

Revista
**ARTE
ESCENA**

(ISSN 0719-7535)
Julio 2023 N°15



Sumario N° 15

Editorial N°15

Dra. Lorena Saavedra González 3

Artículos

Cuerpo pretérito: el cuerpo como archivo de una gestualidad tecnologizada

Mg. Consuelo Zamorano Cadenas 5

Desde dentro al margen: Reflexiones sobre El payaso en la academia: Manual para la risa de Andrés del Bosque

Lic. Ignacio Barrales Parra 16

¿Acaso quieren funarlo? El arsenal de la masculinidad cómplice en el teatro de lxs oprimidxs

Dr.(c) Aleosha Eridani
Mg. Pamela García Yévenes 33

Estética, teatralidad, lugar y abandono en Santiago de Chile

Lic. Javier A. Pérez Díaz 54

Reseña

Creando Escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas

Dra. Maritza Farías Cerpa 70

Críticas de Espectáculo

Informe para una academia o cuál es el lugar de las imágenes

Dr. Giulio Ferretto Salinas 74

Texto Dramático

En la puerta del horno se quema el pan

Juvenal Pizarro Alfaro 76

Entrevistas

Más allá del escenario: desarrollo y evolución del teatro aplicado. Un encuentro con Tomás Motos Teruel

Lic. Gabriela Catalán Catrill 103

17 años de teatro en dictadura: Entrevista a Carlos Genovese

Mg. Corentin Rostollan-Sinet 112

Editorial N° 15

El presente número de nuestra revista se enmarca en un Chile que transita entre la necesidad de generar una nueva sociedad y la conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar. Un año en que el mundo del arte y la cultura gira la mirada hacia nuestro pasado reciente buscando diversas formas de expresar y manifestar una crítica/reflexión de aquel pasado. Fue aquel acontecimiento político/social el que generó temas y procedimientos en el plano artístico, formas diversas y disímiles que vemos expandirse en manifestaciones sociales, políticas, artísticas y culturales.

Nuestro actual número, que cuenta con una renovada imagen, evidencia aquella diversidad de modos en que el teatro y las teatralidades se hacen presente. Así, a través de cuatro artículos que se sitúan desde Chile veremos propuestas diversas que nos invitan a inmiscuirnos en mundos particulares.

El primer artículo “*Cuerpo pretérito: el cuerpo como archivo de una gestualidad tecnologizada*” escrito por Consuelo Zamorano aborda los procedimientos que se realizan con material documental a través del análisis de la puesta en escena de *Cuerpo pretérito*, montaje que toma como objeto de estudio la clásica obra *La negra Ester*. A partir de ella se presenta lo que denomina una gestualidad tecnologizada.

El segundo artículo de Ignacio Barrales nos sumerge en el mundo del clown para desarrollar su incidencia fuera o dentro de la producción capitalista. Para tal fin, su punto de partida es el texto de uno de los más importantes referentes de dicha área, *El payaso en la academia: Manual para la risa* de Andrés del Bosque.

El tercero, aborda detalladamente el análisis de la obra de teatro foro *Villa Zuum y el peor virus*, obra realizada y exhibida en el contexto de pandemia COVID-19. Este trabajo explora problemáticas actuales en torno a la violencia de género y las luchas feministas y realizada por varones y masculinidades con el fin de evidenciar la producción y reproducción de la violencia de género por parte de estos.

Finalmente, el último artículo “Estética, teatralidad, lugar y abandono en Santiago de Chile” de Javier Pérez se sitúa en indagar, a partir de una lectura e interpretación estética, ex supermercados para pensar en la destrucción de aquellos sitios en el marco de las manifestaciones sociales de octubre del 2019.

Las siguientes secciones corresponden, en primer lugar, a la reseña y presentación del libro *Creando Escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas* de Gabriela González Fajardo recientemente publicado por Editorial Cuarto Propio.



Enseguida presentamos una crítica de espectáculos que aborda *Informe para una academia* de Ensamble Específico dirigida por Claudio Marín desde una perspectiva de las imágenes.

Compartimos el texto dramático *En la puerta del horno se quema el pan*, de Juvenal Pizarro Alfaro, estrenada el año 2021 en la ciudad de Valparaíso.

Finalmente, incluimos dos entrevistas, la primera a uno de los hombres más destacados en la escena del teatro aplicado, Tomás Motos Teruel. A través de la conversación conoceremos aspectos centrales y desafíos de esta disciplina. La segunda, a Carlos Genovese, destacado actor nacional quien relata su experiencia ligada al teatro en el marco de los 17 años de la dictadura cívico-militar.

A continuación, les invitamos a navegar y leer los escritos de las diferentes secciones.

Dra. Lorena Saavedra González.

Cuerpo pretérito: el cuerpo como archivo de una gestualidad tecnologizada¹

Cuerpo pretérito: the body as an archive of a technologized gesture

Mg. Consuelo Zamorano Cadenas²

consuelomaria.cz@gmail.com

Resumen

Tomando como objeto la obra *Cuerpo Pretérito* (2018) de Samantha Manzur y el colectivo Interdicta, el propósito de este ensayo es reflexionar en torno a qué es lo que impulsan los procedimientos con material documental desde la creación escénica teatral contemporánea. ¿Qué pasa cuando el cuerpo de una actriz/actor/performer pone en escena este tipo de recursos asociados a la idea de archivo-memoria? Para abordar esta cuestión, se profundizará en lo que implica pensar en *el cuerpo como archivo*, creador de un relato que, además, posibilita hablar de conceptos tales como, *archivo vivo* y *archivo repertorizado*. Desde este marco, se analiza la puesta en escena y su estrategia particular de aproximación al trabajo con lo documental, la *gestualidad tecnologizada*. Y es que el trabajo desde la perspectiva del archivo conlleva atender la idea de crear escénicamente a partir de materiales “incuestionables”, contenedores de un saber que es necesario explicitar de manera fáctica, objetiva. Sin embargo, es preciso pensar, ¿cómo se enfrenta un/a/e artista a ese estadio de creación escénica?

Palabras clave: Cuerpo; Prácticas escénicas documentales; Archivo repertorizado; Memoria perceptual; Gestualidad tecnologizada.

Abstract

Taking as its object the stage *Cuerpo Pretérito* (2018) by Samantha Manzur and Interdicta collective, the purpose of this essay is to reflect on what drives the procedures with documentary material from contemporary theatrical stage creation. What happens when the body of an actress/actor/performer work with these types of resources associated to the idea of archive-memory? In order to address this issue, the article delves into what it involves thinking about the *body as an archive*, creator of a narration that also makes it possible to talk about concepts such as the living archive and *repertorized archive*. From this framework, an analysis of the staging and its particular strategy of approach to work with the documentary, the *technologicalized gestures*, is carried out. Consequently, the work from the perspective of the archive implies attending to the idea of creating scenically from

1 Este artículo fue presentado por primera vez en el “XII Encuentro Teatral en Valparaíso: Realidad y Nuevos medios. Interrogantes y límites de la representación en la escena contemporánea” (U. Playa Ancha - Chile, 2022), y es un extracto de la tesis para optar al grado de Mg en Teoría e Historia del Arte: “Sonido, gesto y oralidad: aproximaciones estratégicas para una relación cuerpo-archivo en puestas en escena chilenas (2009-2018)”.

2 Actriz, investigadora y Magister en Teoría e Historia del Arte - U. de Chile.

“unquestionable” materials, containers of a knowledge that it is necessary to make explicit in a factual, objective way. However, it is essential to think, how does an artist face this kind of stage creation?

Keywords: Body; Documentary scenic practices; Repertoire archive; Perceptual memory; Technologicalized gestures.

