obtenida en la instancia neutra fue de 7,79/10, la calificación media obtenida luego de la exposición al estímulo negativo fue de 8,32/10 y la calificación media obtenida luego de la exposición al estímulo positivo fue de 8,16/10. A pesar de que en ambos casos la exposición a las imágenes fue seguida de una mejora en la calidad interpretativa, el mayor cambio se observa después de la exposición a las imágenes de valencia negativa.

Cabe destacar que 18 participantes (94,7 %) presentaron una mejoría en la calidad de su interpretación en relación con la muestra de la instancia neutra. De ellos, 9 participantes (47,4 %) mejoraron tras la exposición a ambos conjuntos de imágenes, 6 (31,6 %) mejoraron solamente tras la exposición a las imágenes de valencia positiva y 3 (15,8 %) mejoraron solamente tras la exposición a las imágenes de valencia negativa.

Figura 2. Mejoría en la interpretación de acuerdo a la calificación



Discusión y conclusiones

Los músicos performers tienden a fijar objetivos sobre los resultados de la música que interpretarán y sobre cómo desean sentirse o cómo deberían sentirse durante la situación de performance musical. Los objetivos que esperan conseguir con la performance musical están relacionados mayormente con obtener una interpretación de excelencia en lo relativo a la técnica. Aunque un gran número de los músicos también tienen como objetivo lograr una interpretación expresiva y de alto nivel comunicacional con el oyente, en la mayoría de los casos irrumpe la preocupación por la excelencia, lo que ocasiona perturbaciones en la performance. Estas empeñan la calidad del desempeño e intensifican un circuito autocrítico que termina por afectar su otro objetivo, la idea previa de cómo deben sentirse. A partir del relevamiento realizado en las entrevistas y mediante el autorreporte A-MPSAI (Conti, Díaz y Blake 86) encontramos, de manera significativa, que el autorreproche y la sensación de frustración se hacen presentes tras la realización de una performance musical, lo que incrementa la aparición de emociones negativas en las situaciones posteriores performativas.

Sobre el objetivo de cómo sentirse durante la performance, está generalizada la idea de que tocar en público debería ser algo emocionalmente fluido, relajado, cómodo y gratificante. Por ello, los músicos que durante la performance no se sienten de ese modo se autoperciben imposibilitados de alguna manera e intentan esconderlo con vergüenza. Una performance musical no puede

constituir una instancia relajada, porque se trata de una tarea que necesita niveles medios de activación autonómica para poder llevarse a cabo. Estos niveles medios corresponden a un estado expectante y disponible para la resolución de los requerimientos cognitivos y técnicos de alta precisión. Al tratarse de una actividad performativa en tiempo real, los resultados no son susceptibles de control absoluto. En las artes no performativas en tiempo real, como las artes plásticas, una obra no sufre modificaciones cuando es presentada diversas veces. Por el contrario, en el caso de la música, cada performance está inserta en un entorno o contexto exclusivo y distinto de los otros, que evoca en el músico un estado emocional único, lo que hace a cada performance ser única e irreplicable. Desde este punto de vista, es incongruente pretender que una performance sea idéntica al mejor registro obtenido en un ensayo o durante el estudio en solitario. Puede incluso ser mejor que lo realizado durante esas instancias.

Otro factor que cuenta a la hora de comprender que la performance musical está lejos de ser una experiencia que pueda ser transitada con comodidad o relajación es el hecho de que implica una dialéctica evaluativa: a) en relación con el público y manifiesta en el acto del aplauso y b) en relación con el propio performer, como autoevaluación durante la performance. Estos dos factores conjugados conducen a que el músico performer se vea atrapado, con frecuencia, en una sensación de deuda o fracaso que se refleja en la frase “no salió como...”: ni como en el concierto anterior, ni como en casa, ni como en el ensayo, ni como en la imagen ideal. Lo cierto es que esta comparación se produce porque los paradigmas evaluativos presentes durante la formación e incorporados por el performer son más aptos para actividades no performativas que para la música (Conti, Díaz y Blake 124-134; Daniel 215-226; Gotwals y Wayment 94-100). Por lo tanto, de ningún modo la performance musical va a resultar una instancia cómoda. Sin embargo, tampoco debe normalizarse el padecimiento de un sufrimiento emocional o físico durante la misma. Por el contrario, tanto para la calidad del desempeño como por los aportes que el estado de fluencia brinda al bienestar del propio performer es deseable el *fluir musical interpretativo* (Csikszentmihalyi 72).

Las investigaciones más recientes (Osborne et al. 4) dejan ver que los músicos, en su mayoría, fijan como objetivos conseguir una performance de calidad y bajar sus niveles de ansiedad. Además, un número significativo, pero menor, fija como meta conseguir una performance de calidad y que sus niveles de ansiedad no se noten. Según nuestras entrevistas a alumnos, resulta difícil hablar de la ansiedad en la performance en el ámbito académico, por los tres motivos siguientes: a) por la posible estigmatización que sucede en torno a las supuestas vulnerabilidades psicológicas y biológicas; b) por temor a ser considerado no apto para la tarea, y c) porque quienes están a cargo de la formación de músicos performer no disponen aún de instrumentación para colaborar en la moderación de estas problemáticas mediante intervenciones pedagógicas.

Tomando en cuenta lo mencionado, la ansiedad por performance musical (APM) no es simplemente el resultado de la manifestación de supuestas vulnerabilidades biológicas y psicológicas que la persona trae a la situación de performance, como lo consideran los modelos actualmente dominantes (Barlow 1253; Kenny 233), sino también el resultado de aquellas modalidades incorporadas durante la formación académica. Por ello hemos denominado *ansiedad por performance musical extendida* (APM-E) a la elevación del alerta en el contexto pedagógico que se origina como consecuencia de algunas modalidades vinculares en la diada didáctica maestro-performer (evaluador-evaluado).

Observamos que en los músicos tiende a confundirse el “cómo me siento” con el “cómo salió la música”, lo que desemboca en que durante una performance en la que el músico se siente

mal crea que está tocando mal y esta autoevaluación repleta de subjetividad interfiere en su desempeño.

En el estudio que hemos realizado observamos que 52 % de los sujetos bajaron la ocurrencia de errores, tanto después de los estímulos negativos como de los positivos, en comparación con la instancia neutra y, sin embargo, la gestualidad de incomodidad era manifiesta en 63,2 % de los sujetos tras haber recibido el estímulo negativo, lo que no sucedió ni en la instancia neutra ni tras recibir el estímulo positivo. Del mismo modo, en relación con la calidad interpretativa se observó que casi 95 % de los sujetos mejoraron su performance en comparación con la instancia neutra tras recibir tanto el estímulo positivo como el negativo. Esto deja ver que las sensaciones de incomodidad o malestar y su expresión en la corporeidad del músico mientras realiza una performance poco tienen que ver con la cantidad de errores que comete en la ejecución y con su calidad interpretativa.

La estimulación con las imágenes estandarizadas del IAPS no tuvo incidencia en la elevación de alguna ansiedad en los músicos visible a través de un deterioro de la performance musical o en la conducta de los mismos. Por lo tanto, estimamos que la elevación de los niveles de ansiedad no es despertada por cualquier tipo de estímulo negativo, sino que se restringe exclusivamente a la exposición a estímulos que puedan interpelar la integridad del yo del performer, por ejemplo, aquellos provenientes de instancias en que el rol de evaluador se haga presente (audiencia, mesa examinadora, profesor) y en que opere la posibilidad de brindar devoluciones a su performance musical o conducta de exposición, en concordancia con aquellas estructuras evaluativas que el músico ya tiene asimiladas a su conducta en forma de autoevaluación. Dicho de otro modo, no cualquier estímulo es susceptible de ser relevado por el músico durante la performance, sino aquellos cuyos sistemas contextuales aparecen como privilegiados dada su actividad. Este no es un dato menor, ya que los registros obtenidos por el DSM, el K-MPAI y el A-MPSAI arrojan diferencias significativas en cuanto a los síntomas de malestares registrables.

Por último, se ha hecho visible en este trabajo de investigación que la estimulación con imágenes dio, en la práctica, una mayor consistencia interpretativa a las versiones tanto tras los estímulos negativos como positivos, en concordancia con las características de la obra. Así, al tratarse de una obra de carácter dramático la estimulación con imágenes de valencia negativa nutrió la consistencia interpretativa y lo mismo ocurrió con las imágenes positivas en concordancia con obras de carácter *allegro*, lo cual fue visible en la calificación y las observaciones realizadas en el ítem interpretación.

Agradecimientos

A las autoridades del Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla, por permitir la realización de los estudios.

El trabajo fue realizado con fondos del subsidio SIC2022 otorgado por la Asociación Argentina de Performance Musical (AARPeM).

Referencias



- Affrunti, Nicholas W. y Woodruff-Borden, Janet. "Parental perfectionism and overcontrol: Examining mechanism in the development of child anxiety". *Journal of Abnormal Child Psychology*, 43 (2015) : 517-529. <https://doi.org/10.1007/s10802-014-9914-5>
- Barlow, David H. "Unraveling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory". *American Psychologist*, 55.11 (2000): 1247-1263. <https://doi.org/10.1037//0003-066x.55.11.1247>
- Cacioppo, John T. y Berntson, Gary G. "The affect system: Architecture and operating characteristics". *Current Directions in Psychological Science*, 8.5 (1999): 133-137. <https://doi.org/10.1111/1467-8721.00031>
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Aprender a fluir*. Barcelona : Kairós, 1997. Impreso.
- Conti, Gabriela. "La ansiedad por performance musical como emergente de las modalidades de intervención docente durante la clase de instrumento". Tesis de maestría. Universidad Nacional de La Plata, 2018. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74956>
- Conti, Gabriela, Díaz, Alberto y Blake, Mariano. "El dispositivo de performance musical, como matriz reguladora de los vínculos en el aprendizaje de música". *Investigando la experiencia, la producción y el pensamiento acerca de la música: Actas de las Jornadas de Investigación en Música*. M. Alejandro Ordás, Matías Tanco e Isabel C. Martínez, eds. La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2019. 22-28. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/74121/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed
- . "La autoevaluación como destreza en el músico performer". *Actos*, 3.5 (2021): 124-134. 2021. <https://doi.org/10.25074/actos.v5i3.1856>
- . "La musicología en la formación universitaria: Investigar para comprender". *Prevalencia y severidad de la Ansiedad por Performance Musical en cantantes de Argentina*. Irma Susana Carbajal Vaca, comp. 2022. Agusalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes. 67-93. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/158011>
- . "Manifestaciones fonoaudiológicas de la ansiedad por performance musical en cantantes y coreutas". *Conceptos*, 506 (2020): 17-59.
- Daniel, Ryan J. "Self-assessment in performance". *British Journal of Music Education*, 18.3 (2001): 215-226.
- Gotwals, John y Wayment, Heidi A. Evaluation strategies, self esteem, and athletic performance. *Current Research in Social Psychology*, 8.6 (2002): 84-100.
- Kenny, Dianna T. "Music performance anxiety: Origins, phenomenology, assessment and treatment". *Journal of Music Research*, 31 (2006).
- . *The psychology of music performance anxiety*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 2011. Impreso.
- Moltó, Javier, Segarra, Pilar, López, Raúl, Esteller, Àngels, Fonfría, Alicia, Pastor, M. Carmen y Poy, Rosario. "Adaptación española del 'International Affective Picture System' (IAPS)". *Anales de Psicología*, 29.3 (2013): 965-984.
- Musumeci, Orlando. "La abyección por el otro en los exámenes de instrumento del conservatorio". *Música y bienestar humano: Actas de la VI Reunión de SACCoM*. María de la Paz Jacquier y Alejandro Pereira Ghiena, eds. Buenos Aires: SACCoM, 2007.

- Osborne, Margaret S., Munzel, Brendan y Greenaway, Katharine H. "Emotion goals in music performance anxiety". *Frontiers in Psychology*, 11 (2020): 1138. doi: [10.3389/fpsyg.2020.01138](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01138)
- Roberts, Nicole A., Tsai, Jeanne L. y Coan, James A. "Emotion elicitation using dyadic interaction tasks". *Handbook of emotion elicitation and assessment*. James A. Coan y John J. B. Allen, eds. Nueva York: Cambridge University Press, 2007. 106-123. Impreso.
- Sataloff, R., Caputo Rosen, D. y Levy, S. "Medical treatment of performance anxiety: A comprehensive approach: Medical problems of performing artists". *Science & Medicine*, 14.3 (1999), 122-126.
- Steptoe, Andrew. "Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety". *Music and emotion: Theory and research*. Patrik N. Juslin y John A. Sloboda, eds. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 2001. 291-307. Impreso.
- Wagstaff, Christopher R.D. "Emotion regulation and sport performance". *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 36.4 (2014): 401-412. <https://doi.org/10.1123/jsep.2013-0257>
- Yerkes, Robert M. y Dodson, John D. "The relation of strength of stimulus to rapidity of habit formation". *Journal of Comparative Neurology of Psychology*, 18 (1908): 459-482.
- Yinon, Yoel y Landau, Meir O. "On the reinforcing value of helping behavior in a positive mood". *Motivation and Emotion*, 11.1 (1987): 83-93.

Recibido: 29 de octubre de 2023
Aceptado: 29 de noviembre de 2023

Incisiones en el papel. Tecnologías para el dibujo político¹

Incisions on paper. Technologies for political drawing

Francisca García Barriga²

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN EDUCACIÓN (CIE-UMCE) Y DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9548-5252](https://orcid.org/0000-0002-9548-5252)

Javier Rodríguez Pino³

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE. DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-3255-4599](https://orcid.org/0000-0002-3255-4599)

Resumen. El presente trabajo analiza la serie de dibujos *La caravana de la muerte* del artista chileno Javier Rodríguez que, aunque realizada en 2013, es expuesta públicamente por primera vez en 2023 en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal, en Santiago. ¿Cómo el dibujo hecho a mano desestabiliza la función documental? ¿En qué medida el uso de archivos o imágenes encontradas problematizan la representación? El artículo interroga la noción de “dibujo político” a partir de un breve análisis de la gráfica popular latinoamericana del siglo XX y de las decisiones y los procesos artísticos en la construcción de la serie de dibujos desde la perspectiva de la intermedialidad y el gesto gráfico. En las conclusiones se establece que el trabajo artístico, incluso el que se realiza en el marco del circuito del arte contemporáneo, tiene la posibilidad de generar un cambio social, en la medida de las decisiones políticas que pueda integrar un trabajo en su uso de archivos, la interdisciplina o la puesta en contexto.

Palabras clave. *Caravana de la muerte*, Cómic, Dibujo político, Intermedialidad, Gesto gráfico.

¹ El artículo es resultado del proyecto ANID, Fondecyt de Iniciación N° 11220246, bajo la responsabilidad de Francisca García; y del proyecto Fondart Nacional, Línea Artes de la Visualidad, Folio N° 574642, de Javier Rodríguez Pino.

² Dra. en Romanística (Literatura y Estudios Culturales), Facultad de Filosofía, Universidad de Potsdam, Alemania Licenciatura en Letras Hispánicas, Pontificia Universidad Católica de Chile. Mail Francisca García mfranciscagarcia@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración del proyecto, adquisición de fondos, análisis formal, conceptualización, curaduría de datos, escritura, revisión y edición, redacción, supervisión, validación y visualización.

³ Doctor en arte: producción e investigación por la Universitat Politècnica de València. Profesor titular del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Mail: javier.rodriguez@umce.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración del proyecto, adquisición de fondos, conceptualización, curaduría de datos, escritura, revisión y edición, investigación metodología.

Abstract. This paper analyzes the series of drawings *The Caravan of Death* by the Chilean artist Javier Rodríguez which, although made in 2013, is exhibited for the first time this year 2023 at the Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, in Santiago de Chile. How does handmade drawing destabilize the documentary function? Does the use of archive or *found footage* problematize the aesthetic representation? The article interrogates the notion of “political drawing” based on a brief analysis of Latin American popular graphic of the 20th century and the artistic decisions and processes related to the object of study, from the perspective of the intermediality and graphic gesture. The conclusions establish that artistic work, even that carried out within the framework of the contemporary art circuit, has a possibility of generating social change, according to the degree of archive, interdisciplinary or contextualization of the artistic processes.

Keywords. *Caravana de la muerte*, Comic, Políticas trading, Intermediality, Graphic gesture.

Introducción

Una mujer conversa con alguien que está fuera de cuadro. Usa perlas y se peina hacia atrás. Es un retrato en primer plano, dibujado con lápiz blanco sobre un muro negro. “No creo que hayamos comprendido todavía lo que este momento significa para nosotros. Para nosotros es una liberación”, se lee en una de las viñetas. Es 3 de octubre de 1973 y estamos en un jardín privado en Santiago. En el cuadro siguiente el plano se abre y deja ver a la misma mujer bajo el toldo de su casa y una reposera de terraza. El trazo expresivo de estos dibujos en grandes dimensiones y alto contraste pone en escena el mundo privado de la clase dirigente chilena de los años setenta, en su casa, con su mobiliario y objetos personales, haciendo familia o vida social. Como espectadores de los dibujos, nos hacemos parte de una conversación con matices íntimos, a la que no sabemos si estamos invitados, si esta dueña de casa está consciente del alcance de su testimonio, de que la estamos escuchando o leyendo desde lugares distantes a su casa y décadas después. La mujer mantiene sus manos apoyadas en la falda, un traje de dos piezas: “Para nosotros es la esperanza de una patria nueva. ¡Es la libertad!”, se lee en otra viñeta. A continuación, en las viñetas inferiores, aparece una reunión o un *club* de hombres ya maduros, sentados de piernas cruzadas. Es otro jardín. Están alrededor de una mesa con vasos con hielo. “A nosotros no nos corresponde juzgar lo referente a su muerte, pero yo estoy contento, sin duda, con el cambio que se ha producido”. Cuellos de camisa, corbatas, y encima los *sweaters* y chaquetas. Las sombras dibujadas en sus rostros se funden con los pliegues de las ropas y las copas de los árboles a sus espaldas. “Hasta ahora la represión la sufríamos nosotros como comerciantes, como transportistas y todo eso era muy fuerte. Pero hoy la represión es una cosa que todo el mundo está como despejado”.

Desde septiembre de 2023 y hasta enero de 2024 el artista chileno Javier Rodríguez presenta *La secta* en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), sede Quinta Normal en Santiago, una instalación que incluye este gran cómic en un mural de más de cuatro metros, dibujado a lápiz blanco sobre fondo negro, que interrumpe el recorrido previsible de un espectador de museo (Imagen 1). El formato artístico del mural, que corresponde a una forma del arte popular, ha funcionado históricamente como un dispositivo de contrainformación o denuncia, que ha dado espacio y circulación a textos e imágenes que no tienen espacio en los medios de la industria de las comunicaciones ni en las instituciones de la cultura, tales como el museo. Como un tipo de pantalla popular, a diferencia del dibujo en papel o el medio impreso, el mural es un formato efímero o siempre sujeto a una nueva intervención. En el caso de *La secta*, este mural será borrado en el museo, antes de una próxima exposición, y en este sentido, su propuesta es trabajo, experiencia y memoria que no puede acumularse materialmente en “obra”.

Este mural es una reproducción a gran escala de una de las láminas dibujadas originalmente en papel de la serie *La caravana de la muerte* (2013) del mismo artista, serie que también está integrada en un muro al costado como parte de la instalación en el MAC. El artista trabajó estos dibujos a partir de los fotogramas de un reportaje audiovisual titulado *Spécial Chili*, filmado en 1973 en Santiago por la televisión francesa, a pocos días del golpe de Estado. Este material audiovisual fue emitido por la emisora nacional Chilevisión ese mismo año 2013, cuarenta años después de la transmisión original en Francia. El reportaje no pasó desapercibido para los telespectadores chilenos, ni para el artista, tanto por el contenido inédito de las imágenes como,

sobre todo, por la nitidez y la calidad de estas imágenes, desprovistas de texturas o manchas, para presenciar los momentos del golpe de Estado.

Si hacia mediados de la década de 1970 los noticiarios televisivos aún eran registrados en formato de cine (16 o 35 mm) y se exhibían en las salas de cine antes de la función de la película principal, el mural con este cómic puede reponer esa pantalla con un contenido que no emitió la televisión del régimen de Pinochet en su momento y tampoco los años inmediatamente posteriores a la dictadura. Este formato mural-pantalla ofrece la posibilidad de una recepción colectiva, de pie en la sala de exposición, reviviendo el tipo de recepción de los noticieros históricos en la sala de cine.

La masificación del lenguaje del cómic a comienzos del siglo XX coincide, precisamente, con el desarrollo del cine. En los años setenta, a su vez, este alcanza, al fin, al público adulto, sobre todo en la Francia contracultural que lo lleva a la protesta de Mayo del 68 (Eisner; García). Si consideramos estos antecedentes, la instalación artística *La secta* genera un triple desplazamiento: lleva al dibujo en papel la reproducción de una escena de película; en dicha transferencia de un medio a otro, traspone la imagen de noticiero en el arte secuencial y popular del cómic; y en este lenguaje, que normalmente se imprime en un formato editorial, se replica una vez más la imagen de archivo, pero en un mural de gran formato y al interior de un museo de arte contemporáneo.