Recibido: 5/05/2023. Aceptado: 22/05/2023

El cuerpo como relato

... no sólo la escritura no será ya transcripción de la palabra, no sólo será la escritura del cuerpo mismo, sino que se ejercerá, en los movimientos del teatro, de acuerdo con las reglas del jeroglífico, de un sistema de signos no dirigido ya por la institución de la voz... Las palabras mismas, una vez convertidas de nuevo en signos físicos no transgredidos hacia el concepto... dejarán de aplastar el espacio teatral, de tenderlo horizontalmente como hacía la palabra lógica. (Derrida, 1989, p.265)

La importancia que el teatro dramático durante el pasado le ha otorgado al texto escrito lo ha relevado a un lugar en el que la supremacía de este ha hecho que todos los elementos de las puestas en escena estuviesen determinadas por su relación con él. Siendo el centro y núcleo de la creación, todos los demás recursos -actrices/actores/*performers*, escenografía, universo sonoro, iluminación, entre otros-, han dependido de su constitución y el texto ha impuesto su dominio como fuente de sentido. Sin embargo, los elementos constitutivos de las prácticas escénicas contemporáneas, desde el punto de vista del *Teatro Posdramático* y el desarrollo del *Arte de la Performance*, han modificado esto y sitúan al texto dramático en un lugar de igualdad de relevancia con respecto a los demás recursos. Para Hans-Thies Lehmann en *Teatro Posdramático*, el texto, “está sujeto a las mismas leyes y prohibiciones que los signos visuales, auditivos, gestuales, arquitectónicos, etc.” (p.29), y, más aún, el término *texto* adquiere nuevos sentidos, ya que tiene que ver con la expresión de otras dimensiones significantes que constituyen las distintas capas de las creaciones escénicas. Así, se genera una distinción entre, “*texto lingüístico, texto representacional y performance text*, [en donde el] material lingüístico y la textura de la escenificación interactúan con la situación teatral que queda comprendida en el concepto de *performance text*.” (p.148) En este sentido, en el tipo de realizaciones vinculadas a lo posdramático, es posible aseverar que se alcanza una “autonomía del lenguaje” (Poschmann en Lehmann, p.30), debido a que se desplaza el interés desde la narración, figuración y fábula, hacia otros aspectos materiales, lo que propicia el diálogo de las distintas capas textuales en la configuración de algo más grande, un texto conjunto donde confluyen diversos procesos comunicativos.

Según el filósofo Jacques Derrida en su texto *La escritura y la diferencia* (1989), a fin de que el teatro no quedara sometido a una estructura de lenguaje, era pertinente “regularlo de acuerdo con la necesidad de otro lenguaje y de otra escritura” (p.265). Ese *otro* lenguaje implica atender que lo que sucede con y en los propios artistas ejecutantes de la acción escénica instituye un tipo específico de escritura de lo escénico, en tanto que proceso de inscripción de significados y, por tanto, de *relato de lo escénico*. Así, se puede comprender el cuerpo como la realidad primera de creación de actrices/actores/*performers* que, a través de su corporalidad posibilita la materialización de la acción escénica. Este relato, de manera general, se entiende como “el modo en que se organiza la secuencia de acciones” (Barría, p.15), y se diferencia de lo que podemos entender como relato dramático o dramatúrgico ya que este último, además, se constituiría “como el soporte ficcional de la intriga” (p.24). Por consiguiente, en cada experiencia escénica se realiza un proceso de delimitación de los marcos que configuran el relato -el “*espacio de juego*”, según Derrida (p.343)-, que permite el despliegue de este relato como secuencialidad de acciones y en donde *el cuerpo de él, la o le artista se concreta como el medio y el modo en que esto se produce*.

Es decir, por un lado, es necesario asumir la condición del cuerpo como una experiencia siempre en fuga, en constante devenir y nunca disponible, siendo la única materia capaz de acuñar las huellas de todo relato escénico una vez que lo que sucede ahí solo se materializa en el aquí y ahora- *hic et nunc*. Y, por otro lado, es pertinente vislumbrar la idea de que es en este cuerpo que está en acción donde todo sucede como relato; el cuerpo como la expresión en presente que configura un relato en sí.

Hablar del cuerpo como relato, entonces, implica pensar que el cuerpo como dispositivo para la creación genera una textualidad que le es propia, en la cual lo que se narra no tiene que ver ya con el texto dramático, sino que con la materialidad corpórea, con sus dimensiones y características específicas -voz, habla, lenguaje, tamaño, género, edad, etc.-. El cuerpo en la escena, entendido como materialidad y acción, construye una trama que abre nuevos modos de percibir lo que allí sucede.

El cuerpo como archivo

Para Lehmann, la acción escénica es “actividad de producir” (p.179), lo que Dubatti (2011) denomina como *poíesis* y que comprende tanto la acción de crear como el objeto creado, es decir, “producción es el hacer y lo hecho” (p.38). Por lo que el relato se puede entender como un proceso de elaboración corporal desarrollado por la presencia de los, les y las creadoras mediante un trabajo de atención a la totalidad que implica el acto escénico, en el presente de la escena como un transcurrir. Esta atención genera un flujo en el paso del “*impulso interior a la reacción externa*” (Grotowski, p.11), por lo que, en la generación de un relato personal de la escena esta relación *impulso-reacción* dialoga con la partitura propia que posee cada creador/a, entendida como la suma de los materiales utilizados -textos, imágenes, uso del cuerpo y de la voz, etc-. En otras palabras, a través de la yuxtaposición entre los materiales que configuran la partitura con el entramado de impulsos y reacciones que cohesionan y accionan esa materialidad -y en relación con el presente de la escena-, es que se le otorga sentido a lo realizado en una espesura de creación única a cada individuo/o. Esta es una manera de pensar lo escénico, una manera de pensar y ser en el acto escénico como en la abertura de una creación que le permite a las, les y los artistas, debido a su acoplamiento en el presente, constituirse como su propio relato. En este proceso de constitución del relato corporal, la escritura, entendida como un modo de inscripción de significados, es el hilván que posibilita la producción de tal densidad.

Por consiguiente, el cuerpo como constructor de un relato pone en relación diversos elementos y la vinculación de estos constituyen una textualidad que le es propia, una macro textualidad o “super texto” más vinculado a la percepción que a la racionalidad, a la experiencia corpo-sensitiva. En este sentido, el cuerpo opera como un depósito de esas materialidades, lo que posibilita una organización y un lugar donde estas se conservan constituyendo un *sistema de archivo* dentro de la práctica escénica.

Considerando que en un período de tiempo reciente la relación entre las nociones de cuerpo y archivo ha ingresado de manera notoria a las prácticas vinculadas a la escena y al teatro en Chile, por un lado, se puede afirmar que siempre hay un sistema de archivo operando en el trabajo escénico, sin embargo, por otro, cabría preguntarse por aquellos ejercicios de puesta en escena donde el *archivo como noción* ingresa a la creación, asumiendo un lugar específico como mecanismo creativo.

¿Podría considerarse al cuerpo como un archivo en esas condiciones? Quien archiva, de cierto modo, lo hace como un intento por controlar, limitar las operaciones con los materiales que constituyen un archivo para dar un sentido. Sin embargo, cuando emerge el material documental en una puesta en escena lo que sucede es que pone en cuestión al sujeto, lo desbarata: su unidad psicológica, identidad, coherencia de sus relatos, y todos los sistemas de jerarquías inherentes a cualquier orden de sentido. ¿Cómo, entonces, es posible que los, les y las *performers* operen con un archivo de material documental cuyo orden está desobjetivado y desnarrativizado?