La multiplicidad de conexiones entre los medios y los tiempos históricos (la exposición de 2023, la serie de dibujos de 2013 y el rodaje del reportaje televisivo de 1973) permiten plantear muchas preguntas. ¿En qué medida el uso de archivos o imágenes encontradas mediante el dibujo problematizan la representación artística? Es posible detectar, a partir de *La secta*, que una sola imagen dibujada, ya sea en un muro o en papel, acarrea consigo memorias, tecnologías y transferencias. El propósito del presente artículo es indagar en la noción de “dibujo político” en tensión con el dispositivo documental, realista o representacional, deteniéndonos en los procesos y decisiones artísticas que están en juego en la serie mencionada, *La caravana de la muerte*.

Tomamos también la expresión “incisiones en el papel”, que es la manera performativa con que el artista ha entendido, en su trayectoria, la práctica del dibujo y su investigación de más de diez años sobre la violencia política en el Chile de la dictadura y de la llamada “transición democrática” de los años noventa⁴. La noción de “incisiones” nos permitirá analizar las marcas o huellas tecnológicas que quedan en la transferencia de las imágenes de archivo, pero también pensar directamente las “heridas” que puede hacer un lápiz en una superficie de papel cuando se dibuja la violencia política en el contexto de un país que ha sufrido opresión interna y terrorismo de Estado. Bajo este marco, el trabajo de Javier Rodríguez puede ser vinculado con las aportaciones de otros artistas gráficos que en la actualidad abordan asuntos relacionados con la historia y la política, como Fernando Bryce, William Kentridge, Joe Sacco, Ana Peñas o Sun Xun, según él mismo reconoce.

El artículo tiene una estructura en cinco partes. La primera es esta introducción. La segunda consiste en la descripción de un breve panorama en torno al campo de intervenciones artísticas directas sobre lo social en América Latina, fundamentalmente en lo relativo a las formas de la gráfica popular. Las definiciones que ha aportado la Red Conceptualismos del Sur sobre los activismos artísticos en el marco de la exposición internacional *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía de Madrid, 2012) son una referencia relevante puesto que dicha exposición investigó la violencia política a nivel regional

⁴ Para conocer antecedentes biográficos y de la trayectoria de Javier Rodríguez ver el sitio web <https://www.javierrodriguezpino.com/>

y en su relación con las prácticas artísticas, conectando las prácticas visuales de la sociedad civil con las prácticas políticas desde el sistema del arte. Estos antecedentes han sido parte de la investigación artística y curatorial de los autores de este artículo, quienes han estudiado las intervenciones directas y el arte popular en su forma, materiales, técnicas, usos, motivaciones y contextos.

En la tercera parte describimos el contexto de factura de la serie de dibujos *La caravana de la muerte* y las decisiones artísticas que vinculan las transferencias desde archivos, el trabajo con el cine y el acercamiento no planificado del artista al lenguaje expresivo del cómic a propósito de un encargo de serigrafía. En la cuarta parte analizamos el gesto gráfico asociado a la factura de los dibujos y las intenciones corporales y materiales que permiten reactivar la memoria de la violencia histórica en el presente actual. Finalmente, la quinta, consiste en las conclusiones. En ella reflexionamos sobre las relaciones posibles entre arte y política, citando el posicionamiento de artistas internacionales, actuales e históricos.

A partir de ello volvemos a la noción de “dibujo político” a través de la serie *La caravana de la muerte*. La serie de dibujos analizada, por un lado, se resiste a la autonomía del arte y a la desconexión de la cultura y el tiempo histórico tanto de los archivos como del presente del dibujo. Por el otro, esta serie no busca en ningún caso identificarse como activismo artístico, pues no ha querido rehuir de los espacios especializados del arte, como museos o galerías, con todas sus puestas en escena. A partir de ello, nos preguntamos si este tipo de trabajo puede abrir una zona liminal o “entre espacio”, en donde fluctúen y convivan las fuerzas artísticas y políticas para la transformación social.

Para lo anterior, el trabajo ha combinado distintas metodologías: en primer lugar, la conversación entre los autores y el intercambio de experiencias, referencias teóricas y puntos de vista sobre la relación de arte y política. También la metodología basada en la práctica artística del dibujo, en el caso de Rodríguez, que lo conduce a generar una serie de preguntas de investigación y relaciones con referentes visuales, y el uso de archivos audiovisuales para la generación de dibujos; finalmente, la utilización de fuentes teóricas e historiográficas para aproximarnos a la práctica artística y sus fuerzas artísticas y políticas situadas en contexto.



Imagen 1. Javier Rodríguez, *La secta*, mural de instalación en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), sede Quinta Normal, en Santiago, como parte de la exposición colectiva *Presente* en 2023. Gentileza del artista.

El activismo en y con la gráfica popular

El campo de intervenciones artísticas directas sobre lo social ha tenido múltiples formas y alcances, principalmente en la década de 1980 en América Latina, contexto en el que emergen prácticas que respondieron directamente a las situaciones de dictaduras y terrorismos de Estado en los distintos países del continente. En este marco, es posible identificar aquellas prácticas que utilizaron la gráfica política por medio de una interpelación a la estética popular, provenientes del mural, el cartel o los cómics, desarrolladas por ciertas agrupaciones, brigadas o colectivos de izquierda en épocas de agitación política (López). Un antecedente para comprenderlas son los imaginarios que acompañaron las revueltas de principios del siglo XX, que exigían un horizonte socialista, hasta las del antiimperialismo revolucionario de los años sesenta (Castillo). Tomamos la definición de “estética popular” de Castillo, que refiere con esta a las expresiones que hacen uso, primero, de símbolos regionalistas y formas simples que aseguran una rápida ejecución e impacto. Segundo, las que se dejan acompañar de un mensaje directo, fácil de interpretar, casi siempre dirigido al colectivo social, en particular sobre reivindicaciones de las clases populares (Castillo 44).

Una de las razones que explican el surgimiento y el desarrollo de esta clase de propuestas en los años ochenta es que muchas de ellas no fueron llevadas a cabo, precisamente, por artistas, sino que por grupos insurgentes y armados, como el M19 en Colombia, Sendero Luminoso en Perú o el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) en Chile. Estos, movilizados más por el horizonte

de la transformación social que por el arte, hicieron uso de este como parte de una doble táctica que consideraba el campo militar, por un lado, y el simbólico, por el otro (Carvajal 142). El “Frente” (forma coloquial con el que se suele llamar al FPMR), por poner un ejemplo desde Chile, como parte de su estrategia de movilización de masas se concentró en las poblaciones marginales del país para armar y entrenar milicias que combatieran contra los órganos represivos del régimen de Pinochet (1973-1990). Sin embargo, creó también brigadas de muralistas que pintaron al pueblo organizado y combativo sobre los muros de las poblaciones de Santiago, rodeado de las banderas rojas de la agrupación que dejaban ver su fusil guerrillero entre la sigla del grupo y una estrella blanca encima (Rojas Núñez). Asimismo, publicaron en su propia revista, *El Rodriguista*, historietas en blanco y negro que narraban las historias de sus milicias y el crudo acontecer bajo la sombra de la dictadura. Este tipo de prácticas gráficas utilizadas por estas agrupaciones se aproxima a las tácticas de la guerrilla semiológica (Eco) y, por lo tanto, al plano del activismo político. Los imaginarios provenientes de la lucha armada y la política, la subtecnología del dibujo —o tipo de “tecnología de baja intensidad” en comparación con los medios electrónicos y digitales (Berger)— y el uso de formatos vinculados a expresiones populares y no especializadas, como el cómic, nos sitúan en esta dirección.

Es relevante referirse a las estrategias gráfico-narrativas del cómic en blanco y negro, cuyo modelo principal en Chile lo constituyen algunos olvidados *fanzines* de bajo coste que se repartían entre jóvenes *punks* y universitarios desde los convulsos años ochenta hasta inicios de los dos mil, según constatamos en nuestra propia experiencia universitaria vivida en Santiago en este período, o también a través de trabajos como el del teórico del arte peruano Miguel López. Para muchos colectivos de izquierda durante la época de las dictaduras en América Latina, los cómics significaron levantar un discurso de fácil acceso, cuya mezcla de imagen y texto tuvo también a la fotografía documental o de archivo como uno de sus principales núcleos. Así, por ejemplo, el trabajo de los colectivos chilenos Los Ángeles Negros y La Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ):

El gesto de Los Ángeles Negros formula un discurso directo, agresivo y de trazos gruesos, más semejante al código de un cómic de género negro que al del regocijo gozoso que marcó cierta obra pictórica de la época [...]. La exploración gráfica de la APJ encuentra su formato privilegiado en el cartel, produciendo un quiebre en los códigos visuales del cartel político de los setenta, desarrollados fundamentalmente durante la Unidad Popular. La ilustración, la fotografía en alto contraste, el uso de una amplia gama de colores y la pregnancia del afiche de los setenta son reformulados con el uso del negro, la fotografía documental y una estética fragmentaria (López 30-32).

En términos generales, es posible establecer que el activismo político ligado, por ejemplo, al FPMR chileno, recupera la gráfica popular o no puede separarse de ella, pues implica una táctica política de movilización de bajo coste tecnológico y económico; o, como dijo el teórico argentino Roberto Amigo, porque permitía a este tipo de grupos “hacer política con nada” (145). También porque

vieron en la semántica elemental de estas narrativas la posibilidad de apuntar a los profundos problemas de violencia que aquejaba a la región en general de una forma directa y efectiva, sin sublevación o metáfora, como podría darse en una vanguardia artística más sofisticada. Y, por último, encontraron en la gráfica popular el nicho perfecto para el desarrollo de una estrategia contramediativa de los símbolos que les permitía subvertir el contenido de los medios y de todos los relatos que imponía la dominación: “Una de las acciones más constantes es la subversión de la publicidad: la intervención sobre los afiches políticos burgueses y el desarrollo de una gráfica política que intenta interpretar una ‘estética popular’. La mínima intervención para el máximo efecto” (Amigo 148).

Estas intervenciones artísticas directas sobre lo social, asociado a la gráfica y la política, se pueden incorporar al decálogo que hace el artista y teórico español Marcelo Expósito sobre el activismo artístico en al menos cinco puntos. En primer lugar, a partir de una interpelación a las coyunturas sociales; por ejemplo, el activismo artístico rechaza la autonomía del arte – consustancial al pensamiento moderno y racionalista europeo– pues esta separa la esfera del arte de lo social. “El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica” (Expósito 43). En segundo lugar, y relacionado al punto anterior, el horizonte del activismo artístico debe ser el de trabajar por encima de la autonomía del arte, para alcanzar, en cambio, la autonomía de las personas: “frente a la concepción de una esfera de arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos” (Expósito 44). En tercer lugar, respecto del valor, al activismo artístico no le preocupa saber si lo que hace es realmente arte o no. Las gráficas políticas, como forma de activismo, transitan entre el arte, la ilustración, el cómic, la literatura, el ensayo histórico, incluso el cine: “La pregunta por el ‘ser’ artístico de una práctica se considera irrelevante, toda vez que el arte deja de concebirse como una ‘esencia’. La pregunta sobre si algo ‘es’ arte, desde esta otra perspectiva, carece de sentido” (Expósito 45).

En cuarto lugar, para este autor, supone un imperativo que el saber especializado del campo autónomo del arte sea atravesado por otros conocimientos, como la historia y las ciencias sociales. Es decir, el activismo artístico propone la transdisciplinariedad, puesto que en este modelo ve una estrategia de real transformación de lo social: “Los artistas, en su previa función ‘especializada’, buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras ‘especializaciones’ sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante de una sociedad” (49). Por último, el activismo artístico busca ampliar su radio de acción más allá del grupo que configuran los especialistas. Por medio de poéticas heredadas de los imaginarios populares, por ejemplo, lograr activar las miradas necesarias que se necesitan para el cambio social de mayor envergadura que persigue; en este sentido, “el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en acontecimientos políticos o movimientos sociales” (Expósito 49).

Transferencias intermediales

A principio de los años setenta, la izquierda francesa, entre otras de Europa, había seguido con entusiasmo la llamada vía chilena al socialismo de la Unidad Popular, es decir, sin enfrentamiento armado. Asimismo, pero con tristeza, vio la pronta caída de Salvador Allende y la aparición de una nueva dictadura de derechas en América Latina. Por esta razón, pocos días después del golpe de Estado, en septiembre de 1973, un equipo de la televisión francesa visitó Chile con el objeto de realizar un reportaje que detallara lo que estaba ocurriendo, el que titularon *Spécial Chili*

(Televisión francesa). A cargo del periodista Jacques Segui, los franceses pudieron obtener imágenes y relatos que para los chilenos eran impensables, como es posible constatar al mirar el reportaje. Primero, porque tenían un equipo que era capaz de grabar imágenes de mayor calidad de las que podían registrar las cámaras chilenas (esto considerando las imágenes chilenas que conocemos de los años de la Unidad Popular o del golpe de Estado, como en la película *La batalla de Chile*, por poner un solo ejemplo, de Patricio Guzmán); y segundo, porque al ser prensa internacional, tenían oportunidades privilegiadas de colarse en distintos sectores de la contingencia. El nuevo régimen necesitaba mostrarle al mundo, por ejemplo, una imagen de los campos de detención respetuosa con los derechos humanos. Por otro lado, al ser extranjeros –y sobre todo de Europa–, las autoridades militares eran un poco más permisivas con los lugares que recorrían y las filmaciones que hacían. De esta manera, el reportaje francés pudo registrar escenas que en Chile permanecieron inéditas hasta hace muy poco, como las del Estadio Nacional en Santiago, el gran centro de detenidos que funcionó apenas ocurrido el golpe; o de las barridas que hacían las patrullas militares en distintos puntos de la ciudad, sobre todo en las poblaciones más humildes, las más golpeadas por la violencia irracional de los primeros días. Esa misma condición de europeos hizo que la clase dirigente chilena –la clase que promovió el golpe– les abriera las puertas de sus casas y los recibiera, y le contara al admirado Primer Mundo, desde sus pretensiosos jardines, lo felices que estaban ante el fin de la amenaza comunista en Chile.

A mediados de 2013, el espacio de proyectos de arte Espacio Hache, en Santiago de Chile, invitó al artista visual Javier Rodríguez a realizar una serie de edición serigráfica para la Feria Chaco (Santiago) de ese año, producida y financiada por ese taller de estampación. Esta invitación coincidió con un período de crisis que el artista vivía en torno al dibujo, en el que “el asombro, prácticamente, había desaparecido. El traspaso literal de imágenes fotográficas se había tornado tan mecánico que no solo la ejecución se hacía tediosa, sino también sus resultados distaban bastante de la singularidad que buscaba en los proyectos”⁵. El problema mencionado fue trabajado durante semanas de experimentación con nuevas posibilidades gráficas y su solución se produjo, como se verá, gracias al pie forzado de la serigrafía y, con ello, el acercamiento al lenguaje más expresivo del cómic.

De este encargo nace la serie de dibujos titulada *La caravana de la muerte*, que consta de cinco láminas dibujadas a tinta, de tamaño 37 x 29 cm, realizadas a partir del reportaje audiovisual francés mencionado. La primera de ellas actúa como una especie de portada e incluye el color rojo (Imagen 2). En ella se ve un fósil humano, el título de la propuesta y rostros de agentes que jugaron un rol activo en esos primeros días de represión, tortura y muerte. La segunda lámina muestra y narra una serie de detenciones a cargo de patrullas militares en las calles de Santiago (Imagen 3). En la tercera, se dibujan las entrevistas realizadas por el periodista francés a miembros de la clase dirigente (Imagen 4), y es la que se reproduce en el mural en 2023 (Imagen 1). La cuarta lámina documenta la situación de los presos y las autoridades del centro de detención que significó el Estadio Nacional (Imagen 5). Finalmente, en la última aparece la desesperación de una mujer que tenía a su esposo e hijo detenidos en el Estadio (Imagen 6). El título de la serie remite, de inmediato, a la operación militar conocida como “La caravana de la muerte”, sin embargo, no persigue documentar ese conocido y violento hecho histórico que terminó con el exterminio de 97

⁵ Hemos mantenido diversas conversaciones con el artista Javier Rodríguez durante 2022 y 2023.

prisioneros políticos a manos de una comitiva de militares chilenos que recorrieron, en 1973, los centros de detención del país a fin de uniformar criterios en la administración de justicia. El artista ocupa su nombre para construir un relato visual sobre los horrores y contrastes sociales de los primeros días de la dictadura chilena en 1973. Para el artista, el nombre “la caravana de la muerte” dado por los propios militares a su operativo, resulta inquietante y afín a las películas de terror norteamericanas de los años ochenta.

Para utilizar la técnica de la serigrafía después de la hechura de los dibujos (pie forzado de la invitación de Espacio Hache), fue necesario elaborar un tipo de dibujo más lineal, cuya escala de valores estuviera determinada por una mayor o menor densidad de trazos más que por la presión de un lápiz, como sucedía con los dibujos anteriores del artista. Esto implicó una importante transformación en su modo de dibujar. Para responder al encargo, extrajo el método lineal del cómic para realizar luces y sombras, por un lado, y para la configuración de figuras y fondos, por el otro. En esta experimentación descubre que el cómic podía romper con una fatigosa manera de trabajar, lo que lo llevó a recuperar el asombro que significa dibujar; el mismo con que pasaba horas con un lápiz haciendo súper héroes cuando niño o al joven *punk* de las historietas que inventaba en su adolescencia. La reactualización del asombro guarda relación con el rápido y espontáneo método de trabajo que fue apareciendo y con los resultados que obtenía: un tipo de dibujo fotorrealista, pero, al mismo tiempo, altamente expresivo.

El proceso de trabajo se inicia con las imágenes audiovisuales del documental *Spécial Chili*, filme que también brinda los textos que sustentan las viñetas en los dibujos de *La caravana de la muerte*. Primero se realizan capturas de pantalla de fotogramas del documental y se traspasan al dibujo, así como algunos diálogos de las entrevistas y los subtítulos de la *voice over* del periodista francés. Estos textos pasarán luego a convertirse en viñetas. Este material de archivo es reorganizado por el artista a partir del énfasis narrativo que le quiso dar a la propuesta, que era distinto al del reportaje original que, por supuesto, como se ha mencionado, no documenta el hecho histórico de “La caravana de la muerte”, sino algunos episodios en Santiago durante los días siguientes del golpe. En la propuesta artística se enfatiza el contraste visual y literario entre lo que sucedía en los barrios ricos y en los sectores periféricos de Santiago, según muestra el documental francés. De este modo, una parte del trabajo lo configuran las viñetas que muestran a señoras y señores en sus cómodas terrazas, lejos de las balas, y otras a gente humilde y aterrorizada, con las manos en alto y una fila de soldados que los apuntan con sus metralletas en la espalda.

Una vez capturados o realizados los pantallazos, estos pasan a montarse en un lienzo digital que opera como maqueta de cada lámina: en ella el artista va trabajando la disposición y el diseño con viñetas. A partir de ahí, el dibujo se realiza a mano alzada, a ojo y pulso, sin ningún dispositivo de apoyo (como caja de luz o proyector): las imágenes de referencia se transfieren directamente al papel desde un *tablet*, cuya pantalla es notablemente menor a las láminas de papel. El carácter taquigráfico de este método es evidentemente más intenso al no trabajar con líneas de construcción previas que fijan puntos de fuga, perspectivas o proporciones. Sin ninguna fase intermedia de grafito preliminar, la imagen se dibuja, inmediatamente, con un lápiz tinta de punta fina. Según el artista, en caso de surgir errores (figuras que se deforman o se desproporcionan) estos son aprovechados, lo cual le da mayor expresividad al resultado. El hecho de dibujar directamente en el papel traduciendo la pantalla, de pasar de una imagen hecha de píxeles y códigos a una material, la del dibujo en papel, redujo las fases intermedias y dinamizó el proceso de trabajo.

De esta manera, se asoma una tensión respecto del uso de medios. Por una parte, el artista descubre un método dinámico que lo ha liberado de trabajar con proyector o guías para dibujar y tensionar la imagen documental como única estrategia artística para abordar lo político, que tiende

a excluir la subjetividad. Por otra parte, su dibujo es parte de una cadena de traducciones y mediaciones del hecho violento histórico original, que pasa por varias tecnologías de la imagen (cinematográfica, digital, dibujada a tinta, dibujada en mural e impresa con serigrafía). Algo permanece y algo se pierde en cada una de las estaciones de este recorrido transmedial. Estas traducciones generan un dibujo que incorpora las huellas de su propio recorrido o proceso tecnológico, que no aleja el hecho violento histórico, sino que lo documenta evidenciando el modo en que el artista ha podido acceder a él.