Es pertinente, de este modo, indagar desde qué lugar los, les y las *performers* ejecutan, corporizan, performan sistemas de archivo de material documental en algunas creaciones escénicas y cómo, por tanto, se podría entender el cuerpo como un generador de escritura y relato desde las acciones que hace, lo que, a su vez, posibilitaría la preservación de cierto tipo de memoria específica. Por un lado, podemos hablar del cuerpo como archivo vivo cuando la existencia del o la ejecutante de lo escénico implica ser contenedora de un contenido archivable, que está vivo, a la manera de memorias y experiencias personales o biográficas. Así también, podemos entender el cuerpo como *archivo repertorizado*³, cuando quien performa los archivos es capaz de otorgarles una cualidad y densidad escénica mediante su corporización y manipulación. Mediante el análisis de la puesta en escena *Cuerpo pretérito* (2018) espero hacerme cargo de una parte de esta premisa al observar el fenómeno de lo escénico desde una perspectiva que implica reflexionar cómo sería darle cuerpo a un sistema de archivo desde la perspectiva del archivo *repertorizado*.



3 Los conceptos de *Archivo vivo* y *Archivo repertorizado* se establecen desde una lectura e interpretación para la escena, cuando se trabaja con material documental, de los conceptos de archivo y repertorio que instala la académica Diana Taylor en su texto: *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2015)

Cuerpo Pretérito y la gestualidad tecnologizada

Y cuando la época lo advirtió (¡demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar *in extremis* los gestos perdidos. (Agamben, 2001, p.51)

Cuerpo pretérito es una puesta en escena chilena, que toma como objeto de estudio la obra teatral *La Negra Ester* llevada a cabo por Andrés Pérez y su compañía el Gran Circo Teatro en el año 1988⁴. Para la configuración de “Cuerpo Pretérito”, Samantha Manzur y el colectivo Interdicta hicieron una investigación en torno a los documentos y materiales de archivo que constituyen hoy en día el patrimonio cultural que abarca la puesta en escena de *La Negra Ester*: vestuarios, pelucas, maquillajes, luminarias, un tocador, baldosas, registros fotográficos y audiovisuales, así como testimonios, para generar lo que la directora denomina una “experiencia museal teatral” (Manzur 2020⁵). En total, son 43 piezas que, mediante su exhibición a modo de museo, dan a conocer al público los vestigios de la aclamada obra, estableciendo un archivo escénico. Las, les, los espectadores del trabajo, en el primer momento de este, pueden deambular entre las piezas que se van desplegando en la instalación museal e interactuar con ellas en medida de las indicaciones que una voz *en off* expresa, las que, además, entregan la información de cada pieza y dirigen la atención de los y las asistentes.

Ahora bien, en el transcurso de la experiencia escénica se da a conocer una problemática con la que se enfrentaron las y los integrantes de la agrupación en el proceso de investigación, que fue la imposibilidad de trabajar en integridad con la obra *La Negra Ester* por encontrarse protegida por derechos de autor. Este hecho provocó que el grupo ingeniera una alternativa con la que pudieran acercarse al material sin faltar a la ley, a pesar de que la cita es un derecho humano, lo que solo fue posible de hacer a través del *rescate de la dimensión gestual de la puesta en escena*. Por consiguiente, el eje en torno al cual el equipo ejerció su investigación fue el trabajo a partir de los gestos de los actores y actrices originales entendidos como archivos, una vez que no hay leyes en Chile que los protejan. Para Manzur, “en el museo hay objetos, pero también hay gestos, y esos gestos están rescatados de un fotograma. De distintos fotogramas... la gente empieza a entender que el gesto como pieza empieza a ser relevante” (Ídem.). Así, las piezas N°8 y N°9 muestran los gestos típicos de los personajes de la Esperanza y de La Negra, respectivamente, y la pieza N°10 es un fotograma donde aparecen los personajes de Roberto y La Negra en una imagen de su relación amorosa. Para el desarrollo de esta última pieza, además, se solicita la participación de algunas y algunos asistentes quienes, mediante la utilización de un audioguía, siguen las indicaciones y adoptan la postura del personaje de La Negra en el fotograma, es decir, encarnan con sus cuerpos ese gesto de la imagen. Estas tres piezas son las primeras aproximaciones a la *comprensión del gesto como archivo* que se despliega en la puesta en escena, y que permiten observarlo como un objeto manipulable, adaptable, independiente de los cuerpos y, por lo mismo, vacío de significados. Lo mismo ocurre con las piezas N° 30 a 42 en las cuales se presentan los gestos como archivos desnarrativizados, sin contexto.

4 *La Negra Ester* se basó para su construcción en las décimas estrictamente autobiográficas del cantautor y poeta Roberto Parra. La historia se ambienta en el puerto de San Antonio a fines de la década del 30 y comienzos del 40, y muestra el amor entre Ester, una prostituta, y Roberto, un cantor. Su importancia y pertenencia al patrimonio escénico chileno se debe a que es el montaje más visto en la historia del teatro nacional. Se estima que, tras sucesivas reposiciones, la puesta ha sido vista por 6 millones de espectadores en todo el mundo. (www.memoriachilena.gob.cl)

5 Entrevista realizada en el contexto de la realización de esta investigación, el 1 de Junio del 2020.

Desde este lugar, los gestos se convierten en una manera de sublimar los cuerpos y el tiempo antiguo de *La Negra Ester* a través de unos cuerpos y un tiempo nuevo que posibilita re-habitarlos y darles nuevos sentidos.



Sin embargo, las y los ejecutantes no solo se hacen cargo de performar el material de archivo gestual a partir de fotogramas, sino que en la pieza N°29 rescatan el registro audiovisual de *La Negra Ester* a partir de una grabación en VHS de la obra, y del que utilizaron solo un minuto y medio que era lo que les permitía la ley. A partir de esta grabación, las y los *performers* de *Cuerpo Pretérito* copian los gestos y textos del video de manera simultánea a su reproducción y, en esta acción, no solo se ven enfrentados a la corporización de los archivos audiovisuales en bruto, sino que, además, se hacen cargo de performar una tecnología. En palabras de la directora, “[n]osotros utilizamos el mecanismo de la edición como un lugar de imponer una gestualidad” (2020), debido a que ella editaba los registros audiovisuales a modo de fragmentos de fotogramas, que luego eran copiados y pegados conformando una especie de *collage* de imágenes en movimiento para que los y las *performers* los interpretaran. En esta pieza las, les, los asistentes ven como las y los creadores se mueven, se adaptan y componen en el escenario no solo una estructura de gestos puros, sino que también lo que la tecnología les impone hacer. Para Manzur, “esa partitura ya no era solamente esa partitura, era encarnando una tecnología, el cuerpo estaba encarnando la edición que le estaba imponiendo en un segundo llegar al otro lado del escenario” (Ídem.). Desde este lugar, se complejiza la operación de las y los ejecutantes una vez que se ven enfrentados a la rigidez de una tecnología que no da lugar a la humanidad de los cuerpos y que los hace desbaratarse en la necesidad por performar tales archivos.

Para Lehmann el gesto es concebido como una cualidad de la acción corporal que, ante todo, no tiene un fin, ni en sí mismo ni como forma estética, por lo que sería “*la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal*” (p.358). Desde este lugar, en un segundo momento de *Cuerpo Pretérito* se crea la pieza N° 43, una obra nueva denominada “*Sandra Barraza*” -que se inserta dentro y que fue escrita por el dramaturgo del colectivo,

Bosco Cayo-, a través de la cual las y los performers actualizan los gestos encontrados y ya aislados, en su comprensión como archivos de lo escénico, lo que activa dicha inmediatez de la que habla Lehmann mediante la generación de un repertorio nuevo que posibilita re-semantizarlos. En esta pieza, el fotograma antes encarnado, la misma foto que en la pieza Nº 10 fue corporizada por algunas y algunos asistentes, sirve para componer una imagen del inicio de “*Sandra Barraza*” en donde el hijo llora la muerte de la madre prostituta. Así también, poco a poco los y las espectadoras pueden ver como los gestos ya clasificados y diferenciados como archivos que se expusieron en la parte museográfica, van apareciendo en los cuerpos de los nuevos personajes de “*Sandra Barraza*”, con nuevas sensaciones, nuevas emociones, nuevas cualidades que despiertan lo que perceptualmente aguardaba en esos archivos. En *Cuerpo Pretérito* el cuerpo es, por tanto, un *medium* que “está en una sensibilidad más que en un mecanismo... Está como en una sensación de que esto era lo que él hizo, ahora lo hago yo y lo transformo en otra cosa” (Manzur, 2020). Desde este lugar, la puesta en escena tiene una dimensión espectral en donde el cuerpo entendido como archivo *repertorizado*, emerge ya no tanto como un significante, sino como un factor de provocación que, mediante la corporización de esos archivos de gestos tecnologizados, es capaz de liberar las memorias que se encuentran en esos gestos y que transforman los cuerpos de las y los performers. Generan otros cuerpos. Según Rebecca Schneider (2011) en el archivo no existe la carne, solo hueso, y “[s]olo el hueso transmite memoria de la carne” (p.229), solo el hueso es el que contiene las memorias. Si entendemos los gestos como archivos, como hueso, como estructura dura, entonces, las cualidades del gesto son limitadas, acotadas a la rigidez de esa estructura ósea. Y, más aún, si se trata de corporizar una tecnología como sucede en este caso. Sin embargo, dentro de esa rigidez existía una potencia de creación para los y las performers vinculada a las infinitas corporalidades que aparecían a partir del trabajo con el gesto.

... el gesto tiene un limite. Porque nosotros trabajamos: el gesto en el tiempo, el gesto en el espacio, el gesto en el cuerpo del actor... Sin embargo, las corporalidades que aparecían eran infinitas, se ramificaban las posibilidades de lo físico, de lo corporal, de la respiración. Los llevaba a lugares distintos en términos de interpretación del actor. Lo que había ahí era un ejercicio de profunda diversificación de lo físico, de lo respiratorio, porque no se trabajaba solamente el gesto así no más, sino que se trabajaba también en términos de la respiración, en términos de la potencia de la respiración, de cómo ese cuerpo se iba invadiendo de este gesto y en el estado en el que terminaba. (Manzur, 2020)

Este trabajo permitió el despliegue de ciertas memorias que para la directora implicaban una poética actoral específica. Así, “hablar de los gestos de esa obra, de que esta obra está escrita en luz, en gestos, es hablar de un lenguaje actoral de ese tiempo” (Ídem.). Como plantea Benjamin sobre Brecht, “... los gestos imitados no valen nada, a no ser que el proceso gestual de la imitación se someta a debate” (1975, p.43), por lo que los y las performers en *Cuerpo Pretérito* no solo estaban imitando, estaban traduciendo mediante su cuerpo la dimensión gestual de ese lenguaje actoral. Una traducción que cuestiona lo relativo a los gestos sociales que construyeron las actrices y los actores originales de *La Negra Ester* para hablar de ese contexto y de esa historia, lo que pone a pensar las memorias contenidas en esos gestos. Queda manifiesto entonces que es en sus cuerpos, como *archivos repertorizados*, donde se hace notoria la transferencia de significados realizada por la nueva obra, “*Sandra Barraza*”, una vez que se elabora un nuevo relato gestual mediante la relación acti-

va que poseen archivo y repertorio lo que, además, posibilita la renovación de las memorias que dichos archivos poseían.



Para Agamben (2001), el gesto acciona como “cristal de memoria histórica” (p.51), como un recurso al cual acudir para revivir y recordar, lo que muchas veces también implica una lucha frente a la memoria, frente al vacío de esta. En el trabajo que implica esta puesta en escena no existe un esfuerzo por recuperar un significante encarnado literalmente en el archivo, sino que la atención está enfocada en ese aspecto que ofrece resistencia al archivo y a la historia: la memoria como la intensidad de un acontecimiento que pasó. Así, desde el *trabajo con la gestualidad*, se constituye un enfrentamiento con esa memoria perdida o desplazada, no para construir sentido desde ella sino en el roce de las percepciones que esta estrategia propicia. Esto a fin de re-encontrar una impresión perceptual de lo acontecido como siguiendo los pasos de una huella perceptiva.

La memoria de esos archivos sería entendida aquí como un estadio de percepción en la escena, como una *memoria perceptual*. Es decir, existe una sensorialidad oculta presente en los materiales que esquivo el sentido, y es desde la escena donde se ofrece una oportunidad mediante el cuerpo de las y los ejecutantes como “lugares de memoria” (Guasch, 2005, p.6) para salir a presencia a través de un repertorio nuevo que actualiza tales materiales en su comprensión como archivos de lo escénico. En esta, el cuerpo de las y los *performers* a modo de *archivo repertorizado*, asume un rol principal al emerger ya no tanto como un significante, sino como un factor de provocación para una experiencia de lo potencial contenida en dichos archivos, pero que es una provocación sensitiva que posibilita re-semantizar estos materiales.

Lo que se sucede en las, les y los asistentes a *Cuerpo Pretérito*, por tanto, es la vivencia de una experiencia en donde, “el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición” (Rancière, 2017, p.16), que en este caso es factible debido al flujo habilitado

por la experiencia de la obra. Ahora bien, las piezas son exhibidas no sólo para restituir la *memoria archivada* a retazos de *La Negra Ester*, sino que, además, para insertar la reflexión en torno a la propiedad de los archivos, los documentos y los patrimonios de la cultura en la época contemporánea. ¿Para qué existen los archivos? ¿A quién le pertenecen? Esto, abre diversas reflexiones. Por un lado, con respecto a lo que implica una lectura hoy en día de *La Negra Ester*, que, al igual que otros objetos constitutivos de la memoria cultural chilena, están reservadas a los homenajes desde una posición sacra y anquilosada. Por otro lado, se instala el debate en torno a la experimentación que se realiza en la actualidad con este tipo de materiales en diversas puestas en escena, ya no solo por la utilización de los documentos o archivos en sí, sino como aludiendo a una especie de estética de lo documental.

Cuerpo Pretérito se vale de las estrategias que los mismos materiales de archivo presentan para preguntarse por el sentido de trabajar con ellos. Desde esta perspectiva, en esta puesta en escena finalmente podría pasar a un segundo plano si los documentos de archivo son reales o no, porque el sentido del ejercicio tiene que ver con cómo nos hacemos cargo de esos materiales que ya han ingresado a la historia y a la memoria colectiva y que, mediante una exigencia de actualización, requieren ser recuperados y traducidos para reinsertarlos en el discurso artístico contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). "Notas sobre el gesto". En: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. (pp.47-56). Valencia: Pre-textos.
- Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia: Revista internacional d'Art*, N°5, 157-183. Recuperado de: <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. D.F. México: Cendeac y Editorial Paso de Gato.
- Rancière, J. (2017). "El espectador emancipado". En: *El espectador emancipado*. (pp.9-28). Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Schneider, R. (2011). "El performance permanece". En *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

***Desde dentro al margen: Reflexiones sobre El payaso en la academia: Manual para la risa* de Andrés del Bosque¹**

***From within on the sidelines: Reflections on El payaso en la academia: Manual para la risa* by Andrés del Bosque**

Lic. Ignacio Barrales Parra²
ignacio.barrales@ug.uchile.cl

Resumen

A partir del libro *El payaso en la academia: Manual para la risa* de Andrés del Bosque, reflexionaremos en torno a la problemática del clown frente a la industria del entretenimiento y, con ello, su inserción a un modelo educacional que ha empobrecido su presupuesto ritual. En este sentido, mediante un análisis dialéctico de la razón histórica del mismo y el uso teórico de diversos autores, intentaremos vislumbrar su doble posición, tanto *dentro* como al *margen*, respecto a los modelos de producción capitalista. Por otro lado, responderemos, en el mejor de los casos, a la no menos acuciante pregunta sobre la relevancia de una figura que, por sus cualidades atávicas, parece obsoleta; a saber: la del bufón. En consecuencia, revisaremos los principales conceptos del autor, su propuesta creativa-actoral y aportes al campo escénico.