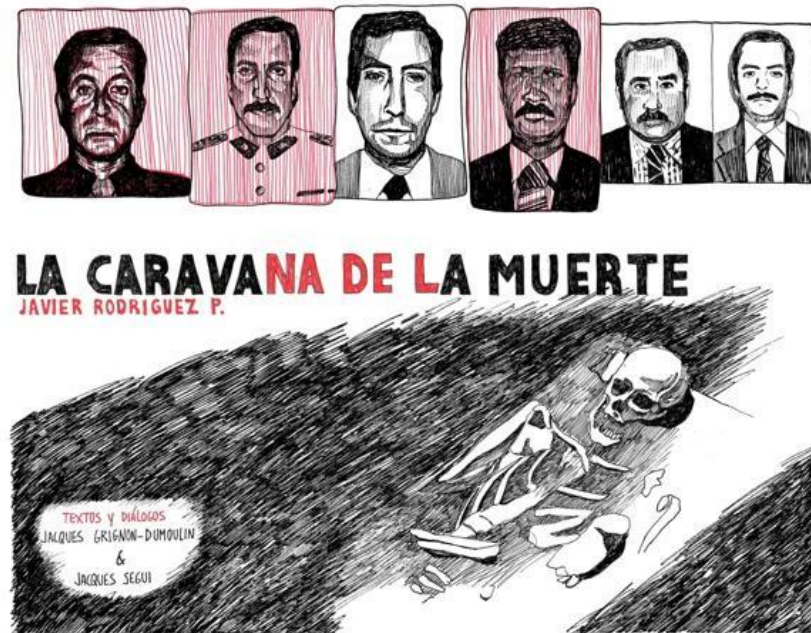


Imagen 2: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina portada de serie (2013). Gentileza del artista.



Imagen 3: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina N° 1 (2013). Los soldados poblando las calles de Santiago. Gentileza del artista.



Imagen 4: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina N° 2 (2013). Las conversaciones y las terrazas en el barrio de la clase dirigente chilena. Gentileza del artista.

Intencionar el gesto gráfico

Con el uso de un lápiz tinta de punta fina se llega a un tipo de solución que se acerca al registro del grabado calcográfico, específicamente a las remarcadas y filudas líneas que, gracias a la acción del ácido, deja la marca del “agua fuerte”. Esta orientación aleja la imagen de la tradición de la pintura para acercarse, en cambio, a otro tipo de experiencia como, por ejemplo, la mexicana del dibujo y su modelo de gráfica política. Esta referencia, tomada en cuenta a la hora del proceso, enfatiza la lucha de clases y anticolonial, sustentada en el grabado y en un imaginario de raíces populares (Gómez Molina 136). Es importante subrayar el rol del gesto gráfico porque resulta determinante en la configuración del carácter del dibujo. Además de articular una visualidad de estética política de la imagen, el trazo puntiagudo irá otorgando una atmósfera misteriosa al dibujo, que se debate entre la violencia y la perturbación, tal como debió transcurrir la cotidianeidad de una época tan convulsa durante los primeros días del golpe de Estado chileno en 1973.

El gesto gráfico que supone pasar todas las figuras y fondos de los archivos originales por el filo del trazo negro transforma los dibujos en algo cercano a los íconos del terrorismo de Estado que llevó a cabo a Pinochet. El ícono es un gesto no representacional que apunta a revelar la presencia de algo que no tiene nombre o concepto, difícil de definir, como podría ser una sensación,

un tipo de fuerza o un estado de ánimo. En este sentido, una imagen-ícono significa todo aquello sin semejanza, es decir, sin referencia en la entelequia conceptual del pensamiento:

Si buscáramos una palabra para designar “imagen sin semejanza”, siempre en una búsqueda de pura terminología para intentar ver a dónde nos lleva, preguntaría: ¿no se trata de aquello que llamamos “ícono”? En efecto, el ícono no es la representación, es la presencia. Y sin embargo es imagen. Es la imagen en tanto que presencia, la presencia de la imagen. El ícono, lo icónico, es el peso de la presencia de la imagen (Deleuze 101).

La iconización del dibujo que densifica la presencia del horror se logra también a partir de la expansión del gesto gráfico desde las figuras hacia los fondos, muchos de los cuales sugieren cielos. Por ejemplo, con un gesto circular (Imagen 3 e Imagen 6, en ambas la cuarta viñeta) se van sobreponiendo una gran cantidad de trazos finos para tejer una red gruesa que cubre casi toda una zona, pero deja una pequeña parte sin marcar. A medida que los trazos comienzan a llenar la superficie, la dirección circular del gesto se hace más evidente y cobra protagonismo. Por otra parte, el reducto sin trazos dibuja un pequeño círculo blanco en la misma lámina que se asemeja a un sol. Este genera una escala tonal dentro de esta red, es decir, en su parte más próxima la superficie es clara y, en la más lejana, muy oscura. Esta escala lo es también de fuerzas. En la parte luminosa, el conjunto de trazos parece débil, mientras que en la oscura se hacen intensos. Con todo, las viñetas que presentan estos fondos adquieren características atmosféricas en que los cielos no obedecen tanto a la noche como a los fenómenos vinculados a los eclipses, que resultan más misteriosos e inquietantes que lo nocturno. En efecto, las escenas bajo estos eclipses se tornan enajenadas y extrañas, como, especulamos, pudieron haber sido esos días de represión en el Chile de la dictadura.

Esta hechura gráfica apunta, de manera más subrepticia, a la presencia invisible de la violencia y la perturbación. Por un lado, el conjunto de trazos marca un gesto violento, de ensañamiento contra el papel, como si el lápiz fuese un cuchillo que le propina múltiples cortes. No es casualidad que en Chile los dibujantes llamen a los trazados “achurados”. *Achurar*, en América del Sur, tiene dos significados. El primero obedece a la expresión que se usa para señalar el acto que le quita las achuras a un animal sacrificado; el segundo, más violento, se refiere, coloquialmente, al acto de matar con un arma blanca, es decir, acuchillar. El acuchillamiento de los fondos de ciertas viñetas, en algunas partes, se hace tan fuerte que, con la punta metálica del lápiz, se termina por sacar las capas superiores del papel, cortándolo e hiriéndolo, literalmente. Bajo el sentido histórico que guardan las imágenes y los relatos que utiliza este trabajo, las heridas con cuchillos alcanzan una aproximación simbólica a varios de los crímenes perpetrados por agentes del Estado en contra de personas de la oposición a la dictadura. Sin ir más lejos, unos de los asesinatos más despiadados fue el que se conoce como “El caso degollados”: en 1985, un grupo de inteligencia de la policía de Carabineros detiene a tres dirigentes comunistas en las afueras del Colegio Latinoamericano de Santiago; pocos días después son encontrados con el cuello cortado, en una carretera cercana al aeropuerto de la capital.

El gesto se puede interpretar también a la inversa. Un arma blanca es un tipo de armamento de baja intensidad, que ha sido utilizado, principalmente, por la delincuencia común. Los cuchillos y las navajas han sido armas del *lumpen* que, desde inicios del siglo XX en Chile, han acompañado

los *reventones* sociales, siempre empujados por la sensación de injusticia e inequidad. Armado, además, de piedras, palos y escaños que extrae de la misma vía pública, el *lumpen* irrumpe con espontaneidad, rabia y descontento sobre el escenario público, principalmente en las zonas representativas del poder cívico, como el centro de la ciudad (Goicovic 2014). Dichas explosiones de malestar, en la época de Pinochet, alcanzaron su punto álgido en las jornadas de protestas iniciadas en 1982, en las que el historiador Gabriel Salazar alcanza a contar 22 enfrentamientos con heridos y muertos. Por tanto, podemos desprender que la agresividad del *achurado* apunta a la manifestación de dos fuerzas antagónicas vinculadas, no obstante, a una misma coyuntura política, marcada por la violencia estructural de la dictadura.

Asimismo, la violencia de la mano y sus trazos desenfadados apuntan no solo a la metáfora de los cortes que infiere el asesino, sino también a los desesperados manotazos que se dan como señal de la perturbación que podemos llegar a sentir frente a una determinada adversidad física, como, por ejemplo, no poder ver. Los grabadores, por experiencia, saben mucho de esta sensación, sobre todo cuando trabajan con una técnica muy conocida de grabado calcográfico, la “punta seca”. Sus planchas siempre están llenas de rayas –ya no de trazos–, pues la única manera de trabajar sobre el metal es dando manotazos y rayando. A diferencia de otras técnicas de grabado calcográfico, en la “punta seca” se trabaja directamente sobre el metal, sin un barniz que permita ver mejor la línea que hacemos. Es por esto que la única manera que tenemos para hacer figuras, por ejemplo, es la de rayar la plancha, porque una línea más depurada no la localizaríamos, como tampoco se lograría fijar del todo sobre la plancha. Para ver y grabar, hay que tantear, apretar y deslizar, fuertemente, la punta del punzón sobre el metal. De este modo, el dibujo de punta seca se va construyendo con violencia, dejando ver, en muchos casos y para una misma figura, múltiples rayas, puntiagudas y muy marcadas. Al igual que en el caso anterior, es poco probable no vincular este desesperado gesto con ciertas prácticas llevadas a cabo por la represión, dirigidas a infligir terror e inseguridad mediante la negación de la mirada y el encierro en la oscuridad. Aquí, sobre todo en la viñeta del detenido que no puede mirar hacia atrás o que tiene sus ojos vendados, ocupa un lugar importante en el trabajo.

Conclusiones: activaciones entre el arte y la política

La serie de dibujos titulada *La caravana de la muerte* (2013) de Javier Rodríguez significó un camino mediante el cual el artista pudo profundizar el aspecto material, narrativo e histórico que venía desarrollando en torno al dibujo. El uso de viñetas secuenciales ayudaron al desarrollo del elemento narrativo. Las operaciones como el visionado de filmes, el uso de capturas audiovisuales y la factura de un dibujo en blanco y negro, marcado por un trazo recortado y puntiagudo, en su conjunto, dan el carácter de dibujo político que, en la trayectoria del artista, venía emergiendo desde un trabajo anterior, titulado *Resident Evil* (“el mal que reside”) (*El Mostrador*).

El conjunto de trazos puntiagudos y negros que surgen a partir de esta serie de dibujos responden, más que al archivo de origen —es decir, el fotograma del reportaje audiovisual francés titulado *Spécial Chili*, de 1973—, a la subjetivización de los sangrientos e intolerables imaginarios que desplegó la dictadura chilena. La fotografía y sus relatos, sin duda, ayudan a establecer un campo simbólico de referencia, pero es por medio del gesto gráfico que se evidencia la interiorización de la violencia estructural del régimen y su legado. Es esta hechura gráfica la que manifiesta el conjunto de sentidos que aglutina la memoria, los ojos de un período marcado por el terror político en Chile, desde 1973 hasta ahora. El resultado gráfico de esta metodología dota al dibujo del significado histórico que carga la imagen y sus medios (audiovisual, digital, dibujo, impresión serigráfica) y su forma de desplazamiento produce un *gesto* que le confiere un índice significativo de subjetividad y carácter a partir del cuerpo y la mano del artista. Esta dimensión performativa hace que el trabajo adquiera una singularidad respecto del rasgo distintivo del dibujo y las imágenes originales de referencia.

Este grado de distinción se puede equiparar con lo que Gilles Deleuze denomina “carácter”. Este ayuda a una imagen a actuar simbólicamente más allá de las fronteras de la representación y los datos. En el caso de los dibujos sobre hechos políticos históricos, se trata de hacer emerger un carácter político que traspasa el dato político que representa. Deleuze lo explica de la siguiente manera:

Y la fórmula muy bella de Lawrence dice que finalmente Cézanne ha comprendido pictóricamente el hecho de la manzana. Eso, la manzana. Ha comprendido la manzana. Nunca alguien ha comprendido así una manzana. ¿Qué quiere decir comprender en tanto que pintor? Ese va a ser nuestro problema. Comprender una manzana quiere decir hacerla advenir como “hecho”, lo que Lawrence llama “El carácter manzanesco de la manzana (61-62).

La caravana de la muerte abre un camino de trabajo definitivo para Rodríguez, que transita entre dos ámbitos cuya relación ha provocado siempre controversia; nos referimos al arte y la política. Por un lado, este trabajo reúne las características con las que convencionalmente relacionamos un trabajo de arte popular o arte político (Castillo), es decir, con énfasis en el mensaje, el contenido y la figuración. En segundo lugar, toma también las referencias del arte de la industria masiva, como

el cómic y el cine, que tienen una mayor expresividad y una gestualidad por medio de las cuales busca alcanzar audiencias más amplias. Asimismo, en tercer lugar, asume también la carga conceptual de las propuestas de cierto arte político que pretende ser más analítico que expresivo y que se genera desde el campo del arte profesional (Richard). Estas referencias, que no son exhaustivas, permiten situar este trabajo en un vaivén entre las lógicas del arte contemporáneo que se institucionaliza, y solo tendría un fin en sí mismo (la “obra”), y el arte con fines políticos y sociales, que es efímero o que puede circular por distintos espacios simultáneamente.

Estos dibujos en particular se articulan a partir de información vinculada a las ciencias sociales y las imágenes de archivo centradas en un hecho político e histórico. Por esta razón se alejan no solo de las lógicas provenientes de, por ejemplo, las diatribas emotivas y psíquicas de la pintura expresionista, sino que también de todo el arte que apela a la autonomía como valor absoluto e intransable. A propósito de estas dos posiciones, hace pocos años, la artista cubana Tania Bruguera, hacía un llamado a recuperar la función social del arte por medio de aquello que denominó *arte útil*. Para Bruguera, el arte es un medio, un instrumento, que debe servir a principios superiores ligados a la comunidad y la política:

El Arte Útil no es un concepto nuevo. Quizás no se le ha llamado así específicamente y quizás no ha sido parte de la corriente principal del mundo del arte, pero es una práctica que ha logrado convertirse en un camino natural para aquellos artistas que tratan temas del arte político y social.

No obstante, para algunos pintores como Francis Bacon, el arte se debe ubicar en el otro extremo, sin relato, sin historia y, muchos menos, compromiso político. Para Bacon, cualquier tipo de mensaje en el cuadro se transforma en una anécdota irrelevante y, por lo tanto, en un *cliché*. La pintura, bajo el influjo narrativo, se convierte en algo decorativo y torpe (Maubert).

En la trayectoria de muchos artistas, ambas posiciones han significado una irremediable contradicción (Longoni). Algunos han asumido esta dualidad, pero desde roles separados. Como Picasso, militante comunista y partidario del cambio político, que promovía el socialismo, pero que pintó algo tan extraño para la época como *Las señoritas de Avignon* (1907). También hizo *Guernica* (1937) que, según sabemos, se basa en un hecho histórico de alta convulsión político-social. Sin embargo, este, como los demás trabajos de Picasso, no forman parte de un programa revolucionario y partidista, sino, por el contrario, es reconocido, fundamentalmente, por su aporte pictórico, desde la mirada creativa del *genio*, hacia el campo del arte. Es decir, para Picasso la pintura era un asunto de subjetividad y autonomía, no de militancia. En consecuencia, *Guernica* se piensa como una pintura, no como una pintura política, pese a los alcances coyunturales que tuvo y la dimensión política que contiene. En la otra vereda se encuentra Diego Rivera, cuyas pinturas se entienden como políticas, y luego como pinturas. El muralista mexicano es un buen ejemplo de cómo el arte se piensa en tanto medio para alcanzar fines vinculados al cambio social, más allá del marcado carácter artístico que tienen. Los murales de Rivera han sido un incuestionable aporte a la historia del arte, sin embargo, estaban al servicio de un programa político, no del arte en sí mismo. Pablo Picasso, Diego Rivera, como muchos otros artistas, posiblemente se preguntaron más de una vez: ¿a qué respondemos, a nuestro compromiso político o a nuestra libertad creativa?

Sin pretender ocupar el importante lugar que tienen estos artistas, en *La caravana de la muerte*, como en sus trabajos posteriores, Javier Rodríguez ha transitado por un camino parecido. Uno de sus objetivos ha sido el de comentar, pensar y reflexionar sobre los escenarios de violencia política que abrió el golpe de Estado de 1973 en Chile y cómo este se replica en la actualidad, pero utilizando una forma poética que considera aspectos vinculados a la sensibilidad colectiva e individual. Para ello ha combinado metodologías más *duras*, vinculadas a las ciencias sociales y a las prácticas conceptuales, implicadas en el archivo y la historia, con otras *blandas*, como las manuales, populares, subjetivas e incluso psíquicas que desarrolla el dibujo. Esta comprensión dialéctica se encuentra en las comparaciones que ha hecho García Canclini (123) cuando contrasta el arte de las bienales internacionales actuales (donde tienden a desaparecer los formatos clásicos de las bellas artes) y el arte de las galerías (pura forma). En el caso de *La caravana de la muerte*, los métodos técnicos y conceptuales apuntan a un alto grado de especialización artística, sin embargo, son abarcados desde formatos que hacen más fácil y directo su discurso, como el cómic. En este sentido, en la serie existe la subjetividad y la autonomía del arte, elementos que enriquecen y articulan un pretendido –si no, necesario– mensaje social y político. Asimismo, los elementos de la política y la propaganda le proporcionan sentido y direccionalidad al acto subjetivo del dibujo, y refuerzan su condición poética y simbólica, pero dentro de una coyuntura histórica específica, que lo define y contextualiza. Así, podemos decir que *La caravana de la muerte* abre un espacio para el desarrollo de un proyecto gráfico de larga data del artista, que ha transitado entre lo útil y lo estético, entre lo social y lo autónomo y entre el arte y la política.

Bibliografía

- Amigo, Roberto. “Hacer política con nada”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 145-148. Impreso.
- Berger, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Impreso.
- Bruguera, Tania. “Introducción acerca del Arte Útil” (entrevista), Movimiento Inmigrante Internacional. Nueva York, 23 de abril de 2011. Web.
<https://taniabruquera.com/introduccion-acerca-del-arte-util/>
- Carvajal, Fernanda. “Guerrillas”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 131-144. Impreso.
- Castillo, Eduardo. *Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2010. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007. Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 1995. Impreso.
- Eisner, Will. *El comic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 2007. Impreso.
- El Mostrador*. “‘Resident Evil’: Una muestra de Javier Rodríguez”. Santiago, 25 de octubre de 2012. Web. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2012/10/25/resident-evil-una-muestra-de-javier-rodriguez/>

- Expósito, Marcelo. “Activismo artístico”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 43-50. Impreso.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2014. Impreso.
- García-Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz, 2011. Impreso.
- Goicovic, Igor. *Escrita con sangre: Historia de la violencia en América Latina: Siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ceibo, 2014. Impreso.
- Gómez Molina, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.
- Longoni, Ana. “Arte Revolucionario”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 51-72. Impreso.
- López, Miguel. “Acción gráfica”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 23-36. Impreso.
- Maubert, Franck. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acanalado, 2012. Impreso.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014. Impreso.
- Salazar, Gabriel. *Violencia política y popular en las “Grandes Alamedas”: La violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico popular)*. Santiago de Chile: LOM, 2006. Impreso.
- Televisión francesa. *Spécial Chili* (reportaje audiovisual), 1973. <https://archive.org/details/vimeo-40838254>
- Rojas Núñez, Luis. *De la rebelión popular a la sublevación imaginada: Antecedentes de la historia política y militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973-1990*. Santiago de Chile: LOM, 2011. Impreso.

Recibido: 30 de octubre 2023
Aceptado: 11 de diciembre 2023

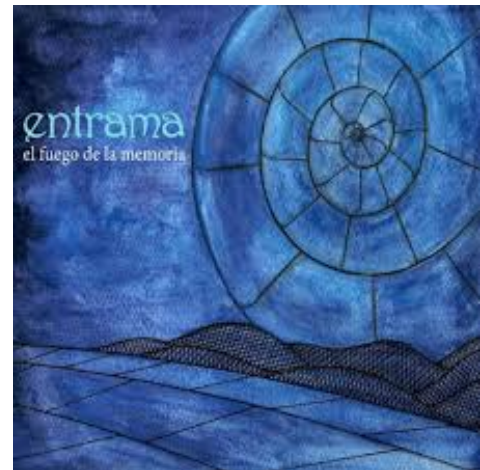
ENTRAMA “El fuego de la Memoria”



Raul Suau

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

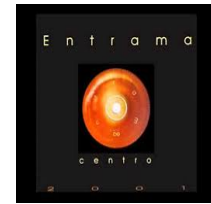
Entrama¹ es un grupo que nace en los años 90, puntualmente en 1997 en Santiago de Chile, como una necesidad de un puñado de compositores e intérpretes multi-instrumentistas que acuñan diversas influencias y los reúne, en primer lugar la tradición musical chilena que viene de la Nueva Canción, el rock, el jazz, la fusión, la experimentación sonora, el folklore latinoamericano y que se plasma en influencias locales como como Inti-Illimani, Quilapayun, Ortiga, Illapu, Huara, los Jaivas, Congreso, Agua, Antonio Restucci, e influencias desde Latinoamérica como Gismonti, Hermeto Pascual, Yamandú Costa, más foráneas y experimentales como King Crimson o Soft Machine, la fusión acústica del jazz de Pat Metheny o Ralf Towner, de grupos de fusión como Flairck y Oregon, y del mundo docto, por cierto J.S. Bach, Debussy, Stravinsky y Piazzola, por nombrar algo de lo que ha sido la fuente de diversidad que forman los hilos que constituyen el telar de Entrama.