Palabras clave: Bufón sagrado; academia; industria cultural; ritual; juego.

Abstract

From the book *El payaso en la academia: Manual para la risa* by Andrés del Bosque, we will reflect on the problem of clown versus the industry entertainment and, along with this, their insertion into an educational model that has impoverished their Ritual Budget. In this sense, by means of a dialectical analysis of the historical reason for this and the theoretical use of various authors, we will try to glimpse their double position, both *within* and on *the sidelines*, with respect to capitalist production models. On the other side, we will answer, at best, to the no less pressing question about the relevance of a figure which, due to its atavistic qualities, seems obsolete; namely: that of the jester. Therefore, we will review the author's main concepts, his creative-acting proposal and contributions to the scenic space.

Keywords: Sacred jester; academy; cultural industry; ritual; game.

Recibido: 27/03/2023. Aceptado: 8/05/2023.

1 Este artículo es parte del proyecto investigativo "*Sobre prácticas juglarescas: el teatro errante* de Andrés del Bosque" seleccionado por FONDART (Beca Chile Crea) 2022 para cursar el programa de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

2 Licenciado en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha. Candidato a Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (FONDART Beca Chile Crea 2022).

Introducción

Andrés del Bosque es uno de los padres del circo-teatro chileno, revolucionario en la escena nacional del periodo de la transición junto a Andrés Pérez, Mauricio Celedón y Teatro La Troppa, consagrado a partir de su montaje *Las Siete Vidas del Tony Caluga*, obra premiada con el Apes (1994) y el Premio de la Crítica Especializada (1995). Pese a la disolución de su compañía Teatro Circo Imaginario, motivado por la aventura y el cruce de fronteras, continuó su oficio, pero fuera, en el viejo continente. Bajo circunstancias excepcionales ejerció como docente durante siete años en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) dentro de la categoría de “profesor especialista”. Dicha experiencia desembocó en su investigación doctoral En busca de la risa perdida: *Aportaciones del clown a la teatralidad* en la Universidad Rey Juan Carlos y, con ello, la publicación de su libro *El payaso en la academia: Manual para la risa*. De este modo, fundado en nueve trabajos escénicos bajo su dirección entre los años 2005 y 2012, Del Bosque articula una suerte de guía de la creación bufonesca en un contexto de formación actoral académica.

En el presente artículo nos detendremos a reflexionar sobre su propuesta poética ante la problemática del *clown* inserto en la institución educacional moderna y, a su vez, en una industria que no cesa de exprimir sus recursos. No cabe duda que el filtro constante de los modelos de producción por el cual ha sido sometido le ha borroneado su maquillaje al punto de conformar un rostro indisoluble. En este sentido, Del Bosque (2020) se propone ir en busca de lo que denomina la *risa perdida* y, con ello, vislumbrar su verdadera función: la ritual. Lo que pretendemos, por tanto, es situar al *payaso* en un contexto de emancipación industrial a partir de la concepción crítica frankfurtiana, con tal de descifrar el significado de dicha *risa perdida*. Nuestra hipótesis es que el *clown*, para mantener su dinámica ritual, ha de posicionarse *desde dentro al margen* de los modelos productivos actuales. Realizaremos, por tanto, un breve análisis de la razón histórica del mismo a partir de la noción ofrecida por el autor y su devenir *sagrado* en cuanto *risastencia*. Ergo, buscamos dilucidar aquellas ideas que nos servirán como eslabones en el abordaje de una “hoja de ruta” *hilarante*, presumiblemente reservada al misterio y lo incomprensible.

La risa perdida

Al comenzar la lectura de *El payaso en la academia: Manual para la risa* nos embarga una tragedia: los payasos ya no hacen reír. Lo que es lo mismo: su *muerte*. Por un lado, Del Bosque (2020) relata una anécdota clínica denominada como *epidemia de la risa*, una extraña enfermedad africana en Tanganica (p. 19). Tal acontecimiento fue considerado como un brote histérico colectivo que afectó a más de mil personas del sector: la risa se mostró terrorífica, contagiosa como la peste. Por otro lado, cita la película de Fellini *I Clowns que colige*, a modo de hito, como la decadencia de la risa en Europa (Del Bosque, 2020, p. 19). En el film, metafóricamente, el director italiano intenta levantar un circo a través de la pantalla y reproducir su agonía en tanto víctima de la *industria cultural*. Con ello, entre terror y nostalgia, se constata el crimen y la misión del libro: ir en busca de la *risa perdida*.

Cabe preguntarse, sin embargo, cuál es esta *risa perdida*. Para resolver aquello nos parece indispensable dilucidar la figura del payaso, sus orígenes y su razón ontológica radicada en la *risa*. Se tiende a pensar en dos personajes, ambos europeos: Philip Astley y Joseph Grimaldi. El primero, un sargento de caballería real inglesa del siglo XVIII; el segundo,

un mimo/arlequín inglés del siglo XIX. Sin embargo, Del Bosque sostiene que la figura del *payaso* se remonta a tiempos ulteriores, primitivos, soterrados. Apela a la continuidad de una práctica y *echa al mismo saco* a curanderos, tramposos, prostitutas, bufones y juglares, pues comprende que representan *una misma geografía* (Del Bosque, 2020, p. 21). Nos dice: “Desde luego que un etnólogo se habrá escandalizado con esta bolsa de gatos [...]. No es este viaje para escrupulosos, ni este un libro de definiciones sino de contaminaciones” (Del Bosque, 2020, p. 21). Empero, no quita esto que seamos descuidados en nuestro estudio. Más bien comprendemos que: 1) su libro constituye esencialmente una poética actoral y por tanto requiere ser aplicada-interpretada; y 2) allende un *fijismo* del *payaso*, se da un enfoque a su rol y función social en el tiempo, sin desconocer su evolución histórica, es decir, su borrosa huella circundante a la Historia (con mayúscula). En otras palabras, la figura del *payaso* correspondería al resultado de un encadenamiento de procesos que nos llevan incluso a exponentes parateatrales inmanentes a toda cultura³. Por tanto, entenderemos al *payaso* como aquel agente dinamizador de dicha *geografía*.

¿Cuál es, entonces, esta *risa perdida*? ¿No implica esto una pérdida, más que de la risa, de su sentido? Volvamos a la tragedia del comienzo. Para el autor, que los payasos ya no hagan reír es resultado de la acción coercitiva de los *agelastas*. El término *agelasta*, que proviene del griego, fue utilizado por el escritor francés Rabelais para designar a “los que no saben reír” (Kundera, 2003, p. 34). Por su parte, Del Bosque (2020) lo utiliza para identificar a “los enemigos de la risa” (p. 21), es decir, a todo sujeto que ha denegado el humor en sus prácticas tanto personales como públicas de dominación. Con ello, se nos presenta la antítesis del *payaso* y su procedimiento dialéctico de existencia (o bien, resistencia): aquello que es por antonomasia *negación de la risa*, concatenada a un adoctrinamiento religioso, pero también a sus derivados, como dictaduras o sistemas de mercado insaciables. En suma, toda autoridad que posea mecanismos de sometimiento social, pues todo aquello que somete degrada a la risa contenedora de “toda genealogía de la blasfemia [que] hace estallar a través de la transgresión lo irreconciliable en carcajadas” (Del Bosque, 2020, p. 252). En palabras del autor, *los agelastas* conformarían una:

Confederación del sistema victimario y de la culpa que permite vigilar, castigar y defender privilegios. Voluntad que se opone seriamente al carácter revulsivo de la risa porque lo cómico regenera el mundo y lo transforma. Agelastas del Santo Oficio que persigue al sistema de la gracia. Razón puramente inmovilista que pretende ocupar el espacio donde los seres humanos se conectan con la divinidad. Gárgolas contra la risa y la utopía. (Del Bosque, 2020, p.p. 255-256)