No es un grupo de multitudes-aunque tiene su público fidelizado- generalmente “*se le descubre*”, como secreto a voces a quien busca algo diferente dentro de la diversidad de músicas que hoy existen. Muchas veces el resultado de este descubrimiento es muy gratificante y sorprendente, incluso una pregunta se le instala siempre a quién descubre la *trama de Entrama*,... ¿cómo no escuche esto antes?!

¹ https://www.facebook.com/entrama.oficial/?locale=es_LA

Ya sea por ser un producto musical más bien subterráneo o ya sea por ser una propuesta más compleja de lo común que se escucha hoy por hoy, Entrama ha transitado desde los 90 y hasta hoy con 5 discos editados en donde persisten en la idea de reunir a un grupo de compositores-intérpretes para compartir y celebrar creaciones, proponer nuevas sonoridades, abrir caminos a lo diverso y construir un puente de continuidad en la música de fusión acústica desde Latinoamérica, desde “lo colectivo”.

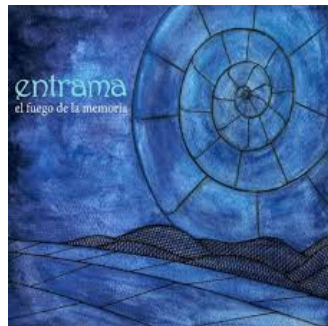


La primera producción es de 1998 para el sello Mundo Vivo, tres años después lanzaron el 2do disco “Centro” del 2001 como producción independiente, su 3ra producción “Simbólico” como producción independiente(Fondart) fue una propuesta con orquesta sinfónica en año 2005, luego y después de 7 años viene la entrega en el 2012 de su 4to disco “Año Luz” nuevamente para el sello “Mundo Vivo”, a esta altura *El vuelo Entrámico* los ha llevado a giras por Chile, Canadá, Perú, Colombia y Argentina donde recibieron los elogios de músicos y prensa local.



Ahora, lo que mantiene junto a este grupo desde los 90’, es la preocupación por generar momentos en donde se pueda *-parar la máquina...poner la pelota al piso y mirar la cancha-* dar un tiempo para escuchar y presentar nuevas creaciones. Es por lo que, en una suerte de retiro musical-espiritual *Entrama* persiste año a año en ese rito, ahí frente al mar o en la montaña, escuchando las composiciones de tus compañeros, cocinando juntos, riendo y forjando la amistad es que sustenta un proyecto que *abre surcos a la tierra sin parar...* como dijera aquel².

El último disco del grupo, fechado este 2023 “El fuego de la memoria” llega también para celebrar los 25 años de la agrupación y que tuvo su lanzamiento durante este año. Es un disco doble que



reúne composiciones diversas, hermosas y arriesgadas, donde encontramos esa diversidad de la música instrumental, arreglos musicales finos con nuevas sonoridades y que incluye también texto y canto en dos de sus canciones, algo que ya aparece en su anterior disco. El arte y la gráfica pulcra y sensible es propuesta también por uno de sus integrantes Daniel Delgado que vuelve, como en el arte del 1er disco a ese azul profundo. Es un trabajo que llega después de la pandemia 2020-21 y el estallido social de octubre 2019 y que en parte es la consolidación del proceso que vivió la agrupación durante ese período y que los llevo de regreso a Ñuñoa a grabar al estudio Madreselva³ con Alfonso Perez y José Manuel Herrera durante diciembre del 2021 y Mayo de 2022.

El disco volumen 1 contiene 8 creaciones, que abre con “Espiral” de Daniel Delgado con un epígrafe que dice *...de principio a fin siempre nacer...* nos muestra un empaste en términos tímbricos entre el acordeón y la zampoña cromática y luego entre el violonchelo y acordeón al

² Parafraseando la letra de “El Arado” de Víctor Jara.

³ <https://estudiomadreselva.cl/>

unísono y en juego contrapuntístico, matizado por el bajo feedless y el piano, siguiendo un patrón minimalista.

El 2do tema sigue con “Cerro Colorado” de Memo Correa, el epígrafe dice...*al cerro de ojos de greda que protege la población con su follaje en los espinos de flores amarillas tus vainas regalan sonido ancestrales...* aquí vuela hacia un aire de huayno con un juego melódico que expone la idea en zampoña, charango, violoncello y tiple, y una sección B desarrolla contrapuntísticamente y armónicamente la idea y donde se cita en charango el arpeggio de *la partida*⁴.

El 3er tema es un arreglo de Juan Antonio Sánchez para “El Pueblo Unido” de Sergio Ortega, el epígrafe dice...*al despertar social de Octubre de 2019...* éste es el primer arreglo que hace *Entrama* de música de otro compositor donde se intenciona -desde el patrón rítmico en 6/8- la idea de salir de la *marcha himno* para situar y resignificar este emblemático tema en el territorio *entrámico*.

En 4to lugar aparece el tema que le da el nombre al disco, *El fuego de la memoria*, de autoría de Peje Durán, es una composición que silencia el potencial timbrístico variopinto del grupo dejando solo el violochelo y la quena en un dúo, donde en un primer momento la textura dibuja una nota pedal con trémolo en Cello y la melodía en la quena, hay un quiebre de esta textura al pasar a una sección muy rítmica y de mucha energía y exigencia instrumental, ahora la textura cambia arpeggios en el cello con la melodía principal en la quena, el tema cierra nuevamente con la nota pedal y la melodía del comienzo. Un tema diferente donde se exploran estos dos timbres que son elementos esenciales del sonido del grupo. Dice el epígrafe,...*el pájaro de siete colores se ocultó bajo las hojas...*

El 5to tema “La rebelión de los Cururos” de autoría de Memo Correa intenta y logra, de modo descriptivo, dibujar a este roedor endémico de Chile-el cururo- y tiene la virtud de ser melódicamente y armónicamente un tema que queda inmediatamente en la memoria dice el epígrafe...*Brincan de sus cuevas gregarias horadan la tierra y saludan al sol del Cantalao hasta Punta del Trueno su revuelta ya es una canción...* mientras se lee esto y si lo escuchas antes, la melodía sigue sonando en la memoria.

El 6to tema es de autoría de Pedro Suau, “En dos cristales”, es un tema que se arma de a poco, a manera de una arquitectura que va creciendo. Reseña el toque guitarrístico de Violeta Parra mientras se dibuja un cromático tema en cello y voz hasta que se transforma con todo el grupo y voz en una cueca “chora” con un rítmico remate final. El texto dice:

*Me quede en tus ojos, vida mía
Esos que me atrapan al bailar
Laraila, laraila...
Cantando tu melodía todito el día
laraila, laraila*

⁴ Tema instrumental de Víctor Jara

*colores de primavera la noche entera
el cielo, los mares
todita la tierra entera y en dos cristales
todita la tierra entera y en dos cristales
larai, larai, larairá...*

Nocturno es un tema de Daniel Delgado íntimo y fino, que reduce el formato a un trio acústico, violonchelo, guitarra y acordeón. Lleno de armonías que evocan imágenes que van hacia un sentimiento de melancolía y tranquila soledad. El epígrafe tomado del poeta Lucian Becker dice: *...la nuit se couche au bord des routes. Comme un grand chien très doux. Et tu cherches a apaiser les etoiles. En les prenant dans tes cils...*

...La noche cae al costado de los caminos. Como un perro grande y muy dócil. Y buscas apaciguar a las estrellas. Tomándolos en tus pestañas...

Cierra el 1er disco el tema “Se Zafaron” de autoría de Carlo Basilio con arreglos de Daniel Delgado. Basilio, percusionista histórico del grupo propone por primera vez una creación para el grupo. Esta canción parte con un solo de violonchelo que desemboca en la base rítmica y armónica que recuerda un poco a *Santana* y donde se van sumando los diferentes timbres de flautas, guitarra y comienza el texto:

*Se zafaron cuatro heridas
Quedo libre en apariencia
Se clavaron cuatro espinas
Se las saco el invierno
Quedó bien, sin heridas*

En la parte instrumental final un teclado emulando el sonido de un *Hammond*, una guitarra con un *Cry-Baby* y la percusión persistente en ese patrón rítmico *woodstoquiano* hacen que el 1er volumen cierre en un ambiente festivo. *Quedó bien, sin heridas...*

El volumen dos de este disco parte con “Para Jugar”, una composición de Daniel Delgado donde aparecen múltiples timbres de flauta soprano y tenor, zampona, flaunacho (Flauta travesa con boquilla de quena), acordeón, metalófono, piano, guitarra, cuatro, batería y percusión, la voz es usada aquí también como otro timbre, el epígrafe dice...*siempre el esperado encuentro...*

El siguiente tema “A Flote” parte con un sincopado tema en el que destaca el timbre de una mandolina y la batería que remarca esa acentuación, en la sección B del tema la batería sigue remarcando la sincopa mientras que el tejido contrapuntístico se hace más complejo, luego el tema abre a una sonoridad de comparsa de sicuris que llega y termina alejándose. El tema es de Pedro Suau, el epígrafe dice...*y ese mar se fundió en el cielo, y el agua entonó su vuelo...*

“Almalidia” es un tema que explora el universo modal armónico en guitarra con múltiples entradas y capas, con un timbre melódico primero en zampona tocada como un susurro, luego con violonchelo y tiple, en la parte central cambia tempo y métrica, y una nota pedal con una nueva melodía sobre ese ritmo insistente como un ritual, donde aparecen variaciones de este tema y la

voz apoya como otro instrumento. Vuelve así al primer momento para concluir pausadamente. El epígrafe dice...*Sueño una batalla que es un juego. Juego esa batalla. ¿O es un sueño?*... este tema es de autoría de Juan Antonio Sánchez y está dedicado a Jorge Santiago y Gerardo López, maestros que ya partieron.

El siguiente track de autoría de Peje Duran “Danza del agua”, introduce el timbre del ronroco (charango grave) y el charango, planteando un tema fresco y alegre que nos devuelve al altiplano -un altiplano sincopado- acompañado de quenacho mientras se insiste en el tema que poco a poco va quedando grabado en la memoria. Dice el epígrafe...*el agua viene bajando, libre de la cordillera, así recorre certera, las venas de mi charango...*

“Errantes” es una composición de Memo Correa cuyo epígrafe es tomado de Eduardo Galeano...*En inmensas caravanas, marchan fugitivos de la vida imposible...* Parte con un arpegio en una heterometría de 7 agrupado de 3+4 y que mantiene por todo el tema. Es introspectivo y minimalista, utiliza timbre de guitarra con distorsión muy controlada y va construyendo un ambiente donde ocupa sonido de archivo con cantos Selknam pero también un canto que sugiere un motivo gitano o árabe que completa esta idea de carácter oriental.

Sigue una composición de Pedro Suau “Chacana” (Cruz del Sur)...*espiral del tiempo, mirador estelar...* Parte con un tejido armónico en arpegios y una melodía en violonchelo con trémolo y zampona en susurro que invita al viaje introspectivo, luego el tiple y zampona desarrollan la idea y llevan el tema a un sinuoso paisaje astral, y estamos en territorio *entramico* que nos deja instalados quizás en una noche estrellada mirando el “mar estelar”.

Kawel Kawel cierra este disco, de autoría de Peje Durán...*pronto mi Kawel inicio su galope...y fue hermoso...* parte con un tema poderoso para la descripción del *Kawel* a esta idea se van sumando los diferentes timbres instrumentales mientras aparecen distintas variaciones del tema y acentuaciones que propician quiebres rítmicos y métricos. Hay un aparte central donde hay una pausa para luego retomar el tema al unísono todo el grupo y concluir arriba.

Este quinto trabajo del grupo en un disco doble marca un punto importante en la carrera de esta agrupación, 25 años de creación este 2023, como dije anteriormente, más bien para oídos inquietos y que buscan algo que los sorprenda, para eso está Entrama.

Entrama es:

- MARCELO ARENAS
- CARLOS BASILIO
- MEMO CORREA
- DANIEL DELGADO
- PEJE DURAN
- SEBASTIAN IGLESIAS
- CHICORIA SANCHEZ
- PEDRO SUAU

REFERENCIAS EN INTERNET:

ENTRAMA ; FACEBOOK Pagina Oficial

https://web.facebook.com/entrama.oficial/?_rdc=1&_rdr

ENTRAMA | Creación Colectiva (Docu Concierto Online)2021

<https://www.youtube.com/watch?v=6qcS-c443u8>

ENTRAMA CON LA SINFÓNICA DE CONCEPCIÓN 2003

https://www.youtube.com/watch?v=Wsa2tb1O8vk&list=RDWsa2tb1O8vk&start_radio=1&rv=Wsa2tb1O8vk&t=783

"Juego" disco "ENTRAMA" 1998

<https://www.youtube.com/watch?v=n1W0mFL6H04>

CINCO PASOS – ENTRAMA Disco Centro 2001

<https://www.youtube.com/watch?v=gWEpgupBZmg>

EI FUEGO DE LA MEMORIA Disco 1

https://open.spotify.com/intl-es/album/03vmP03VZQnIQhrw14Q2iA?si=A4YhL1_JR-OF3GtKyc69EQ

EI FUEGO DE LA MEMORIA Disco 2

<https://open.spotify.com/intl-es/album/2o3ZqnTSqsI4OVJCmlNwpJ?si=5qiobqF9SR2oVVf0Qy9Hcg>

Del convivio al encierro, Interpretación teatral en pandemia.

From friendliness to confinement, Theatrical interpretation in a pandemic.

Javiera Fernanda Carilao Pino¹

Lito Ortega Carrasco²

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

Resumen. Del convivio al encierro, tesis de pregrado que busca comprender de qué manera los intérpretes en ejercicio abordaron las técnicas teatrales y las distintas metodologías al actuar en el contexto de la pandemia del 2020 (COVID19). La investigación hace contraste a la naturaleza convivial del teatro frente a los cambios paradigmáticos que enfrentan los artistas de artes escénicas al tener que entrar en una etapa de confinamiento. Se identifica la exploración de los artistas teatrales en plataformas virtuales, el intento de mantener viva la esencia del teatro en un contexto de encierro y distancia social.

Palabra claves. Convivio; Rito Teatral; Pandemia; COVID 19; Confinamiento; Técnicas Teatrales; Metodologías de interpretación; Reinención.

Abstract. From convivial to confinement, an undergraduate thesis seeks to understand how practicing performers approached theatrical techniques and different methodologies when acting in the context of the 2020 (COVID-19) pandemic. The research contrasts the convivial nature of theater against the paradigmatic changes that performing arts artists face when having to enter a stage of confinement. The exploration of theater artists on virtual platforms is identified as the attempt to keep the essence of theater alive in a context of confinement and social distance.

Keyword. Coexistence; Theatrical Rite Pandemic; COVID 19; Lockdown; Theater Techniques; Interpretation methodologies; Reinvention.

Introducción

La conceptualización del teatro y lo teatral aborda diversas visiones, según Dubatti (2011). Desde la semiótica, se entiende al teatro como un medio de comunicación, donde el actor es el emisor de un mensaje y el espectador es el receptor. La antropología lo considera una capacidad humana que naturalmente se vincula a la vida cotidiana y la sociedad. La etnoescenología estudia los comportamientos teatrales desde la experimentación y análisis de principios de la vida. Por último, la filosofía otorga al teatro un significado vinculado al ser, generando una experiencia única y espectacular. El teatro se define como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos: convivio, poiesis y expectación. En la cual, el convivio se identifica como una de las cosas más relevantes del rito teatral, se entiende como una reunión física de artistas, técnicos y espectadores, diferencia al teatro de otras formas artísticas, exigiendo presencia aurática y estableciendo una comunicación directa.

¹ Actriz, Carrera de teatro. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Mail javiera.carilao@uacademia.cl

² Actor, Carrera de teatro. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Mail carlos.ortega@uacademia.cl

La pandemia del COVID-19 en 2020 generó un confinamiento global, afectando la naturaleza presencial del teatro. La tecnología se convirtió en una estrategia, para poder mantener la comunicación en tiempo real, pero se identifica que en el rito teatral no puede ser efectuado completamente el convivio teatral. Por el motivo, de que los intérpretes entre sí están separados, eso dificulta su comunicación y del mismo modo con el espectador.

Se destacan los esfuerzos de compañías y artistas por adaptarse al formato online, pero surge una tensión entre la necesidad de presencia escénica y la realidad del espacio hogareño. Un caso específico como ejemplo es de una obra estrenada durante la pandemia, "Preguntas Frecuentes", donde las actrices no comparten un espacio físico, enfrentando desafíos como la falta de feedback directo, la adaptación a un entorno virtual desde hogares cotidianos y la transmisión de la presencia escénica a través de la tecnología.

Se introduce el concepto de presencia escénica en contexto pandémico, donde la conexión directa con el espectador se ve afectada. La investigación propuesta busca comprender la experiencia psicológica, física y profesional de las actrices y actores en este nuevo contexto, centrándose en el proceso de creación y la adaptación a los formatos emergentes.

Técnicas Teatrales

Se aborda en profundidad diversas técnicas teatrales centradas en la actuación, destacando la importancia de la comunicación efectiva entre el actor/actriz y el espectador. Se enfoca en los principios fundamentales propuestos por Konstantín Stanislavski (1954), considerado un pionero en el desarrollo de un método actoral estructurado, como se presenta en su obra "La preparación del actor" y las diferentes miradas de autores como Eines (2005), Grotowski, Richard (2005) Y Bauza (2015).

Se explora la noción de la acción teatral, entendiendo que va más allá de las palabras dichas y se refiere a las intenciones no verbales que se expresan a través de los actos del personaje. Se destaca que estas acciones deben ser concretas y justificadas, deben ser realizadas después de un profundo estudio del personaje para lograr una interpretación orgánica y significativa.

La acción es, en primer lugar, un acto o una sucesión de actos en el tiempo.

Mediante la acción el teatro construye no solo su espacio de ficción, sino también el tiempo de ficción en el que la realidad de la escena vive su propia vida. Un tiempo detenido, un presente absoluto. (Eines, 2005 p.115).

Para poder experimentar un presente absoluto es muy importante la concentración en el escenario. Se plantea como un elemento esencial, enfatizando que el actor debe mantenerse enfocado en la acción y evitar distracciones externas. Este enfoque se relaciona con la idea de fe y sentido de la verdad, donde se busca la creación de una realidad escénica auténtica, desarrollada desde el interior del actor/actriz.

La relajación muscular se presenta como un componente necesario para facilitar la experiencia emotiva interior del interprete. Se describen tres fases para lograr un funcionamiento corporal adecuado, destacando la importancia de controlar la tensión superflua y trabajar en ejercicios de relajación.

La relación entre la acción y la emoción se explora detalladamente, enfatizando que la emoción no debe buscarse ni forzarse, sino que surge de manera natural como resultado de la realización de la acción. Se aborda la construcción de un personaje, resaltando la importancia del súper-objetivo, que representa la finalidad del personaje y guía todas sus acciones.

Si eliminamos del hecho teatral todo artificio y buscamos su esencia llegaremos a un punto límite: la relación del público y el intérprete. Un límite indispensable, esencial, sin en el cual el teatro pierde su noción de ser, es lo que Rizzolatti y Sinifafliá (2006) denominan [spazio di azione condiviso, espacio de acción compartido.] (Bauza, 2015. p.9).

La base del actor/actriz es la realización de un trabajo personal, sobre el estudio y construcción de un personaje; Sus acciones, las emocionalidades. Comprendemos que sin comunicación entre interprete/personaje, actor/Actriz e interprete/espectador no ocurre el fenómeno teatral. Se debe estar en el presente y mantener un entrenamiento constante, para lograr estar siempre en él, una actuación viva, para que el espectador este vivo y activo, abierto a sensaciones que la escena entrega, para que se desarrolle una situación convivial entre todas las personas que participan en el hecho teatral. Del mismo modo, refiriendo, a los puntos ya mencionados, tales como la acción, en el punto de realizarla debe existir una comunicación activa, entre en estos tres intérpretes que logran el hecho teatral (interpretes-personaje-espectador). Así lograr un entendimiento de lo que la obra narra. Para ello la concentración es vital, entendiendo que existe un ensayo previo y un entrenamiento, para que, entre los intérpretes, no haya cabos sueltos y así en consecuencia el espectador entrara en la concentración naturalmente. Las técnicas teatrales, ayudan a complejizar un texto de una manera interpretativa y así mantener una interacción con el espectador, que es, lo vital para que el fenómeno teatral se realice de una manera acertada.

Arte en pandemia.