Para Del Bosque, *estos enemigos de la risa* surgen de un evento cardinal que escinde la historia de occidente en un *antes* y un *después*: la muerte de Cristo. Reculemos. El cristianismo hunde sus raíces en el último periodo del Imperio Romano y el teatro, degenerado en espectáculos de entretención junto a rituales mímicos y representaciones farsescas, será paulatinamente cancelado (Hauser, 1979, p. 83). Sin embargo, es durante el medioevo que

3 Ejemplo de esto es la definición de *Bufón* que nos entregan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1991), a saber: “En algunos textos irlandeses el bufón es el equivalente del druida. La propia lengua irlandesa mantiene la homonimia entre los términos que designan a ambos (*druí, druide, druida y druth, druith, bufón*)” (p. 203). Otro ejemplo es el alcance que realiza Von Barloewen (2016) del *clown* y el pícaro indígena americano, cuando nos dice que “el *koshare* [era] una figura clownesca, que existió, con un amplio abanico de formas, en multitud de culturas indígenas. Su función venía a ser la del mediador [...] estaba entre los mundos” (p.p. 17-18). Y claramente, el *mimo griego* presentado por Hauser (1978) que “es no solo mucho más antiguo que la tragedia, sino que probablemente se remonta a la prehistoria, y desde el punto de vista de su evolución está en inmediata relación con las danzas corales mágico-mímicas” (p.p. 113-114).

consagra [el cristianismo] su empresa de extrema *seriedad hierática*. Con el feudalismo, la Iglesia dinamiza una fuerza unificadora y terrible mediante la Inquisición, dando persecución a herejes e infieles del dogma (Krebs, 2010, p. 219). Dividido entre *teatro religioso* y *teatro pagano*, histriones populares se vieron obligados a vivir errantes, en perpetua persecución clerical, acusados de blasfemia (Eandi, 2008, p. 47). El uso de la expresividad corporal, de máscaras y el contenido herético de sus espectáculos son motivo suficiente para su cancelación moral: ellos daban lugar a la profanación. No obstante, nos menciona D'Amico (1961) que esta distinción no siempre se cumplía: en “los dramas sacros [...] a menudo se insinúan, con el desarrollo de los detalles realistas, elementos histriónicos y bufonescos, y no es rara la obscenidad; mientras por otra parte el Teatro cómico intenta darse una justificación ética” (p. 141). También apreciamos esto en el drama mixto, en una eventual ampliación del rito litúrgico como apropiación de la plebe, y en el Carnaval, donde se aplica la teoría de “la válvula de escape” (Burke, 2014, p. 340).

Ahora bien, no es nuestra intención incursionar en una detallada historiografía de la figura del payaso, sino desarrollar una exégesis respecto a la propuesta de Del Bosque ante una *negación de la risa*, es decir, ante una posible *dialéctica del bufón*, para vislumbrar el sentido de su vigencia en tanto devenir histórico. Apreciamos que lo sagrado y lo pagano no corresponden a una relación antitética irreductible, sino que constituyen una unidad de contrarios: *una cosa contiene a la otra* (Politzer, 2017, p. 114). Es tanto en la figura del sacerdote como en la del bufón, donde habita lo sacro y lo pagano; relación de contrarios donde igualmente subyacen el juego y la seriedad, el trabajo y el ocio, la sabiduría y la ignorancia, no como contrapuestos inmóviles sino como partes en pugna de la misma unidad: es en la tensión entre ambas fuerzas que se constituye la cultura. Por ello nos dice Huizinga (2010) en su *Homo ludens* que:

en el mito y en el culto es donde tienen origen las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural: derecho y orden, tráfico, ganancia, artesanía y arte, poesía, erudición y ciencia. Todo esto hunde así sus raíces en el terreno de la actividad lúdica (p. 16).

Y si bien, el juego no necesariamente suscita risa, es mediante éste que encuentra (en un sentido estético) su razón, pues “ya en las formas más primitivas del juego se engarzan, desde un principio, la gracia y la alegría” (Huizinga, 2010, p. 19). Esta perspectiva a su vez, en tanto fin en sí mismo y no medio, involucraría un desmarque de su categoría en torno al presupuesto coercitivo sugerido por Bergson (2016). El filósofo francés plantea que lo cómico es una construcción social y la risa -que es su efecto inmanente-, una respuesta a ciertas exigencias de la vida en común (Bergson, 2016, p. 18). Para el autor, 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. Citando a Bergson (2016), la risa “es simplemente el efecto de un mecanismo instalado en nosotros por la naturaleza, o lo que es casi lo mismo, un mecanismo presente en nosotros por una muy larga costumbre de la vida social” (p. 154). Sin embargo, al prevalecer la risa en su sentido estético y no en su finalidad utilitaria del *sentido común*, lo que se pretendería como efecto de la desarmonía en la rigidez de lo mecánico le sería absolutamente ajeno. Ahora bien, con todo lo anterior, si la sentencia de muerte de los payasos dictada por Del Bosque es cierta, es decir, si efectivamente *ya no hacen reír*, ¿quiere decir esto que la “victoria” fue de los agelastas y, por tanto, el sentido estético-lúdico de la

risa perdió toda *gracia y alegría*? ¿En tal caso, aquello sería el resultado de las fases autodinámicas de su evolución, o correspondería más bien a una destrucción puramente mecánica de una de las partes en pugna y, por tanto, la absolutización de la relación de contrarios? ¿Implica esto, acaso, un término de la *historia de la risa*?

Para Fukuyama (1993) el fin de la historia significó, en el ocaso de la guerra fría, la ausencia de innovación política y la consagración de un modelo internacional: la democracia liberal, siendo “la única aspiración política coherente que abarca las diferentes culturas y regiones” (p. 14). Una lectura que remite al derrumbe de los metarrelatos, tanto desde la vertiente fascista como comunista, sobre la cual se cimienta una fase distinta al ya conocido proyecto moderno: la posmodernidad. Y si bien, para algunos autores (Lyotard, 1987; Berman, 1989; Lipovetsky, 2017) lo posmoderno forma parte de la modernidad, existe un cambio sustancial en nuestras sensibilidades y formas de acceder a la realidad producido, principalmente, por una tecnociencia capitalista: la misma que celebró triunfal el fin de la historia y que pretendía continuar el proyecto universal ilustrado. Sin embargo, citando a Lyotard (1987):

la dominación por parte del sujeto sobre los objetos obtenidos por las ciencias y las tecnologías contemporáneas no viene acompañada de una mayor libertad, como tampoco trae aparejado más educación pública o un caudal de riqueza mayor y mejor distribuida (p. 30).

Las nociones de libertad e igualdad que se pretendían son escindidas por una regla de mercado infranqueable. Es más, la propia dominación que ejerce el hombre sobre la naturaleza desde la Ilustración es la que deviene sobre él mismo explotación y “cosificación del espíritu” (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 43): la muerte del *homo ludens* por manos del homo laborans. En este sentido, que los payasos ya no hagan reír responde a una usurpación y privatización de la risa en tanto juego que ha hecho ingresar a éstos mismos a un estado de obsolescencia. El terreno de relajamiento en el cual fluctúa la (pos)modernidad le conmina a su potencial fungible, meramente objeto de mercancía. Si reculamos a los albores del desarrollo tecnológico en los medios de comunicación, veremos que con éste se amplía también el campo de explotación del entretenimiento: la radio, la televisión y el cine son los dispositivos que dinamizan su mercantilización cotidiana. Walter Benjamin (2003) manifestaba una visión bastante optimista al respecto. Para él, la absolutización de *l'art pour l'art* y sus principios elitistas colapsaban ante la *segunda técnica*, es decir, ante la posibilidad reproductible de la obra: “una vez no es ninguna” (Benjamin, 2003, p. 56). Por ello, “nada muestra de manera más contundente que el arte se ha escapado del reino de la ‘aparición bella’ que era tenido hasta ahora como el único donde podía prosperar” (Benjamin, 2003, p. 71). En ese marco, la reproducción técnica, a pesar de impulsar la decadencia aurática (su “valor de culto”), es también un vehículo de prospección artística en una sociedad tecnoemancipada. No obstante, Adorno y Horkheimer (2021) en su *Dialéctica de la Ilustración*, esgrimen con trágica evidencia, a modo de epitafio, lo contrario. En ella apreciamos, de manera desoladora, que “el cine y la radio no necesitan ya presentarse como arte. La verdad de que no son sino negocio la utilizan como ideología que debe legitimar las bagatelas que producen deliberadamente” (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 134). En este sentido, la “politización del arte” que exigía Benjamin (2003) mediante las manifestaciones vanguardistas (p. 99) devino en contrarrevolución por medio de la institucionalización y mercantilización de las lógicas expresadas por las mismas.