El arte, como medio cultural histórico, ha desempeñado un papel fundamental al reflejar y comunicar la realidad a través de diversas expresiones artísticas. Según Llanos (2020), el arte no solo es una forma de expresión, sino también una herramienta que potencia la libertad de pensamiento y contribuye al desarrollo de habilidades sensoriales y sociales, enriqueciendo los procesos de interacción y socialización.

En el contexto del año 2020, la irrupción de la pandemia global (COVID-19) impactó significativamente el ámbito artístico. La adopción de medidas de emergencia llevó a la suspensión de eventos masivos, cancelación de exposiciones, conciertos y actividades escénicas. Este escenario generó una pausa abrupta en el flujo normal de las artes, evidenciando la vulnerabilidad del sector.

La crisis sanitaria relegó a las artes al estatus de "no esenciales", lo que tuvo repercusiones directas en la estabilidad laboral de los artistas. Este enfoque, como señala Ogás (2020), subestima el valor vinculante y político del arte, considerándolo simplemente como una actividad de baja importancia. Las opiniones sobre el impacto económico de la pandemia en la producción artística varían. Mientras algunos artistas encuentran oportunidades creativas en medio de la crisis, otros, como Peña y Añazco (2020), señalan la afectación significativa en términos de exposiciones y ventas. La pandemia también puso de manifiesto la falta de consideración hacia el arte en comparación con otras actividades consideradas esenciales. Sanguinetti citado en Llanos (2020) defiende el arte como un derecho humano fundamental que moviliza el pensamiento crítico y contribuye a la construcción cultural. El teatro, en particular,

se vio especialmente afectado debido a su naturaleza convivial y ritual. La imposibilidad de llevar a cabo reuniones masivas y la interacción física en la representación teatral presentaron desafíos únicos.

La adaptación al nuevo entorno digital se convirtió en una estrategia crucial para la supervivencia del arte. Cárdenas (2021) destaca la "cultura digital" como una forma de mantener la presencia artística, utilizando plataformas en línea para compartir contenidos visuales y expresar mensajes de manera innovadora y así también, reinventar la manera en la que el artista pueda seguir ejerciendo su trabajo. La pandemia obligó al arte a replantearse y adaptarse a las circunstancias, destacando su importancia no solo como una forma de entretenimiento, sino como un elemento fundamental en el desarrollo humano y social. La cultura digital emergió como un medio para mantener viva la expresión artística en un contexto desafiante.

Marco metodológico

El enfoque epistemológico de esta investigación enlaza la comprensión profunda de la problemática del teatro online, surgida durante la pandemia. Se adopta un enfoque cualitativo, explorando la realidad construida por actores en ejercicio y su percepción de la ejecución actoral virtual. La perspectiva construccionista guía la investigación, revelando la interacción entre las experiencias individuales y los constructos sociales acordados. La unidad se centra en la experiencia de actrices y actores, analizando decisiones, contradicciones y perspectivas. La muestra, compuesta por actores en ejercicio y egresados, busca poder responder la pregunta de investigación para poder comprender de que maneras los intérpretes se relacionan con los cambios paradigmáticos con sus conocimientos previos de las técnicas y la metodología que utilizan para la creación de una obra teatral. Por otro lado, aportar a la pregunta de si las creaciones bajo un intermediario tecnológico es teatro o no. Las entrevistas individuales, con formato semiestructurado, se emplean como técnica de recolección para profundizar en las estrategias y metodologías. El análisis de contenido flexible se convierte en la herramienta para desentrañar las complejidades y subjetividades de la experiencia teatral virtual.

Análisis

El análisis de tres entrevistas efectuadas a un actor y dos actrices en ejercicio, para ello, se establecieron categorías que permiten identificar la información, a la vez que dan cuenta, de las reflexiones y experiencias encontradas y abordadas para enfrentar la actuación y sus nuevos significados en el proceso de pandemia. Se establece un sistema de categorías, que se construye a partir de tres temáticas, y que se vinculan, con la forma en la que se expresan los intérpretes.

Las cuales son:

- Condiciones laborales: Se divide en tres subcategorías, llamadas; el teatro cómo medio laboral, diferentes formatos y relación con las instituciones.
- Estrategias de puesta en escena: Dividida en tres subcategorías, espacio para los descubrimientos, intensificar la imaginación y la sobre conciencia de la actuación.
- Reflexión respecto al hecho teatral en pandemia: Con tres subcategorías nombradas; generación de fantasía como objetivo, lo presencial no es prescindible y estrategias para contactarse con el público.

Condiciones laborales

Cuando abordamos las estrategias y experiencias teatrales en el contexto de la pandemia, es imperativo sumergirse en las condiciones laborales y cómo la crisis sanitaria afectó un sector

ya caracterizado por la inestabilidad de los recursos. Aunque la pregunta de investigación no se centra específicamente en las condiciones laborales, las entrevistas revelan su vinculación fundamental, dividiéndose en tres subcategorías.

1. El Teatro como Medio Laboral:

“Por supuesto que estábamos todos sin trabajo y había que trabajar, hay que decirlo nuestra precariedad como actores y actrices, tenemos que estar trabajando, no hay que dejar de trabajar” (E3.6).

Las personas dedicadas al teatro dependen económicamente de esta disciplina, a menudo constituyendo su único sustento. La crisis sanitaria provocó el cierre de teatros y universidades, enfrentando a los trabajadores de las artes a la pérdida de empleo y a nuevas condiciones, como el formato online. La cita de un entrevistado destaca la precariedad de los actores y actrices, quienes, a pesar de cuestionar el nuevo formato, se ven obligados a reinventarse para seguir trabajando.

Yo creo que el formato online, ya que gatillo con la pandemia. Tiene que ver con la sobrevivencia, porque nosotros que hacemos teatro es por nuestro oficio, pero también porque nos da vida, nosotros elaboramos el mundo a través de nuestro trabajo, es una necesidad de crear nuestra identidad respecto al lugar en el que ocupamos en el mundo. (E2.28).

Por otro lado, en esta cita vemos dos elementos interesantes, por un lado, el teatro aparece como necesidad básica. Sin embargo, dicha necesidad no está asociada solamente a la supervivencia económica como nombrábamos anteriormente, sino que, de alguna manera, a la supervivencia emocional e identitaria. Es interesante como la entrevistada equipara estas dos necesidades, siendo la necesidad de comunicar, a través del teatro, tan relevante como la de sobrevivir. Efectivamente, esto pareciera dar cuenta, de qué encontramos en actores y actrices la incorporación de una mirada, que ya reconocíamos en Llanos (2020), que refiere a que el papel del arte es fundamental para la identidad, y desarrollo de una sociedad. En este caso, la entrevista va un poco más allá, señalando de que es un proceso vital, especialmente en tiempos difíciles como son los señalados, sin darse el lujo de frenar, ya que el teatro, es de vital importancia, tanto como para el espectador como para el intérprete, viendo el oficio como un sustento primario, para la creación y la evolución, desde una persona hasta un mundo, que atraviesa un cambio tan radical, como lo es una crisis sanitaria.

2. Diferentes Formatos:

Con la crisis mundial, el teatro adoptó dos formatos principales: en vivo o grabado. El formato en vivo implica actuaciones en plataformas online, donde los intérpretes y la audiencia

participan simultáneamente. Por otro lado, el formato grabado requiere una producción previa y un proceso de edición más cercano al cine.

“Es un poco como volver a los inicios como cuando está en la escuela, experimentando porque en realidad no había nada” (E3.7).

El enfrentamiento a lo virtual fue una instancia de descubrimientos y de un retroceso, puesto que, las y los intérpretes no manejaban herramientas tecnológicas, como la edición de videos, la investigación en las aplicaciones de internet, ni en el uso de las cámaras, como se ha nombrado en la investigación, el rito teatral, se caracteriza por ser presencial, no incluyendo ni adentrándose en los medios tecnológicos. Efectivamente los estudios en torno a la virtualidad defienden la relevancia de ampliar una cultura digital, es decir, asumir el uso de las tecnologías como un recurso estratégico que permite posicionarse en otros ámbitos (Cardenas,2021). Es interesante adentrarse al trasfondo de la cita anterior, que está ligada a esta cultura digital, a la que se presentan los actores y actrices, que es la posibilidad de efectuar una obra de teatro asincrónica, utilizando, los recursos tecnológicos, con los que los intérpretes disponen, haciendo énfasis, en el amplio espectro, que la edición y la postproducción pueden lograr, con el objetivo de levantar un montaje teatral.

Desde un principio, lo que se quería, era mantener el teatro en vivo, porque de alguna manera, obviamente guardando las proporciones, de lo que significa el encuentro presencial con la audiencia, estábamos en igualdad de riesgo de alguna manera, en un encuentro efectivo...estábamos en ese vivo, dónde todo podía pasar, que era diferente, cuando un transmitía una cámara y después la gente se encontraba en los conversatorios. (E2.18).

Los actores y actrices se enfrentan al desafío de adaptarse a herramientas tecnológicas y estrategias de presentación, reconociendo la necesidad de mantener la esencia teatral en un entorno virtual y lograr llevar a cabo esa espontaneidad y energía teatral que existe en la presencialidad. según Davis (1998), el concepto de energía teatral sugiere que la presencia escénica se puede lograr a través del riesgo actoral en un formato en vivo, equiparando la sensación presencial. En segundo lugar, surge la problemática de mantener al espectador presente durante la escena, ya que la energía teatral y la transformación corporal-escénica dependen de la interacción intérprete-espectador. Sin embargo, en la actuación online, la falta de interacción directa corporal o a través de la cámara limita esta conexión. Este desafío lleva al tercer punto, donde los intérpretes deben equilibrar la concentración con sus compañeros a través de la tecnología para mantener una actuación viva, mientras son conscientes de un público invisible. Esto destaca la necesidad vital que los actores tienen con la relación entre todas las personas involucradas en el rito teatral, evidenciada en conversatorios virtuales post función que permiten una retroalimentación tangible después del acto teatral.

3. Relación con las Instituciones:

La precarización del arte durante la crisis sanitaria afecta profundamente a los trabajadores de las artes, y el teatro, por su naturaleza convivial, es una de las disciplinas más afectadas. Las

artes a menudo son gestionadas por élites culturales, lo que lleva a la mayoría de los intérpretes a depender de la autogestión.

Ninguno, ninguno, ósea, todos los proyectos que yo, eeh, he hecho. Han sido autogestionados, y han sido una inversión personal. “El bot”, a mí nadie me pago nada...y el “delantal blanco”, todas las personas que trabajamos lo hicimos gratis, para que la primera vez que se vendiera una función, pudiéramos trabajar. En el fondo, mi motivación ha sido como trabajar y tener como la posibilidad de seguir haciendo lo que yo hago (E1.23).

La cita de el entrevistado subraya la importancia de proyectos autogestionados y la inversión personal, evidenciando la necesidad de trabajar y mantener la posibilidad de seguir en el medio, la labor actoral, con la sola convicción de que es tan importante, como para los intérpretes, como para el desarrollo de una sociedad, tal como, lo habíamos entendido anteriormente con Rojas citado en Peña y Añazco (2020). La naturaleza de los actores/Actrices de querer transmitir momentos históricos, sus críticas y las profundidades de los contextos sociales separándolo de la necesidad laboral, pero de todas formas no desvinculándolo totalmente de lo delimitado que es ver el teatro como un medio laboral.

Estrategias de Puesta en Escena en el Teatro Online

En respuesta a la necesidad de adaptarse al formato online, actores y actrices se vieron obligados a desarrollar nuevas estrategias para llevar a cabo el acto teatral. Esta transformación es crucial para abordar la relación con un formato poco explorado, relacionándose con los fundamentos teóricos y éticos de la comunicación teatral, según lo planteado por Brook (1969). En este contexto, la labor principal de los intérpretes consiste en comunicar y transmitir un mensaje que provoque al espectador, generando sensaciones y emociones únicas. La interacción esencial entre actor y espectador, que impulsa la energía teatral, se ve desafiada en el ámbito online. La falta de contacto físico o visual directo con el público plantea dificultades significativas. Específicamente, las limitaciones de las plataformas online, al no permitir la participación de todos los espectadores sin interferir en la escena, añaden complejidad. Los intérpretes deben equilibrar su concentración en la actuación con la conciencia de que hay un público invisible, generando así un desafío adicional.

1. Espacio para los descubrimientos:

“Nadie sabía cómo enfrentar un proyecto así, pero rápidamente establecimos las mismas dinámicas que uno establece con los ensayos presenciales sólo que, mediados por una pantalla” (E2.8).

La estructuración de un ensayo es relevante para una creación artística, la puntualidad, el respeto y un espacio enfocado a la creación, son enfoques importantes que se aplicaban en los ensayos presenciales, y pareciera ser que, en lo online, se pueden crear dinámicas, que permitan recuperar dichos enfoques, y entregarnos, una comunicación fluida, esto, gracias a las aplicaciones de internet, que nos brindan la posibilidad de seguir conectados en tiempo real. En el fondo, la labor del actor/actriz es acompañar, comunicar y crear, un espacio de entretenimiento, que sí, en los ensayos no funciona, en una función con público conectado, tampoco. “Es cada vez más alucinante las posibilidades que entregan los medios, las cámaras, las ediciones” (E1.55). Al ser un espacio fértil de imaginarios los intérpretes se encuentran redescubriendo formas de puesta en escena y de creación de acciones, como ya ahondábamos en la teoría de Stanivslaski (1954), que se comprende desde un ¿por qué? hago tales cosas y un para qué. Estas acciones deben ser concretas y justificadas, para que, en consecuencia, ocurra una modificación, tanto en la escena, como en los intérpretes y el espectador. Es por esto, que las oportunidades de actuar, a través de una cámara, se vuelven amplias, ya que los intérpretes, buscarán como sea la oportunidad para afectar al espectador. Se destacan dos aspectos clave: la intuición actoral enfocada en la acción para transmitir visualmente, buscando estrategias con objetos, planos y efectos que realcen la ficción. Además, la confianza en la dirección guía la visión del montaje. En el formato online, se requiere un trabajo grupal y mayor escucha, ya que cada intérprete está solo/a pero debe concentrarse en su pantalla, puesta en escena y en sus compañeros, asumiendo la presencia virtual del espectador.

2. Intensificación de la Imaginación:

Nadie quería sentarse a leer un texto y era una lata eso, entonces, la idea era experimentar, incluso, poníamos cosas frente a la cámara, filtros, fue súper entretenido la verdad. Experimentamos mucho con una camarita que está aquí, ver cómo podíamos dar todas las texturas, que hacen que una obra sea creativamente interesante... también fue, atreverse a hacer todo nuevo, planearse hacer todo uno desde su casa, fue un desafío (E3.6).

La creación artística en el teatro online requiere la exploración de nuevas metodologías. La falta de conocimiento específico sobre montaje audiovisual lleva a los intérpretes a experimentar y proponer nuevas ideas. En este contexto, la disposición actoral, la libertad creativa y el juego se vuelven fundamentales para mantener la teatralidad y la conexión con el espectador. “Mucho tiene que ver con el juego, con la improvisación, con la libertad creativa. Crear espacios, para imaginar” (E2.14). Esto último, nos lleva a cuestionar, lo necesario para realizar el rito teatral. Constantemente en esta investigación, se habló de lo que refiere dubatti (2010) de la principal necesidad, que es el convivio, pero esto último, hace que exista un quiebre en este pensamiento, ya que aparentemente, la principal necesidad vital, para que exista el rito teatral, es el juego, lo lúdico que debe ser la puesta en escena y la disposición de los actores/actrices de imaginar y divertirse en el proceso de creación, porque de esta forma, en el momento del estreno, el espectador vivirá el acto teatral de una manera abierta, entregada y sentirá, la obra teatral como una invitación para participar activamente, y la actuación a lo que ya se refería Eines (2005) que es, la importancia del desempeño actoral a través de emocionalidades verídicas y orgánicas,

cercanas a la vida cotidiana. de ese modo, el espectador podría sentirse más cercano a lo que se está mostrando y en este contexto de crisis debería sentirlo aún más.

3. Sobre conciencia de la Imaginación:

Grotowski (2005), el actor debe vivir la escena de forma auténtica, sintiendo las circunstancias como reales, a pesar de ser ficción. Las reacciones y emociones deben ser genuinas. Los ensayos son momentos de descubrimientos donde el intérprete explora las variadas respuestas humanas ante diversas situaciones, siguiendo su intuición y percepción. La dirección del montaje también influye, añadiendo una perspectiva que enriquece la representación.

La actuación online implica una constante autoobservación frente a la cámara. Esta sobre conciencia puede ser tanto positiva como negativa. Por un lado, permite a los intérpretes visualizar y mejorar su actuación. Sin embargo, si no se maneja adecuadamente, puede resultar en una actuación artificial y desconectada. Además, la sobre conciencia se extiende a la dependencia de una conexión a internet estable, introduciendo un elemento de alerta y concentración al acto teatral.

“Tenía una especie de esquema para adelantarme a problemas y también para hacer más eficiente la ficha técnica, el guion técnico, todas esas cosas” (E2.20). Se destaca la necesidad del trabajo en colectivo, de la preocupación latente de lo que se está mostrando, sobre el cuestionamiento, de qué si realmente le está llegando al espectador, por temas de las complicaciones de señal, lo que hace que la concentración y el estado de alerta del intérprete sean reales. Entonces podríamos mencionar, teniendo en cuenta, lo comprendido como rito teatral, que sí, se estaría vivenciando, ya que los intérpretes en toda la función están comprendiendo y desarrollando la escena en alerta y con un trabajo en convivio, aunque no sea directamente en cuerpo presente; pese a esto, si se está en comunicación con el colectivo, porque en el caso de que algo en la escena no llegara a funcionar, se debe tener un plan de desarrollo, para que el acto teatral continúe, esto sucede de la misma forma que en el rito teatral presencial.

Reflexiones respecto al hecho teatral en pandemia.

Opiniones o pensamientos respecto al desarrollo, que se ha generado referente al teatro en pandemia, adentrándonos en la forma de investigación de los actores y actrices, para lograr una comunicación con el espectador

1. Generación de fantasías como objetivo:

En el contexto pandémico, los actores han asumido un papel crucial como generadores de imaginarios, creando ficciones teatrales. A pesar de la transición al formato online, su tarea es mantener viva la esencia teatral, generando fantasías y compartiendo un momento efímero con espectadores y técnicos. Esta adaptación implica cambios metodológicos, pero la misión persiste: crear un instante de ficción que conecte a todos los participantes del rito teatral. La necesidad de llevar las ideas creativas hacia la artesanía teatral destaca el actor como el motor de estas fantasías, confiando en su capacidad incluso en entornos digitales.

Creo que es importante reírse, entenderse es importante. Ser niño, sorprenderse, estas cosas son más cercana para mi ahora, como que quiero pasarla bien, quiero ver que el que lo ve también lo pase bien, y que pueda reflexionar. Por supuesto, no hablo de un teatro que sea liviano (E3.19).

La crisis ha llevado a una mayor individualización del trabajo del actor, ampliando su rol a niveles de dirección y técnica. Esto plantea interrogantes sobre el retorno a la presencialidad y la posible autonomía de los intérpretes. Aunque se destaca la movilización del teatro en contextos sociales, la individualización actual puede complejizar la grupalidad teatral. El cambio de actitud de los actores hacia un enfoque más lúdico y liviano sugiere un retorno a la ingenuidad escénica, revalorizando la necesidad de vivir las situaciones en presente para una interpretación orgánica. Este análisis refleja cómo la pandemia ha influido en la práctica teatral y en la perspectiva de los actores, desafiando percepciones establecidas.

Comprendíamos de Stanivlaski (1954) que la interpretación para que sea orgánica y sensible, en primer lugar debe ser fuera de una situación de espectáculo, se concluye que el contexto hizo volver a esta sensación que aparentemente estaba pérdida y hacer que los intérpretes volvieran a una ingenuidad escénica, para poder vivir todo como si fuera la primera vez y tener, una disposición psicológica y corporal que logra mantener el resultado comunicativo que, genere al espectador, una sensación de crítica y juego.

2. Lo presencial no es prescindible:

Dubatti (2010), destaca la importancia del convivio en el teatro y cómo este elemento esencial se ve comprometido en el formato online. Afirma que la presencia directa de los cuerpos es crucial para el rito teatral, y la virtualidad plantea conflictos sobre cómo transmitir un mensaje de manera equiparable a la experiencia presencial.

En el fondo uno no puede pensar que, a través de este trabajo y esta búsqueda audiovisual, puede replicar el dialogo, espectador, creador, artista. Ese espacio se da sólo en el teatro, lo que puede replicar, es lo que pasa en la televisión o en el cine... el encuentro espectador, creador, actor. Es un momento irrepetible y que sucede solo en la presencialidad (E1.51).

Se afirma que la presencialidad en el teatro es irremplazable, ya que la conexión directa con el público y otros actores es fundamental. Aunque se considera la posibilidad de mantener la tecnología en la vida de los actores, se plantea la idea de una nueva disciplina, cercana al videoarte.