Los payasos, entonces, ¿ya no hacen reír porque han perdido, además de su sentido, su autonomía? ¿No corresponde su fenómeno en una sociedad de masas, más bien, a una capitalización de la estética de lo que reímos? Siguiendo lo anterior, Del Bosque (2020) plantea un desplazamiento de la esfera religiosa a una de mercado en las lógicas de dominio del *agelasta*, sobre la cual se entroniza su *dogma* y sus imperativos de crecimiento económico, libre comercio y globalización (p. 256). “Se trata de un poder divino infalible. Sabe lo que es bueno para nosotros y, en aras de nuestra salvación, lo impone. En esto consiste su seriedad, en la santa defensa de unos privilegios” (Del Bosque, 2020, p. 256). En este sentido, respecto a lo que es *bueno para nosotros*, se oculta su carácter ideológico, es decir, citando a Adorno y Horkheimer (2021), lo que “hoy, mientras en la producción material el mecanismo de la oferta y la demanda se disuelve, en la superestructura actúa como control a favor de los que dominan [...] Las masas tienen lo que desean” (p. 146). Por tanto, mediante la ampliación global productiva, el control del *agelasta* se flexibiliza, se vuelve maleable y expansivo, se adapta a cualidades inimaginables: el imperativo es la *plusvalía*. La industria del entretenimiento, eximida de todo culto de la risa, expulsa de la pista al payaso y pone en su lugar lo novedoso. Aunque, claramente, extrae de él los mecanismos que le puedan otorgar éxito: *todo se reduce al efecto* (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 138). La risa se disecciona y cristaliza, se vuelve mercancía: fungible y serial. Ergo, la industria de la diversión genera negación de la misma, carente de toda dinámica transgresora: “en ella no se oye el tintineo del gorro de cascabeles del bufón, sino el del manojito de llaves de la razón capitalista, que incluso en la imagen vincula el placer a los fines del éxito” (Adorno & Horkheimer, 2021, p. 156).

Podemos intuir, entonces, que la *risa perdida* de la que habla Del Bosque es aquella que ha dejado de serle útil al circuito de mercancías culturales. Luego el payaso no hace reír precisamente porque no genera un interés productivo: *es cosa de otro tiempo, pasado de moda, sin ganancia*. Su aparecer en el mundo contemporáneo suscita terror o nostalgia, todo menos risa. Sin embargo, si entendemos que la autonomía del payaso se la otorgaba el *juego* y que era este “entrar en juego” el que le proporcionaba su sentido, entonces comprenderemos la urgencia que significa reconquistar la gracia y la alegría de la *risa* por medio de la práctica lúdica del mismo. En consecuencia, la revitalización del *culto* por medio del devenir sagrado del otrora actor profano, le es ineludible si pretende sobrevivir. Allí donde lo sacro ha degenerado en un paganismo cuantitativo, lo pagano se ve obligado a tornar santificación cualitativa⁴. O, dicho de otra forma, es necesario volver a dotar de juego a la risa para consagrar su terreno desinteresado y, con ello, su *carácter revulsivo y transformador*.

El bufón sagrado

Cuando Peter Brook (2002) hablaba sobre el *teatro sagrado* se refería a la posibilidad que tiene el escenario de hacer aparecer lo invisible (p. 62). Con ello no exige trucos de magia sino su presupuesto ritual. Sin embargo, ante la creciente producción de un *teatro mortal* basado en valores burgueses, aquel presupuesto irremediabilmente se ha desvanecido. Citando a Brook (2002): “Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia” (p. 65). No obstante, nos menciona que es ne-

4 Entenderemos “cuantitativo” y “cualitativo” en el sentido materialista dialéctico. Georges Politzer (2017) nos dice al respecto que el primero remite a un cambio puramente de cantidad dentro de los márgenes de un estado determinado, mientras que el segundo a un cambio de calidad, a su potencia transformadora, a la posibilidad de pasar de un estado a otro bruscamente (p.p. 122-123).

cesario recuperar aquellos escenarios rituales, pues son la esencia *tonificante* del teatro. En este sentido, más que esforzarse por formas extravagantes o que emulen un obsoleto ideal religioso, urge contestar a la pregunta: *¿qué es un ritual?* El director británico descubre que un ritual es un encuentro y que este encuentro amerita una celebración, pero “la verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final” (Brook, 2002, p. 68). Aquello se patenta al día de hoy, por ejemplo, no solo con la infertilidad de los aplausos, sino también con el uso de celulares, como una segunda *maquinización* del protocolo espectacular, que procura generar más productividad mediante su registro⁵. Se han perdido, concluye Brook (2002), los efectos cardinales de la experiencia teatral: *la celebración y el silencio* (p. 68).

En cierta medida, la propuesta de Del Bosque responde a la misma necesidad ritual de Brook. Para ello, la conversión del bufón en su contrario es irremediable: una *negación de la negación* de los *agelastas* en función de salvaguardar el sentido sacro del encuentro teatral. Cuestión que sí correspondería al resultado de las fases autodinámicas del mismo, pues “la evolución es una lucha de fuerzas antagónicas [...] las cosas no solo se transforman unas en otras, sino también que todo se transforma en su contrario” (Politzer, 2017, p. 113). Ya no es el sacerdote sino el actor profano, el que debe dar ocasión de rezo (pero a la blasfemia); cosa que nos lleva a pensar en la otrora *Fête des fou*, donde la misa era puesta patas para arriba (Von Barloewen, 2016, p. 31). No obstante, que el bufón devenga sagrado no obstaculiza o eclipsa su sentido primordial, sino que apela a una inversión del funcionamiento opresor de la seriedad. Hemos dicho que es el *juego* el que proporciona sentido a la risa, ergo quien llena de alegría y libertad el hacer del payaso en el encuentro festivo. Por tanto, pareciera ser que mediante el mismo hallamos la conversión de lo serio en carcajada, sin que éste deje de serlo, o bien destruya su *gracia*. Huizinga (2010) nos dice que es, precisamente, en las representaciones sacras donde “entra en juego” un elemento místico del mismo (p. 28). “En ella algo invisible e inexpresado reviste una forma bella, esencial, sagrada. Los que participan en el culto están convencidos de que la acción realiza una salvación y procuran un orden a las cosas que es superior” (Huizinga, 2010, p. 28). Por tanto, que el *juego* se torne sagrado ofrece al payaso la posibilidad de su supervivencia allí donde la risa se ha monetizado en sus más recónditos sentidos. Por consiguiente, la práctica del *bufón sagrado* que pondera Del Bosque (2020) se inscribe como práctica de resistencia, o en sus palabras, de *risastencia*. El quehacer del mismo no responde a las lógicas de productividad de la industria del entretenimiento, por el contrario, parece más bien ser esencialmente improductivo, inútil. Con el *bufón sagrado* nos reímos de eso que no deberíamos reír, de aquello que es catalogado como “políticamente incorrecto”, y que se agota en la medida de su campo, es decir, *en lo que dura el juego*. Se celebra, por tanto, el volver a ser niños: *ser inocentes de toda deuda*. No sirve a una producción masiva, pues sería incomprensible: su aparición es misteriosa y única. Sirve, más bien, como recurso de revitalización *aurática*.