El testimonio de un intérprete sugiere que, a medida que se exploran nuevos formatos, se valora aún más la esencia del teatro presencial. El teatro se presenta como un acto ritual único y resistente a los cambios, ganando relevancia en la actualidad. El descubrimiento del formato online se aprecia, pero se destaca la sobrevaloración de lo presencial. El contacto directo entre intérpretes y espectadores se considera esencial para transmitir emociones profundas, y la falta de interacción instantánea afecta la experiencia teatral.

“La virtualidad crea un espacio donde se puede coincidir dentro de dos realidades geográficas distintas, por ejemplo, en “preguntas frecuentes” teníamos gente en Perú, Punta Arenas, viña del mar, Valparaíso...” (E2.28).

Por otro lado, lo online permite la conexión entre diferentes ubicaciones geográficas, ampliando el alcance del teatro. A pesar de las dificultades, la falta de presencialidad ha permitido a los intérpretes llegar a más personas y compartir su trabajo creativo sin las limitaciones de los teatros tradicionales. Rojas citado en Peña y Añazco (2020), referían a aprovechar estas instancias para poder abrir el espectro, y crear momentos que ejemplificarán los momentos históricos que suceden en el país, y del mismo modo, mantener un aprovechamiento económico y cultural con las tecnologías que se presentan.

3. Estrategias para contactarse con el público:

En el contexto pandémico, se implementaron diversas estrategias para mantener la conexión con el público. Siguiendo la perspectiva de Cárdenas (2021), el uso de tecnologías fue fundamental, destacándose las redes sociales como plataformas eficientes para una comunicación inmediata. Estas permitieron una difusión directa y cercana, posibilitando conversaciones en tiempo real a través de llamadas y videollamadas.

El bot fue lo más raro para mí, porque yo no tuve feedback, más que cuando empezaron a aparecer críticas... fue súper rudo, porque como que yo terminaba, empezaba la transmisión de la obra, y yo estaba sentado acá, y terminaba y había un vacío tremendo, porque la gente estaba en su casa sin el micrófono, y después en el conversatorio, yo me empezaba a dar cuenta que la gente se había reído; (me comentaba el público) oye, yo quiero decir, que buena esta parte de los memes, aah, entonces, en esa parte la gente se reía en su casa, pero yo no tenía idea alguna. (E1.51).

La dinámica asincrónica entre intérprete y espectador en el teatro online ha generado un quiebre en la experiencia teatral. Mientras el espectador participa de manera predeterminada con obras grabadas, el intérprete vive el rito teatral a destiempo. Este desfase plantea interrogantes sobre la pérdida del ritual teatral en obras pregrabadas, ya que la esencia teatral radica en la coexistencia de todos los participantes, incluyendo a los espectadores. La dificultad para el intérprete está en su desconexión con las reacciones del público durante el estreno online, lo que ha llevado a la preferencia por obras en vivo. En este formato, los actores actúan en tiempo real a través de la cámara, permitiendo a los espectadores vivir la experiencia con el nerviosismo del momento presente. En medio de la transición al teatro online, los intérpretes enfrentan el

desafío de contar historias de manera conmovedora y significativa. El propósito fundamental es aportar humana y socialmente a través de la narración de historias que puedan servir y conectar con los espectadores. Para los actores, el teatro no solo es esencial en la sociedad, sino que también implica un compromiso más profundo con el trabajo y el pensamiento, donde la comunicación efectiva es clave.

La adaptación al formato online busca mantener la esencia teatral, centrándose en la conexión entre las personas durante la duración de la obra. A pesar de las limitaciones de la virtualidad, los intérpretes buscan asegurar que la experiencia teatral llegue al espectador, priorizando la sustancia del acto teatral sobre la preocupación por la espectacularidad de la presencialidad.

Desde la perspectiva de los entrevistados, se evidencian tres niveles cruciales en la actuación durante la pandemia. En primer lugar, la supervivencia como artistas y seres humanos, enfrentándose a un contexto desconocido y reinventándose artísticamente. En segundo lugar, la reinención teatral implica nuevos descubrimientos y una disposición al cambio metodológico. Por último, el contexto pandémico desafía la percepción de lo teatral, provocando una reconsideración de paradigmas arraigados en los intérpretes.

Conclusión

Ante la crisis y la transición al teatro online, los intérpretes demuestran habilidades de aprendizaje y resolución de problemas. Este contexto revela la naturaleza precaria del ámbito teatral en Chile, donde la autogestión y la constante crisis sistémica es una constante para los intérpretes. A pesar de estas dificultades, los intérpretes reafirman su compromiso básico: comunicar con sentido y profundidad, reinventándose constantemente para no abandonar el arte teatral.

En medio de la contingencia global, los actores chilenos muestran flexibilidad al cambiar y desarrollar técnicas teatrales para adaptarse al formato online. Las estrategias implementadas buscan mantener el rito teatral, permitiendo a los intérpretes comunicarse y enviar mensajes a los espectadores, incluso en condiciones desafiantes. Se destaca la importancia de preservar el convivio teatral en este proceso.

La crisis también ha llevado a una redefinición de conceptos teatrales, donde la diversión y el juego se presentan como elementos esenciales. La positiva actitud hacia estos aprendizajes sugiere una oportunidad para reconsiderar la esencia teatral, superando la rigidez estructural y temática que previamente limitaba la conexión con el espectador.

A pesar de las tensiones y debates sobre la presencia escénica y la conexión actor-espectador en el entorno virtual, la investigación sugiere que lo esencial de la teatralidad radica en la inmediatez y la capacidad de estar en el presente. Aunque la virtualidad presenta desafíos, los intérpretes buscan constantemente acercarse al núcleo del rito teatral, manteniendo viva la energía y presencia escénica.

En conclusión, la principal caracteriza del teatro como un acto irrepetible se destaca en este contexto de crisis. A pesar de las barreras, el teatro demuestra su capacidad de perdurar, superando desafíos extremos y permitiendo a los intérpretes comunicar con profundidad y claridad.

Referencias

Añazco, D., Pérez, A. (2020). Arte y pandemia en el ámbito local (Trabajo de titulación). Universidad técnica de Machala, Ecuador.

Bauza. M. (2015). La acción en el método de las acciones físicas de Constantin Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias (Máster en Estudios Avanzados de Teatro). Universidad internacional de la Rioja, España.

- Brook, P. (2016). El espacio vacío. Barcelona, España: Península.
- Cárdenas-Pérez, R. E. (2021). Emergencia del arte digital en la educación artística y las artes visuales en tiempos de pandemia. (pensamiento), (palabra)...y obra, (25). <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-13066>
- Davis, P. (1998). Diccionario del Teatro. Barcelona, España: Paidós.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro: Fundamentos y Corolarios. Artes la Revista, (18), p.16.
- Dubatti, J. (2011). Introducción a los Estudios Teatrales. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Del puente, M. (2020, 23 de julio). Trabajo en pandemia: Teatro independiente y COVID. Funámbulos. Recuperado de <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/lvix/#p=22>
- Eines, J. (2005). Hacer actuar. Barcelona, España: Gedisa, S.A.
- Grotowski, J. (1970). Hacia un teatro pobre. México D.F: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Ogás, G. (2020). Teatro en pandemia: entre la resistencia colectiva y la prepotencia de existencia. CeLeHis, 7(20), 118-129. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/4685>
- Llanos, M. (2020). Arte, creatividad y resiliencia. Recursos frente a la pandemia. Unife, 28(2), 191-204. doi: <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2020.v28n2.2248>
- Richard, T. (2005). Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Recuperado de <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/06/53695992-52613010-trabajar-congrotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf>
- Stanislavski, C. (1954). Preparación del actor. Buenos Aires, Argentina: Psique.

Recibido: 30 de octubre de 2023
Aceptado: 1 de diciembre de 2023

Entrevista a Rosa Ramírez en el Ciclo de Charlas “La Práctica e Investigación Artística a 50 años del Golpe Cívico Militar en Chile”¹

Karina Ramírez Betancourt²

Entrevistadora

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Karina Ramírez: primero que todo yo quería agradecer a Rosa por estar acá le comentaba ahora que era super importante para nosotres como escuela tenerla porque claro como hacemos un énfasis en el teatro callejero los espacios no convencionales, creo que es super importante para nosotras escucharla hoy en día Así que muchas gracias por aceptar la invitación. Rosa nació en tocopilla comenzó su carrera en la danza se integró Al conjunto folklórico Bafona y tras el golpe de estado en el 73 Rosita había interrumpía su carrera en la danza previamente al integrar el cuerpo de baile de la compañía Silvia Piñeiro descubrió su amor por el el escenario. Desde el 75 se dedica al que hacer teatral cuando ingresó al departamento de teatro de la Universidad de Chile obteniendo su título de actriz en al egresar junto a sus colegas Andrés Pérez Araya y Juan Edmundo González fundaron TEUCO teatro urbano contemporáneo colectivo que trabajaba de manera acuciosa en la recuperación del teatro callejero en Santiago de Chile desarrollando técnicas y habilidades estéticas y de contenidos necesarios para compartir con el transeunte que eventualmente podría convertirse en el público de sus propuestas teatrales callejeras vivían bajo la dictadura militar que derrocó al presidente. Salvador Allende Gossens. Este trabajo lo desarrolló entre el 80 y el 83 y para ella es su gran escuela como teatrística y como ciudadana el año 88 junto Andrés Pérez participó en la creación de la compañía profesional e independiente gran Circo teatro y desde allí es la creadora del personaje teatral más recordado por el público querido *La Negra Ester* este a quien dio vida durante 24 años en el emblemático montaje homónimo creado por Andrés Pérez Araya fue en octubre del 88 luego del plebiscito que Rosa probaría por primera vez sentir la piel de la Negra Ester negra y así sería hasta octubre del 2012 en mejillones en la actualidad. Es parte activa de los que se de lo que se conoce como resistencia cultural porque sigue creyendo que a través del teatro con el teatro es que podemos transformar nuestro mundo interior y también nuestro entorno social en la actualidad se desempeña como actriz, monitora, facilitadora, panelista, tramoya teatral administradora,

¹ Actriz y bailarina. Actriz *Negra Ester* (1988) *Época 70*, *Allende* (1990), *Popol Vuh* (1992) y *Nemesio pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* de Cristián Soto (1999). Luego de la muerte de Andrés Pérez en el año 2002, Rosa Ramírez continuó trabajando como líder de la compañía y continuadora de la obra de Pérez. Ha actuado en los montajes *Todos saben quién fue* de Alejandro Moreno (2003), *Delirios del Alcalde* (2003) y *Madame Venetia* (2006). Ha actuado y dirigido en *De sirenas y ramerás* (2004) y *¿Por qué?* (2005), obra que ella misma creó inspirada en la vida de Isadora Duncan.

² Actriz y Licenciada en Artes Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Magíster en Educación mención liderazgo transformacional y gestión escolar, UAHC. Ha participado como actriz en obras, tales como "La Torre" (2018) y por estrenar "El convento" (2021) dirigidas por Stephie Bastias, "Rebecca" (2018) dirigida por Tomás Ahumada. Productora en el proyecto FIIC "Leche corta" (2019) dirigido por Paulina Muñoz.

oficinista gestora o sea teatrística básicamente lo que nos toca. Preside la fundación Andrés Pérez Araya entidad con la cual trata de proteger el legado de Andrés Pérez Araya a través de la investigación la formación la difusión y de la memoria e historicidad del quehacer de las culturas de Andrés de Andrés del Gran Circo teatro del teatro popular realizado por tantos hombres y mujeres que no son parte de la historia oficial pero que son pilares del teatro vocacional y profesional parte de su trabajo es no olvidar ¿Cuál es su origen? Cómo es su país y su idiosincrasia territorio que ha sufrido grandes atentados contra la clase trabajadora historia que ha tocado vivir de cerca ya que es hija de la clase Obrera Así que muchas gracias rosa por estar. Acá te queremos mucho eres muy querida en esta escuela Muchas gracias y vamos a partir con una pregunta tengo un par de preguntas puntuadas y eventualmente vamos a dar palabra por si alguien más quiere preguntar algo ya eh pero nos gustaría partir preguntando ¿Cuál es la experiencia del día del 11 de septiembre?

Rosa Ramírez: para mí el 11 de septiembre del 73 estaba pata abierta pariendo a mi hijo Andrés Pérez Ramírez nació el 11 de septiembre de 1973 en el hospital San Borja que en aquella época estaba en la Alameda al frente de lo que hoy día es el GAM en aquella época era la UNTAC 3, ahí nació mi hijo después echaron abajo al hospital y estaba en eso pero no solo estaba en eso estaba en una maternidad donde un hospital público donde la persona que me atendía. Tú decías para que yo había hecho danza y pertenecía al Bafona en aquella época y dentro del equipo de música había una eran profesionales que se juntaban a hacer folklore. No todos se dedicaban solo ser folklore y dentro de la del equipo de música había una mujer que era matrona que era una señora que se comprometió a asistirme durante mi embarazo y su novio de la época era una obstetra afortunadamente lo cuento todo esto porque cuando yo llegué a la maternidad entonces la madrugada del 11 nosotros vivíamos yo con Andrés en un pensionado por aquí muy cerca en Erasmo Escala ,que queda al lado de lo que era el sindicato de camioneros ese edificio de tres pisos de la facultad de la Universidad de Chile facultad de música de danza entonces en el primer piso vivíamos los vivían los teatrísticos yo no estudiaba teatro pero en el segundo piso vivían los que hacían música y en el último piso los que hacían danza porque los que tenían más energía para llegar arriba. Y ese día en la madrugada yo esperando al Andrés que andaba en su pega vi mucho movimiento al lado del sindicato camionero y no es que me parara todas las tardes a las noches a mirar ahí, pero me llamó la atención y estábamos en un momento histórico bien difícil en ese tiempo estaba el paro de eh camioneros y de micros y de taxis o sea todo lo motorizado estaba en huelga para hacer flaquear al gobierno Salvador Allende. Cuando llegó el Andrés le dije parece que estoy a punto de tener la guagüita me dice que venía recansado ya vamos y nos fuimos caminando al Hospital, desde acá hasta allá arriba pero pasó alguien y nos dice yo los llevo. Entonces llegamos allá me atendió, ella estaba de turno me dice Rosita esta guagüita va a nacer como un par de horas más, pero quédate porque tenemos problemas de locomoción. Andrés se fue, y como las 6 de la mañana 6:30 ya empezó a haber murmullos y en algún momento se acerca la Ingrid, y me dice que parece que está pasando algo raro porque hay levantamiento de la armada en Valparaíso todo eso era Radio Cooperativa, ya como las 10:30 ya la cosa había avanzado bastante y los médicos se empezaron a ir porque los médicos de izquierda se supone que tenían armas en el J Aguirre, las tres pistolas que

habían estaban allá y los de derecha salían porque nunca tuvieron mayor compromiso con la gente, hicieron abandono del hospital público y se empezó a llenar de mamás. Muchas que llegaron con embarazos de buen término pero también muchas mamás que perdieron guagüitas en ese momento. Era realmente en un estado de guerra porque me acuerdo era una sala común que éramos como

cuatro camas por lado o sea ocho mujeres y a veces habíamos más de ocho entonces la cama se compartía y compartir cama cuando tú acabas de dar a luz que estas sangrando entera es un poquito asquiento no. Bueno nos infectamos todas, entonces nos dieron de alta con así un paquetón de penicilinas y cosas y se fueron todas pero yo no porque como la Ingrid me dijo no tú no te vas y le dije pero oye las otras, no me dijo no puedo hacerme cargo a todo el mundo por lo tanto me quedé 15 días hospitalizada además con la inquietud de saber qué estaba pasando fuera uno lo único que sabía eran lo que escuchabas dentro y los hospitales fueron allanados por esta misma situación de que habían armas en todas partes entonces buscaban las armas, y me acuerdo que alguna vez

llegó una la enfermera que le tocó ver un fusilamiento porque ahí hay una muralla

Después de 15 días ya me dieron de alta y me encontré con un Chile super distinto yo cuando entré con la Unidad Popular con toda la problemática que tenían pero con gente que nos levantábamos sabiendo que estábamos construyendo patria y cuando salgo me encuentro con los muros todos grises porque todos los murales que eran mucho, no solo estaba la Ramona Parra, y muchas otras brigadas moralistas eh se habían dado el trabajo de borrarlas todas y lo otro es que la gente ya no nos mirábamos a los ojos, la gente puso muy insegura muy miedosa en el acá en el pensionado donde yo vivía habían dos muchachas que estaban infiltradas una es la Sandra Alarma por si la conocen ella es una maquilladora hasta el día de hoy de edad quizás no está trabajando pero ella era alumna de la

escuela de teatro y era una infiltrada de los servicios de seguridad y nosotros la teníamos por comunista. Entonces, ese es el caso que yo conozco pero sabemos por historia otros casos Y hay muchos otros que nunca los vamos a saber y que me imagino que esa gente que hizo aquello tendrá no sé qué pagar su propia inquietud. Entonces sí me encuentro con un Chile que durante mucho tiempo perdió la confianza, yo diría que hasta el día de hoy hemos tratado de recuperarla pero se pierde la recuperamos se pierde. Se perdió la capacidad de las utopías de creer de que éramos capaces de cambiar el mundo y que para cambiar el mundo teníamos que estar todos trabajando en equipo porque una cabeza, piensa menos que tres o que 10 o que 200 e se perdió hasta el día de hoy y a mí me da mucha tristeza. Ustedes tienen que haber visto los capítulos porque se han dado por televisión de la batalla uno la batalla dos la batalla 3 de Claudio Guzmán que acaba de ser reconocido por fin como un premio en Chile. Ahí uno se da cuenta el nivel de conversación de los

trabajadores las principalmente obreros, principalmente obreros, reconocer que ahí el feminismo el hombre nuevo que le llamaba y toda la gente nunca emergió realmente estaba ahí el hombre bien poco nuevo, y las mujeres estaban un poquito más relegadas pero la presencia del obrero del hombre era capaz de poder discutir de poder hablar de poder leer analizar un libro pequeño que era la selección eh colección Quimantú. Esas cosas nosotros no las hemos recuperado hasta el día de hoy nosotros fuimos cayendo lentamente en estas vorágine porque claro cayó Pinochet, pero el modelo sigue hasta el día de hoy. Ese discurso está presente hasta el día de hoy, entonces nos tienen bien ocupados todo un rato corriendo y con el discurso que hay que ser famoso que hay que ser exitoso. Ese discurso está presente

hasta el día de hoy Entonces yo el 11 de septiembre del año 73 eh hasta el día de hoy para mí es esa contradicción entre el dolor de haber perdido un proceso voy a insistir hasta el cansancio que no era perfecto pero era nuestro proceso y habría sido super justo y correcto que hubiéramos llegado hasta el último día y que hubiéramos dicho ya hicieron super mal estos huevones. No votamos más por eso pero no te pueden venir interrumpir un proceso Entonces está ese dolor esa rabia por lo que sucedió y por otro lado está la ternura que da dar algún cabro chico una cosita chiquitita que depende solo de ti y más son tan perfectos tienen, por lo menos lo disfruté hasta el día de hoy que ya lo tengo super advertido a mi hijo que el 11 de septiembre le va a tener una fiesta a nivel nacional lado Eso me pasa hasta el día de hoy esa contradicción de tener que ir a aprender velas a y por otro lado de a pagar velitas de cumpleaños.

Karina Ramírez: doble militancia. Para ti ¿Cuáles son las consecuencias que ves en el espacio cultural en la escena cultural después del 11 de septiembre del 73?

Rosa Ramírez: a mí me pasa que yo tenía alguno de los puntos que a mí me importa el compartir me interesa compartir siempre se habló del apagón cultural eh inmediatamente después del 73 durante el periodo de la unidad popular yo estaba estudiando danza y vivía en un lugar donde se hacían muchas reuniones políticas y donde llegaban muchos muchachos de la Universidad de Chile de la escuela de teatro a hacer militancia y hacer teatro político ese espacio y yo vivía ahí en un altílo. Entonces yo me hice yo venía del Norte no era tan chica pero era super inmadura no tenía idea de nada Entonces me dice era como Chiche de este grupo por lo tanto me tocó ir a mucho espacio sobre todo poblaciones la población nueva habana poblaciones incluso les cambiaron hasta el nombre para advertir que había una fuerza política militante bien importante. Entonces siempre hubo cultura estaba el trabajo de la cultura estaba lleno de Peñas y después del 11 del 73 siempre se habla del apagón cultural y yo no comparto aquella idea porque nosotros los que hacemos teatro en serio no hay nada que nos impida hacer teatro nunca yo hice teatro El 73 74 75 hasta el día de hoy teatro más peludo que otro teatro mejores condiciones que otro pero y nunca éramos el único equipo. Siempre hubo mucho la actividad cultural el desarrollo el manifestarse a través de cualquier artística es parte de la vida del ser humano siempre va a estar presente, ahí está la capillita de la legua la capillita de la quinta normal porque siempre como los espacios más escondidos porque obviamente había persecución. Si eso es verdad, pero la gente que voy a hablar solo del mundo del teatro que el que más conozco eh siempre estuvo presente siempre cuando se habla del apagón cultural, claro la burguesía dejó de tener teatros la burguesía le cerró sus teatrillo ya se tuvo que quedar en la casa viendo tele pero la gente marginal estábamos en la calle estábamos en las parroquias estábamos los sindicatos de obrero y luego estuvimos en la calle. Entonces eso es como habitantes ahora como estructura como institución en este país hasta el día de hoy, no hay una política cultural que favorezca a los trabajadores del arte y la cultura lo que hay hoy día es un acomodo medio extraño y podemos verlo super desordenado super concursable Y responde a este modelo neoliberal o sea cuando nos echaron de Matucana 100 instalan ese icono de la industria cultural también un abuso confianza, sí y nos echaron solo porque la otra interesara la Luisa Durán qué teníamos que hacer nosotros con la Luisa Durán nada de a la primera dama, dormía todas las noches con el Lagos que dejamos no teníamos por dónde ganar hablar con ella y nada y pero es eso eh estamos hay un desgaste entre la

inquietud de los trabajadores nosotros somos el teatro pero en general hay una separación entre las inquietudes de los trabajadores y la institucionalidad si no preguntémosle a los profesores que no es que no quieran hacer clases los tipos las condiciones no se dan y además está harto de que abusen y que abusen y que abusen y que no les paguen las platas que les tienen que pagar tiene que ver con eso. Entonces del 11 de septiembre a la fecha el modelo neoliberal de Pinochet está bastante intacto han habido intentos y cuando tú hablas con alguna autoridad y te dicen pero es que está todo amarrado digo, bueno está armado, porque si fuera tan fácil entonces todos nos postulamos cualquier cosa yo no me postulo, yo hago lo que tengo que hacer, lo que sé hacer pero no voy a hacer como que es que porque ahora estoy en un cargo se va a solucionar todo no ahí falta voluntad falta y falta confianza en nosotros. Boric tenía dos alternativas confiar en el empresariado o en la gente trabajadora y el confío en el empresariado. Nosotros muchos de nosotros le dimos el voto no porque fuera santo de nuestra devoción, sino porque era la única posibilidad no podía conquistar, a veces a mí me conquista a veces yo estoy chata de andar peleando.

Karina Ramírez: ¿Cuáles fueron las creaciones y/o prácticas artísticas que predominaron durante el gobierno de la Unidad Popular?

Rosa Ramírez: fijate que hay unos libros que son dos tomos y que sale el chicho en la tapa. Porque en el medio como comercial eh había de todo gusto, el Tomás Vidiella un super buen actor haciendo el túnel que era una cosa bien vanguardista en la época o sea hacer un travesti en la época lo así como para la Chunga era igual era super atrevido de su parte que estaban los chinos estaba la Ana González que bien de izquierda entonces las obras que más menos pero y ahí suma y sigue ósea estaba la negra guitarreando haciendo los cabezones de la feria además de las obras tradicionales en sala. En la feria era un teatro político ella lo hacía no sé qué nada lo hacía generalmente se llamaba Ateva me parece la organización que era eh acción Teatral Popular me falta la A no sé qué y entonces ya hacía esto que eran unos personajes con las cabezas muy grandes, Entonces eso hacía que sobresaliera porque hacían la feria y estos personajes que ya eran como prototipo siempre estaban hablando de la temática conflictiva, y esa agitación ese ese diálogo entre estos personajes hacía que el público tomara partido. Entonces era un teatro de agitación el teatro callejero es un teatro de agitación, por eso me niego hasta el día de mi muerte a pedir permiso hacer teatro callejero sucede, y había mucho teatro en poblaciones yo en ese tiempo vivía en Tocopilla eh en ese tiempo ya estamos como en el último año del Liceo de ser representante como de un montón de pueblos pequeñitos que está muy lejos del Santiago lejos de Valparaíso y lejos de Concepción que Serían como los centros más importantes de nuestro país entonces a medida que te vas alejando. Entonces nosotros estamos allá tierra Amarilla, María Elena Helena. En qué medida importaban esa zona en que estaba el cobre pero nosotros Tocopilla tiene una termoeléctrica que es una tremenda eh construcción que es donde sacan electricidad en aquella época la sacaban de la energía del mar después ya habían tantas mineras que había que generar ahí no instalaban chimeneas con carbón y que se supone que vamos a estar así alto rato más entonces. Esa era la única importancia que podía tener Tocopilla que estaba esta termoeléctrica. Entonces si había huelga había que cuidarla la termoeléctrica nadie se preocupaba de los trabajadores era la termoeléctrica y yo de chica me acuerdo que nos levantábamos hacíamos en la mañana y teníamos siempre hollín. Entonces cuando yo soy asmática y siempre me preguntan pero usted fuma mucho que me da lo mismo yo estuve 17 años respirando carbón todos los días

and los mismos días como no igual fumar, pero entonces la única importancia que teníamos culturalmente yo no vi nunca una obra de teatro salvo el año sido el año 1970 que fue una obra de unos estudiantes de la Universidad Católica y que con el tiempo ahí conversando era una obra que estaba inspirada en macondo y uno de los actores que había ido siendo cabro joven era el Raúl Osorio. Era un marinero, usted anda marero no después me llamó sí porque me me me marcó tanto porque nunca habíamos visto que cuál era nuestra cultura muy mal cine, cine mexicano o cine yanke donde los negros eran malos los japoneses eran malos todos eran malos, menos los norteamericanos. Lo otro que veíamos eran radio teatro que cuando estaba ya por concluir el último capítulo paraban la porque eso a nivel nacional paraba los últimos capítulos y se hacía una parada ponle con la señora Mieve Marín, una señora estaba más viejita que yo y todavía hacía lulita hacía jovencita era un teatro con telón pintado y siempre la jovencita estaba detrás de un velo así la tratando porque su voz era muy Juvenil y era muy bello como ya se expresada y todo eso es lo más cercano que íbamos con la mamá y lloramos caleta todas las teleseries. Entonces llorábamos alto y nos amos contentas porque no nos pasaban cosas que es cuando algo está bien hecho porque a ese público algo le sucede si tú entras y sales y cuando sales que hacemos ahora nunca se habló que no te transmitió nada pero cuando tú ves algo y te quedas ahí algo está pasando. Yo soy remala para comentar ahora inmediatamente pero me queda acá me quedan sensaciones imágenes dudas aplausos todas las cosas que me puede provocar una obra. Pero tiene que haber habido mucha actividad cultura había mucha Peña estaban los trabajos voluntarios que cada vez es superlindo porque la las expresiones artísticas todas no son un algo inventado en un momento determinado es parte de la vida del ser humano desde siempre creamos la teoría que creamos que llegamos del cielo o que no venimos del mono en algún momento nos paramos como seres humanos y ya empezamos a conectarnos yo siempre pienso en esos hombres de muchos años atrás y me los imagino caminando por el borde del río loa Los por ejemplo ellos bajaban por el río y cuando los tipos trabajan con el calendario gregoriano pero en algún momento os emprendían el regreso y eso se completaron el ciclo de cuando iban sembrando y después tenían que cosechar y en ese ir y venir por el río yo soy del Norte. Así que conozco sanito tú ves que el río a veces va por sobre un rockería y tiene un sonido y después por la Arenita y después por unas rocas grandes y ese sonido el ser humano lo empezó a reproducir con cañitas con piedras y empezó a imitar lo que le sonaba bien y lo mismo ocurrió muchos años atrás cuando los seres humanos trabajando con la tierra se dieron cuenta que habían raíces que tenían empezaron a plasmar sus manitos y empezaron a ser dibujitos y los seres humanos que querían preguntarle a los dioses que qué hacían en este mundo y enfrentarse a ese universo haciendo representaciones. Entonces el arte no es algo impuesto desde afuera es una necesidad de todos y cada uno de nosotros de expresarnos de manera extra cotidiana el hombre más ignorante tiene la necesidad la mujer más sabia tiene la necesidad y cada uno le espera como mejor quiere cuando surge yo estoy un taller de bordado como me sobra mucho tiempo. Yo estoy en un taller de bordado en Curacaví, las personas que van son mujeres eh la mayoría adulta también hay jóvenes pero la mayoría adulta son abuelas, la mayoría están casadas son matrimonios bien antiguos Entonces ya están con el marido al lado son viejitas y hacen unos bordados hermosos y nunca estuvieron en ninguna parte pero claro son la mayoría vivieron siendo campesinas hoy día. Claro ya están más urbanas pero fueron rurales Entonces ya conocen la planta. Desde pequeñita saben que tiene tres flores así que este es el color no el de allá y

hermosos entonces eh basta que uno quiera hacer algo y está eh siempre van a estar las herramientas en nosotros uno las puede ir puliendo uno puede ir profundizando pero esas necesidades están. Entonces me imagino que en el tiempo la unía Popular que esta el trabajo voluntario que de verdad era entre jarana y entre sentir que estabas construyendo patria porque yo siempre yo me levantaba sacaba la pata de la cama y decía vamos a construir patria. Yo amo mi trabajo aun así no es lo mismo

Karina Ramírez: ¿Cómo se configuró o se reconfiguró la creación y la práctica artística a partir del 73?

Rosa Ramírez: cada uno lo fue viendo como una necesidad nosotros en septiembre teníamos una beca en Bélgica el Andrés y ahí nos pusimos unas vacunas que era la internacional que había que ponerse los papeles que estamos en eso y el Andrés quiso ir a despedirse sus amigos que ya se un montón cuando llegó dijo hay mucho que hacer acá y él fue a ver entre los muchos personas despidió vi un grupo que era un grupo que está constituido bien eh artesanal bien alternativo. Y estos muchachos estaban estudiando el popo voh y mirando eso escuchando eso nos dimos cuenta que qué vamos a ser nosotros chilenos proletas en Europa nos quedamos entonces cada uno se reconstruyó como mejor pudo y hay gente que se fue contra su voluntad y yo siempre pienso que si yo hubiera ido no me cabe duda que estaría haciendo exactamente lo estoy haciendo con los suecos porque por lo menos para mí es una necesidad que tiene que ver con que quiero vivir en un mundo en un país en este caso donde a nadie se le pasa llevar porque no es no se siente seguro de decir lo que piensa en este país todavía mucho Santiago tenía como 300 al lado no se equivocar en trastornos de aprendizaje equivocarse pero acá a nosotros nos castigan hoy día conversaba persona decíamos por suerte hoy día se nos habla se nos dice que hay niñitos TEA c y 10 años atrás quién hablaba de niños TEA y los que hayan existido ahora poquito no más yesos niños que hoy día su nombre lo de pasado como el hoyo porque nunca se atendió en su diferencia antiguamente a los niños y niñas eh que le llamábamos mongoles con los niños con síndrome down se les escondía era una vergüenza hasta el día de hoy se le esconde en las clases altas la otra vez me contaba una chica que con un bióloga. Yo vivo en un cerro entonces puedo hacer de me bajó la niña y me empezó a contar que tenía una tenía un centro de atención pero tenía dos acá uno en Los Andes y uno por acá por y donde ganaban las lucas en los Andes ahí le pagaban porque minera entonces pero que ya tenía ya estaba muy cansado entonces iba a dejar la pega, pero por qué la que lo pasó mal no meó me hablaba de un caso de una viste que se casan al entre primas y primos una chica una señora tenía como dos hijitos con problemas de uno abiertamente down y el otro tenía un problema de aprendizaje y ella tenía que enseñarle porque pega y en algún momento le se puso super contenta a esta profesional y le dice a la madre que el niño ya puede diferenciar la O. Entonces podía decir a y podía decir o y el mito la hacía consciente y la profesional estaba feliz y le cuenta a la señora y la señora dice ¡oh! qué bonito pero algún día va a dejar esa cara esa era su preocupación. Esa era su preocupación entonces esas cosas que son culturales y que vivimos en un país que es muy clasista nosotros acá somos enfermos de clasistas, entonces son cosas que uno por lo menos debe considerar cuando hace los trabajos que hace y todo eso está reflejado a lo largo de todo nuestro país Luis Emilio Recabarren por allá por el año 1900 andaba

haciendo teatro de agitación eh política y lo que hacía me imagino que no hablaba del SIDA, pobre hombre andaba hablando de su propia problemática que era el alcoholismo el maltrato hacia la mujer, la prostitución eso eran los temas de ellos la falta de conciencia política estamos hablando de sectores estamos hablando del periodo de Salitre en el norte donde había una cantidad enorme de obreros que se engancharon para allá pues se les habló de este de la riqueza que estaba surgiendo en el norte y eran super mal pagados eran tratado horriblemente mal entonces ahí surge este y tenía una mirada grande que mueran pueden evolucionar pueden sumergirse aparece cuando nosotros hacíamos no sé, nosotros siempre separamos el gesto la palabra entonces no nosotros tú te da cuenta son cosas cuando son esenciales al ser humanos esas cosas pueden aparecer se pueden incluso entrar en la clandestinidad ve por clandestinidad esencial ser humano. Cuando son y te imponen bueno que desaparece si no tienen la misma calidez, la misma solidez es desaparece y tú crees que surgieron algunas prácticas después del 73 se ponen actualizan nosotros cuando hicimos la negra que se llama la compañía nuestra gran Circo teatro estamos haciendo malabarismo chupa nada. Se llamaba gran Circo teatro porque nosotros lo que hacíamos primero porque el circo es popular tampoco estábamos pensando en los atrios, estábamos pensando en el teatro popular estas carpas rotos era la única intención que nosotros teníamos en estos extremos que yo les hablo que ustedes conocen a don

Alfonso Alcalde se los recomiendo no no me extraña que no lo conozcan pero tienen que leerlo Don Alfonso Alcalde Ferrer es un chileno nacido en Punta Arena de ser como el año 30 me imagino escritor y é se fue al exilio des después volvió a Chile y estuvo un tiempo se enamoró de Lota todo lo que escribía esa Lota después se suicidó por ser muy pobre y é Pía su pensión de Gracia nunca se la habado don Alfonso ver alguna vez la negrita y el bajó del cerro bajo corriendo al otro día subo corriendo. Yo quiero que haga en esta hora que es la consagración de la pobreza que es un tremendo libro con mucha historia él tiene historias que además a veces por ejemplo los zapatos de tuija puede tener cinco versiones distinta es la misma historia pero el viejo le pone colores a veces como que le pone el acento en determinadas cosas pero es la misma historia son personajes son hermosos y él nos contaba en algún momento que para el circo era la luz porque él vivía en un sector marginal en Punta Arenas. Entonces cuando llegan los circos ponen la carpita y ponían el toda la guirnalda. Entonces el barrio se veía más iluminados pero tú entrabas a ver la obra la presentación de circo y era pasaban cosas tan hermosas que se le iluminaba el alma Entonces siempre decía el circo es la luz y nosotros cuando nos pusimos Circo fue pensando en ese circo popular ese circo puede ir la guagua van los perros van las viejas no tienen plata, ya un una olla ese el teatro que no allá apunta nuestro gran circo teatro y porque según nuestra metodología de trabajo debemos ser acróbatas de la emoción nosotros no trabajamos un método realista. Entonces no estamos en una emoción y pasamos rápidamente a sin transición y tenemos que tener esa habilidad no podemos. que lle la pada Estamos en lo que estamos y siempre vivir al presente con pena presente con odio presente con lo que sea y tenemos que tener esa habilidad de ahí viene el nombre Circo pero después se puso de moda el circo se recuperó el circo que tener pero es una gran ayuda porque nosotros Andrés el grupo pero pasa poco acá es muy feliz Santiago. Entonces se va Norte yo entonces, le gusta mucho trabajar con en escuelas que están escuelas medias periféricas estamos hablando cuando sus dos centros de trabajo San Pedro atacama entonces tiene todas las escuelitas que están alrededor son escuelas con seis niñitos con siete niñitos que

y enseña música de una vez hicimos y el sábado pasado hicimos También acá pero hios ot actividad pero con el mismo propósito invitamos a los viejos ahora todos empezamos a ser viejos y trabajamos con ellos y sábado y el and que hacía siempre traía las pelotas de malabares. Entonces hacía así con las pelotas, el hecho tomar la pelota tirarla y tomarla eso es un logro porque los seres humanos nos vamos osando y nos duele el cuerpo y nos

45:08

ponemos nos tuvimos verdad que el cuerpo se va gastando se va uno sigue teniendo las mismas ganas y uno empieza a hacer un niño de nuevo entonces tú le pasas las pelotas en los Caballeros. Ya esa espectacular, y entonces esa cosa es muy bella o sea lo que tú produces no es el la habilidad en sí mismo sino lo que estás provocando iluminar el alma como decía el Alfonso Alcalde Ferrer entonces claro hay cosas que se hacen necesarias hoy día. Yo te decía hace un rato para mí la me a disculpar pero yo tengo pésima opinión de las universidades y negocio y a veces se les nota mucho a veces se les nota menos. Entonces las escuelas hoy día son como un supermercado de salto teatro físico teatro el teatro para teatro el teatro tenía esa necesitaba esa estética porque uno trabaja con un texto per hicimos época 70. No decíamos ni mierda, estamos hablando de un proceso en el cual hay lo que hay es un intercambio ideológico eso es por lo tanto era otra preparación y es otra manera pero es basado en el texto, entonces la obra te va a mandar nosotros debemos tener esas habilidades y cada uno las va viendo. Yo siempre estudie danza siempre me ha gustado la danza entonces uno tiene habilidades y sí hay alguien que tiene la habilidad de hacer los malabarismos que bueno, pero ponlo al servicio de la obra la obra te va hablando pero cuando te pone a este supermercado de que al final no es nada porque son tres clases por aquí dos por allá y esperamos. Sí porque hay que invertir plata estudió

Chao te amo

Rosa Ramírez: ¿Ustedes quieren hacer algunas preguntas?

Público: para mí generaciones los galpones eran un antes y un después, siguiendo la línea y creo que muchos de los que seguimos el camino en estas universidades alternativas buscando la expresión, nos sentimos vacíos como que nos quedó esa parte de que esos galpones hoy Matucana 100 pero esos galpones eran suyos de la compañía del Circo teatro y iban a ser nuestros también como que todos íbamos a tener un espacio de poder ingresar ahí sin proyecto sin FONDART sin apellidos sin círculo previo y siento que muchos de nosotros somos errantes en ese espacio que nunca vamos a encontrar para poder instalar el teatro que queremos hacer Cómo sintieron ustedes eso ese momento bueno primero darte las gracias por tener esa mirada con número 100 porque la historia se cuenta de muchas eh maneras y la historia que cuenta la gente que está a cargo de

Rosa Ramírez: tenía los contactos que podíamos tener nosotros y y cuando se hizo esa imagen que quedó del Andrés eso no fue una performance y yo debo decírselo eso fue un un eh fue un acto de mucha pena y de mucha rabia no fue algo pensado como una performance, pero somos teatristas resultó resultó pero era una carta a la opinión pública y es una carta que por ahí todavía a veces aparece eh yo también creo que a propósito de lo que tú dices eh yo creo que no es bueno esperar que alguien no nos abra las puertas uno tiene que abrirlas a

patadas no puede abrir debemos hacernos cargo de nuestro presente porque el Pérez afortunadamente está descansando el pobre hombre que trabajó que golpeó puerta golpeó mil puertas a mí me asombra que hoy día de repente me encuentro con gente me dice o alecito yo me acuerdo que hablamos tanta no el gallo está s Solitario nosotros Matucana número 100 están muy solos no tuvimos apoyo del sindicato de Paulina que era la presidenta en ese momento porque nos cuestionó porque obviamente, ya está de parte de la concerta nosotros no tenemos esas banderas nuestra bandera es el ser humano el público la gente como decía el Pérez sencilla para la gente humilde la gente pobre cuando digo los olvidados los marginados los maltratados para ellos es que trabajamos nosotros. Entonces pero debemos generar es espacio y debemos hacernos cargo nosotros partimos haciendo teatro callejero de la nada porque estábamos en la escuela de teatro y éramos unas mujeres habían dos grupos que éramos bien juntas el grupo del Pérez que era de un grupo superior y nosotras que éramos casi puras mujeres y trabajamos teníamos muchas inquietudes en comunes y las mujeres decidimos cuando salimos de la escuela hacer una tesis sobre el teatro callejero en el mundo y la presencia en Chile a mí me tocó el capítulo de la presencia del callejero en Chile. Entonces cuando nos juntábamos con el grupo transmitamos pero hasta por las orejas el no sé qué las cuatro tablas y hablamos mucho, y el Pérez estaba montando su vez una obra y no pudo estrenarla porque se le accidentó una actriz. Entonces ya hagamos teatro, y así empezamos y fuimos a buscar al que es un gran teatrista y había abandonado el teatro porque el teatro no genera plata es un tipo pobre vendiendo esa capacidad de liderazgo tan hermosa seguimos y ahí armamos primer callejero por supuesto el segundo callejero después fue alguna parte seguimos con González llegó y en algún momento yo me fui a la tele y pero surge así de esa necesidad cómo surge el gran Circo teatro el que andaba pecando en Francia llega a Chile dice o la pura porquería AC no se puede hablar con nadie estamos en el sí y el no entonces hay un ambiente super enfrentamiento diríamos hablar del amor yo hacía un taller con él, así que estaba aprendiendo la metodología ahí en el taller y él transmitía con esto de hacer la obra y alguien le dice la Negra Ester, la leyó y quedó así alucinado me dijo Rosita léela La leí la encontré enferme machista dijo Rosita le hicimos siempre la hora más horrible. Yo la hago yo sé que él tenía esa capacidad de inspirarse de tomar cosas de abrir ventanitas siempre siempre no le bastaba casi con el texto como estaba siempre indagamos buscaba y como se improvisa mucho la improvisación a veces para otro lado. Entonces todo era sumar la consagración que recién les hablaba duró 5 horas no nadie muy poca gente luces en el parque en el anfiteatro cómo se llama Juan 23 el anfiteatro que en Grecia, como se llama anfiteatro, y ahí lo hicimos porque justo había un encargado cultura era un comunista actor así y lo ocupamos y me acuerdo que el día que al día siguiente estrenamos entonces eran largos éramos como 30 actores subíamos bajamos y este anfiteatro está en un parque donde hay patios de casa viene a uno no fueron a reclamar el alcohol que eran como las 9 de la noche no podían dormir estábamos partiendo el ensayo ya desconectar los generadores que son ruidosos, los generadores entonces, todo el ensayo fue así la indicación todo. Al día siguiente hicimos la función estábamos felices porque podíamos sacar la voz pero tiene que ver con eso. Entonces yo creo que uno tiene que ser protagonista en la vida de los sueños que uno tiene a veces cuesta mucho y a veces son sueños más que sueños son como volas. Me encantaría en realidad no pasa mucho pero en otros momentos es se te empieza a ser super presente y casi todo rato uno cae en eso y se acuerda y ya habla Y entonces hay que empezar a generar las condiciones para que eso se haga yo estoy hace 6 años hinchando

porque quiero volver a hacer la huida que es una hora el último montaje que nos dejó el Pérez y por haberse razón porque a mí me da llamar gente, y no tener para pagarles los ensayos entonces por eso no lo hecho. Hoy nosotros tenemos por la razón que sea nuestros últimos compañeros que se han sumado que un grupo como de cuatro cinco son todos muchachos. Yo estoy impresionada porque mi hija fue alumna pero hoy día, yo estoy impresionada y tiene que ver con los muchachos con ustedes como ustedes se enamoran y tienen tanta energía y tienen tantas ganas y creen tanto en lo que están haciendo que lo transmiten. Entonces los chicos que tenemos ahora que son Sí están sumando son todos del muy cercano o son abiertamente de la UNIAC, muy cercano a y yo le digo mi hija estos no eran compañeros, bastante pe tienen ganas y tienen la energía pero para mí hacer la huida es y tengo que hacerla y tengo que hacerla y quiero hacerla y cuando siempre me pongo

esas pegas cuando no echaron de matucana 100 y murió el Pérez y trabajar por el 11 de mayo Día Nacional del teatro no les digo la cantidad de reuniones Fueron por lo menos 5 años entre el 2002 y 2007 que tuve que ir hablar con todos los ministros de la cultura y escuchar todas las barbaridades que decían los ministros de cultura y nunca lo logramos pero no sé qu no sé qu no sé qué y se cansaba uno seguí y seguir, porque para mí era lo único que quería era gritarle a nuestros compatriotas y al mundo lo tanto que queríamos al Andrés Pérez y lo importante que había sido en nuestras vidas como criador en nuestras vidas hablo de un país entonces eh trabajé hartó y un día así a propósito escopeta veo que hay un hombre ahí parado afuera estaba un Vicuña Maquena un señor de terno obviamente no era de mi compañía ya pase y llegó era un senador, y nos dice que el senador Pedro Muñoz que él es de Magallanes y que tiene como, tarea impuesta por su sector por su zona lograr que el 11 de mayo sea el Día Nacional del Teatro y no sabía a quién acudir porque había ido a le habían dicho que no que no pasa nada y fuimos y nos fuimos a meter , nosotros y partimos a Ramón Farías en ese tiempo había sido actor. Entonces el diputado le contamos Ramón pasa tal ya dice, pero si acá estamos todos queremos entonces tal día va a estar la votación vengan y estemos con un cartel no te permiten entrar con Cartel pero ahí éramos como 10 gallos y cuando exponen el tema. Entonces cuando nos hablan es el Día Nacional del teatro surge el año el 2007 no el 2002 el 11 de mayo Día Nacional del teatro surge el 2002 los otros pajaritos la institucionalidad lo hayan aceptado el 2008 porque el 2008 en verdad ese otro cuento pero yo no voy a habar esa mentira este hecho histórico importante surge el 2002 y sur como una manera de darle las gracias al Andrés Pérez decirle a estos aturdidos de gobiernos que teníamos en el momento Cómo podían ser tan poco cariñosos con sus trabajadores tiene que ver con eso porque yo iba a reuniones con los ministros pero que yo quiero poner el calendario ser así. Ah pero el primero de mayo es simbólico el 8 de marzo es simbólico que haya un contenido. No sé qué entonces yo qué aprendí con Andrés Pérez unica de las cosas que aprendí con el Pérez que cuando uno está en el escenario y estamos con un alguien con un partner, y a mí por a veces razón me que conecto imaginación y no se me ocurre nada y el socio acá me propone algo, yo lo sigo al compañero, y empezamos a improvisar que se me ilumina creativos. Entonces y nosotros como trabajadores podemos tener un punto de vista al respecto y lo podemos hacer de manera de la que queramos simbólica realista con nuestra metodología a través del circo de como queramos pero que son temas que no por lo menos lo que a mí me interesa yo no me interesa ser una actriz que aparezcan las portadas o que sea que me hagan estos contratos para llevarme a Europa no mi tema es acá cuando a mí, oye pero en México hay un festival super bueno no pagan nada huevón si que me pagan tengo

lleno población en mi chile acá yo voy a ir a trabajar que hay mucho que hacer hay mucho que hacer y la gente se pone muy feliz el sábado lo que hicimos era nada juntar a viejos y viejas sobre 65 años del barrio república que está nuestra casa llegaron gente de otro lado gente de acá de Quilicura otra familia de San Joaquín unos pocos República y era conversar tomar tecito entre medio un chico tocó acordeón tango la otra bailó un poquito de árabe y después otro le hizo una especie de baile entretenido y al final terminamos bailando y es eso y la gente tiene tantas ganas de compartir de hablar de ser Tom en cuenta en este país tercera edad es la más desagradable del mundo partamos con pensiones qué jubilación son malas Entonces está lleno de cosas por hacer teatro para los cabros chicos que son otros Cabos que están domesticando no te muevas no mir no hagáis no libre yo tengo una se llama libertad y me encanta porque ella tiene tan. Por qué me pusieron libertad entonces tiene que ver con eso los seres humanos nacemos libres y nacemos llenos de creatividad los chicos desde muy pequeños lo empiezan a estructurar saluda permiso no el ser humano es habiloso sabe a quién va a respetar no porque sea más grande más chico más flaco es donde hay cariño donde te estás sintiendo tomado en cuenta y cuando dejan de saludar hay que preocuparse porque los abusos infantiles existen. Lo que hacen ustedes lo que hacemos nosotros lo que hace tanta gente que tiene que ver con el con estas herramientas que nosotros quisimos desarrollarlas a través del teatro están para que para hacerlas comunitarias hay que hacer todo el teatro que quieran de todas las maneras que quieran es alguien quiere lo esencial preguntar es lo esencial para ti y como crees que es lo esencial para el teatro dime un poquito habla de lo esencial como es para ti, lo esencial para ser humano y lo esencial para el teatro yo creo que no hay parámetros así como único y exclusivo ya yo creo que para mí lo que es esencial por ejemplo ser transparente esencial hablar con la verdad esencial es vivir en la sencillez estamos creo esencial es ser honesta con los sentimientos con las emociones. Cuando hablamos de las emociones por ahí hay como un prejuicio bien extraño que habla de emociones buenas y emociones malas emoción mala el odio Por qué el odio va a ser malo es una reacción por algo existe en el ser humano. Por qué va a ser malo ahora, y ahí ya empieza a ser voluntarioso y va como por otro rango pero las emociones todas tienen una razón de ser si estoy en el amor es porque estoy en un ambiente donde están pasando cosas interesantes donde nos estamos comunicando. A lo mejor es el amor de pareja te das cuenta y cuando es odio es lo mismo es porque hay algo que te está incomodando algo que no te está haciendo feliz algo que te está dañando. Nosotros vivimos en un país cuando lo decía recién que es super clasista hay una clase dominante en nuestro país que no tiene ningún prejuicio de hacernos daño yo el otro día escuchaba un post al comienzo lo escuché fue Oh interesante entre Alberto Mayol un conversatorio que son dos extremos entonces enseñarle al pueblo a todos nosotros que se puede conversar y proponer cosas en común ya Mayol es un sociólogo y este otro es un prejuicio de que no sabe nada y lo escuché interesante y lo volví a escuchar y me empezó a dar miedo porque Incluso el sociólogo no fue capaz porque no están en esa película porque estamos en cosas distintas a mí me da miedo cuando se empieza a hablar de la maravilloso que es que por fin vamos a tener vehículos eléctricos. De dónde va a salir la electricidad qué ¿Cuáles van a ser los países y las zonas de sacrificio para que otros los adinerados de siempre tengan autos eléctricos? Entonces el día de mañana cuando tengamos los mares más envenenados de lo que ya están a quién les llaman la culpa bueno yo voy a estar muerta pero mis nietos y los nietos de ustedes y la vida de este planeta Entonces yo me empiezo a dar cuenta que hay estos demonios están siempre super pres presentes y uno tiene que estar atenta porque a mí me pareció peligroso. Entonces eso para mí ya no es esencial para mí esencial

es que el ser humano respete el medio ambiente cuando nos dijeron, no si en realidad hay que poner esto Molinos de viento porque en Chile tenemos alto vientos, ya de acuerdo porque nos empezamos a dar cuenta que esa el dientecito le rompe las rutas a un montón de aves y and toan como las Ballenas en el mar que les ha roto todo su habitad es bueno es necesario para qué par tener más celulares para tener más computadores y estemos más sin comunicado es esencial para nosotros es esencial que tengamos un ropero que abrimos y hay 72 blusas 48 faldas y como 18 par zapatos, no si nuestras mamás antiguamente tenían dos par zapatos de calle y de casa y el de calle era el conta quito y ve cuando se rompía partían el zapatero y se sentaban para que el caballero pusiera la tapilla y ahí la viejita sentada y entre tanto surgía la conversación los movimientos anarquistas para que sepan surgen en las zapaterías allí están las conversaciones ahí donde la gente se empieza a transmitir supiste que pasó esto por acá la noticia es la noticia la gente se estaba comunicando de verdad es para mí no es esencial que cada uno de nosotros tenga un vehículo, porque por dios que cada vez podemos transitar con menos tranquilidad entonces tiene que ver con cosas que lo esencial al ser humano no lo esencial al modelo neoliberal tenemos dos cosas un ser humano necesita tomar agua limpia alimentarse. Ojalá comerse una lechuguita sana tiene que con eso con ese tipo y cuando nosotros hacemos nuestros personajes que ahí ya lo bajo el trabajo cuando nosotros creamos nuestros personajes nunca hacemos un trabajo de estudio tridimensional sino que siempre trabajamos con el me gusta o no me gusta y cuando uno trabaja con eso. Tú no prejuicias al personaje porque yo puedo decir Allende invento un montón de cosas buenas y mal y como todos somos perjuicios indudablemente que estoy enjuiciando también cosas maravillosas, pero no sé si al viejo que le quitaron. Yo trabajo en base al texto al Chicho le gustaba o no le gustaba que en todos los colegios antes de entrar a clase, se le sirviera medio litro de leche a los niños a las niñas le gustaba claro gustaba y le gustaba que se comentara, que las fuerzas armadas eran constitucionalistas en Chile le gustaba el palito pero entonces eso te va determinando y eso nos hace entonces ser más alejarnos del prejuicio y el público el público si se da cuenta. Trabajar en un teatro municipal espectacular y trabajar en la calle y trabajar en un escenario que se balanceando un terreno inestable en una salita chiquitita, hace poco en los mucho más grandes y teníamos que grupos allá y se puede hacer por supuesto. Y entonces uno siempre tiene esa uno se puede tomar todos los espacios todos para hacer lo que nos gusta ha y ahí solamente ponerse creativo hacer confianza en el otro un trabajo en equipo que también yo lo valoro mucho trabajo creer en el otro y creer en el que está delante siempre que está adelante de profesor guía director editor lo que sea ese está mirando desde allá por lo tanto está viendo la totalidad de esto. Entonces si ustedes no tienen confianza en esa persona sea un hombre mujer un disidente no trabajen va a ser malo para usted va ser malo para esa pobre persona , si tú no tienes confianza en eso y la vez que perdí confianza y le entregué el texto. Somos todos humanos entonces la sinceridad es importante porque además en esto trabajamos.

Entonces uno no puede estar en el escenario, yo cuando de la original yo no estaba hablando de mi vida ni el de su vida estaba contando su historia yo estaba encargado contando la historia de y ellos dos se amaban y se buscaban. Y eso en el escenario funcionaba porque que si fuéramos amigos, pero si no hay amigo que forzar somos pero tenía esa capacidad de que lo que prevalecía era el trabajo entonces estábamos siempre trabajando y cuando era s yo fiesta encuentro reunión cada uno decidía si quería ir o no quería ir otra cosa pregunta teniendo en cuenta que los fondos son concursables sigue siendo

suficiente solo las ganas para hacer teatro porque aunque hagamos teatro con materiales reciclados y ensayemos sin salas. ¿Cómo podemos hacer el teatro que soñamos si no tenemos ni un peso y muchas ganas? Sí pues están las dos alternativas eh la autogestión siempre va a existir y yo creo profundamente en la autogestión eh Porque además la autogestión eres dueña de la pelota y lo así como quería y cuando uno trabaja con fondo, uno ahí no solamente jugamos con la posibilidad de que te haya bien o mal sino con la ilusión de que te va a ir bien es super dañino yo postulado nosotros FONDART hace como 20 años que nos hemos ganado nunca un FONDART, todos los años y no lo ganamos somos una compañía de 35 años. Existencia Muchas gracias. Tenemos esa casa que está en calidad de préstamo nosotros no pagamos por estar ahí pero todo lo que se hace dentro son nuestras lucas que están ahí nosotros tenemos un viático muy pequeñito menos que el sueldo eh mínimo para poder darnos vueltas y cuando se hace. Se incrementa un poquito pero nosotros vivimos con mucha modestia, si no si quisiéramos tener otra forma de vi yo tendría que estar trabajando en otra compañía en otro espacio. No podría estar en el gran Circo Teatro entonces está la autogestión y está el darse la oportunidad de yo creo que siempre hay que postular pero que eso no te cierre las puertas que si te va a ir mal que más de alguna vez te va ir mal que no impida que tú sigas avanzando. Yo no sé de dónde salió esto de que había que concursar entiendo el capitalismo nunca le va a solucionar el tema laboral a su sociedad a su pueblo a su gente el capitalismo necesita tener fuentes laborales mínima donde trabaje el un tercio de lo que es la clase trabajadora para que ese tercio esté cagado de miedo y se porte bien. Porque se porta mal chao y ya pesco de aquí pesco de acá selectivo necesita tener gente pasándola mal preocupado todo el día cómo vivo mañana cómo vivo mañana. Entonces te tiene ocupada todo el rato y no tienes tiempo para decir este sistema no me sirve y somos mayoría fate no nos sirve hagamos algo y hacer algo no solamente lo que pasó el 19, porque llegamos hasta ahí no más hay que avanzar más hay que prepararse es lo que yo le digo, hay que leer hay que saber primero auxilio porque nunca sabemos lo que viene mañana hay que saber primero auxilio hay que prepararse mentalmente hay que prepararse físicamente cuando estaba el tema de octubre en la plaza dignidad conocí a una muchacha que todos los días hacía footing, y un día le pregunté qué , tengo dos hijos, está preparada para lo que venga si pasa porque su marido era muy iba alto la plaza si pasa algo y ya había tenido problema en esa propia comisaría y la habían hecho tortura. Entonces ella estaba preparada y sabía que en cualquier momento ella tenía que tomar sus críos y arrancar es super fome tener que pensar eso pero cuando vivimos en un presente como el nuestro donde está estamos bien en el límite no sé si nos damos cuenta vivimos en un país bien en el límite Yo hoy día tomé el metro acá en la estación central me bajé acá menos mal que me tenía que bajar ahí porque echaron a todo el mundo para fuera porque está cado el metro desde acá hasta arriba y todas las estaciones de aquí para abajo con una puerta abierta y los entonces claro uno empieza hay un aire y hay un aire y cada día se acerca más cumplir los 50 años como muy bien decías tú y voy a referir a eso ahora eh No solamente uno de hablar de porque querámoslo o no bueno ustedes son jovencitos Fíjate que me pasó viendo una hora de teatro. Estábamos después ya toma el vinito. Entonces me di cuenta que nosotros los viejos se nos ha olvidado contarle a ustedes que son más jovencitos que los militares son y los carabineros son mucho más violentos y no discriminan no es que solamente vayan a ir y si y si estamos todos los van a disparar lo que sea entonces debemos saberlo porque cuando uno va donde va tiene que saber en lo que anda y el otro día hicimos una reunión en el barrio República con la gente más adulta para ver cómo qué amos hacer para los 50 años entonces como yo trabajo Ah todo el

día Enton parte de ese sector y había una pareja que eran bastante mayor que yo dado los 80 la gente y ellos nos decían señora dijo a mí me encantaría. Por ejemplo que en esta fecha, todos supiéramos las cosas lindas que se hicieron en la unidad popular yo era trabajadora en aquella época y eh se crearon por primera vez en nuestro país los eh centros de veraneo que eran para los obreros y que tú podías ir máximo 15 días de verano con tu familia papá mamá. Esas vacaciones tú las podías tener porque existían estos centros de veraneo que era Melinca Tres Álamos , los que luego fueron campos de concentración cuando ella nos habló eso. Si yo los conocía como campo concentración y tienen un origen super hermoso entonces también es bueno saber que se pueden revertir las cosas pero para eso está. Yo siento que está difícil porque políticamente hay mucha timidez o mucho miedo o mucha desconfianza de parte de nuestros gobernantes hacia nosotros creen y parece que tampoco quieren entonces ahí tenemos que hacerle nosotros las cosas se pueden lograr y mientras tanto exacto y entre tanto está esto de a los está lleno de sectores donde ustedes pueden hacer el trabajo teatral como quieran con vestuario sin vestuario con fondo sin fondo cuando tengan fondo claro van a tener la tranquilidad y tú tienes razón somos trabajadores del arte y lo otro es la organización si darte para mi gusto, no sé lo que está ahora yo voy y veo productiva mi compañía que esta allá pero quizás hay que yo tengo una tarea pendiente y que la he corrido estamos con poquito tiempo pero la he corrido y creo que es un tema interesante de conversar no sé si o actores definitivamente porque escuelas de cine los muchachos que estudian cine que van en segundo tercer año que tienen que hacer estas prácticas de cine nos invitan a que colaboremos en su en su montaje en su rodaje y siempre hay poca plata tenemos pagar 30 tú a ti te podemos pagar 60 ya uno hace la tranza. Y te mandan el contrato el contrato es la más fea de ese contrato canal, pero pagaban bastante más que me están ofreciendo ahora y eran también era otro momento porque sabes cuál el mayor problema yo hablado mucho con ellos por eso me gusta pero hagamos la reunión grupal WhatsApp para que vean que no es que sea tan viva no es que la muerte pesada sí soy bien pesada pero hay un trasfondo están formando a esos muchachos a que sean unos exprimidores de gente que tenemos que trabajar para ellos digo no necesitáis pero nosotros también los necesitamos ustedes pongámonos de acuerdo te piden por ejemplo: Se le pide al actor Rosa Ramírez la primera que me cae que tengo dos buenas entonces hace rato en este país que estamos hablando se compromete que cuando termine el rodaje entregar el vestuario yo dije tú crees que yo me voy a robar el vestuario. Entonces que y ahí siempre hablamos del respeto hacia nuestro trabajo y lo mismo lo que hablas tú recién por los fondos que fondo hacer la cosa que sea más justa en verdad uno está hablando de eso cómo por eso me alegré mucho cuando le dieron el premio al señor Guzmán, y no se lo dieron a típicos amigos porque es necesario el Andrés Pérez mínimo premio soñaba tanto con eso siempre con plata cosita es que algún día a mí me pueden dar la pensión de gracia, porque claro estaba jovencito cuando no eso pero tiene que ver con eso es un oficio es un trabajo super mal mirado super mal mirado todavía salvo que trabaje en la tele.