En cuanto *aura*, es decir, en cuanto “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47), el devenir histórico del bufón nos irradia. Es sabido que, en el medievo, los reyes acostumbraban “tener” o frecuentar un bufón en la corte (en francés, de hecho, se le conoce como *Fou de roi*, literalmente: *Loco del rey*).

5 Respecto al carácter de *rendimiento* que adquieren los rituales secularizados en la modernidad, es decir, su cualidad de “evento” productivo, podemos referirnos a lo que Han (2020) nos define como la “versión consumista de la fiesta [que] muestra una temporalidad totalmente distinta” (p. 37). A saber, esta temporalidad es la *eventualidad*, que transforma con ello incluso el tiempo de ocio en una “torturante forma vacía del trabajo” (Han, 2020, p. 38). De forma complementaria, el ensayo *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* de Christopher Innes (1992) realiza aportaciones significativas para comprender la degeneración del ritual escénico en un contexto capitalizado.

Menéndez Pidal (1949) nos dice que los bufones eran conocidos también como *locos fingidos* que no tenían “vergüenza de ningún deshonor” (p. 28), calificados como *truhanes* o *charlatanes* “deformes” que, por alguna razón, se les validaba en los palacios sus groserías (Menéndez Pidal, 1949, p. 29). No obstante, como entretenedores personales, pero también representantes de un “bajo pueblo” marginado, es probable que éste hiciera mención de ciertas “verdades” que nadie más osaba decir sin que, necesariamente, lo matasen. Es lo que podríamos catalogar como juegos de escarnio, o en palabras de Foucault (2010): “juego parresiástico” (p. 31). En su libro *El coraje de la verdad*, el filósofo francés aborda el tema de la parrhesía, con el fin de analizar no solo las estructuras del “discurso veraz” sino también las formas bajo las cuales este “decir” se manifiesta: saber cuál es “la forma del sujeto que dice la verdad” (Foucault, 2010, p. 19). En este sentido, la práctica de la parrhesía comprendería como uso peyorativo un “decirlo todo, en el sentido de decir cualquier cosa (cualquier cosa que a uno se le ocurra, cualquier cosa que pueda ser utilizada para la causa que uno defiende)” (Foucault, 2010, p. 28). Sin embargo, también comprende un uso positivo en tanto que “es decir la verdad sin ocultar ningún aspecto, sin esconderla con nada” (Foucault, 2010, p. 29). En consecuencia, el *juego parresiástico* arriesgaría no solo “la relación establecida entre quien habla y la persona a la que se le dirige la verdad, sino que [...] hace peligrar la existencia misma del que habla, al menos si su interlocutor tiene poder sobre él” (Foucault, 2010, p. 31). Y tal sería el caso del bufón palaciego, pues si no hacía reír con aquellas “verdades”, sus días estaban *contados*. Es, por tanto, una veracidad lubricada con la broma; su deformidad física es la que constituye su forma de “decir veraz”. Es probable que los reyes no vieran en él un enemigo más allá de sus propios defectos y aquello menguara el agravio. *Solo aquel con ese aspecto podía decir las locuras que quisiera*: su monstruosidad operaba como una especie de *speciali licentia*. La tolerancia del otro que es interpelado con la *verdad* es inducida, en su caso, por medio de la risa. Y si bien, Foucault (2010) nos dice que es el clérigo franciscano el que se encargaba de la práctica del “decir veraz” en el medievo (p. 45), no debemos olvidar que estos “cleros” o *escolares vagabundos* eran considerados también como “taberneros, juglares, bufones o tahúres público” (Menéndez Pidal, 1949, p. 31): *clericos joculatores seu goliardos aut bufones*. O, citando a Burke (2014): “Es probable que los frailes hubiesen aprendido uno o dos trucos de los juglares [...] algunos de estos predicadores contaban historias «a modo de bufones, haciendo retorcerse de risa a la gente»” (p. 187).

Del mismo modo, en un movimiento diacrónico, pareciera presentarse el *bufón sagrado* ante nosotros en su revitalizada función sacra. Existe una exigencia previa, *per se*, que es la de jugar a sabiendas de lo esperado: *que el público pagó para reír*. Empero, esto no se diferenciaría de las lógicas mecanizadas de un *teatro mortal*, si no fuera que es precisamente el hecho de que lo que se está tomando en broma es, en realidad, bastante serio. Es decir, lo particular del caso radicaría en que, en sus montajes, se pone en juego la salvación del juego mismo, siendo la materialidad con la cual se juega, la vida cotidiana, el tiempo “rutinero”. En otras palabras, se comporta como un “aguafiestas”. Para Huizinga (2010) este [el “aguafiestas”] es despreciado por el grupo en la medida en que no respeta las reglas del juego, tanto por incompreensión como por negligencia, y por ello expulsado del mismo (p. 25). Sin embargo, es también su condición de *arruina-juegos* la que le proporciona una potencia transformadora: “Precisamente el proscrito, el revolucionario [...], el hereje, suelen ser extraordinariamente activos para la formación de grupos y lo hacen, casi siempre, con un alto grado de elemento lúdico” (Huizinga, 2010, p. 26). El motivo de burla del *bufón sagrado* es aquello prohibido, algo de lo cual no reiríamos normalmente: la hambruna, la pobreza, la prostitución, el narcotráfico, la pedofilia, en fin, las verdades *ocultas* en un sistema de vida depredador. Y son estos temas “tabú”, los que constituyen las nuevas reglas

de su juego en tanto misa invertida, irreverente. Montajes de Andrés del Bosque como: *El Banquete del hambre* (2006), *La cruzada de los niños de la calle* (2007), *Magdalena porno star* (2008), entre otros, dan prueba de ello.

En consecuencia, podemos decir que la ceremonia bufonesca hace uso de la parodia para producir misterio, puesto que, como menciona Agamben (2013), “del misterio solo se puede hacer parodia: todo otro intento de evocarlo cae en el mal gusto y en el énfasis. Paródica es, en este sentido, la representación por excelencia del misterio moderno: la liturgia de la misa” (p. 52). Esto no quiere decir que el *bufón sagrado* sea una parodia del sacerdote, sino que más bien es ésta [la parodia] la que parece funcionar como estructura misma de lo bufonesco donde se expresa lo sagrado. Por ejemplo, en el montaje *El banquete del hambre*, basada en la obra *La orgía* de Enrique Buenaventura, la celebración se basaba en las desigualdades y la corrupción por parte de las autoridades hacia el pueblo; sin embargo, en algún momento incorporaban al público/pueblo mediante el acceso a su comida, en donde “el discurso de la caridad era violentamente desarmado porque unos [...] comían como dioses y otros yacían en el suelo y solo tocaban las sobras” (Del Bosque, 2020, p. 73). No obstante, la acción no se agotaba allí, pues resguardaba una suerte de moraleja otorgada no por los payasos sino por la experiencia ritual: “Tal como en la misa se comparte el cuerpo y la sangre de la divinidad, aquí se compartía el cuerpo de la desigualdad y la iniquidad era sometida al escarnio y la risa” (Del Bosque, 2020, p. 73).

Por consiguiente, en tanto escenificación de lo invisible, la función del *bufón sagrado* se presenta como una práctica de risastencia (actividad improductiva de la risa) y de *transgresión* (desmonta el dispositivo de dominación agelasta). Ahora bien, en tanto desmontador, podemos advertir una cualidad desfetichizadora en la función del *bufón sagrado* durante su ceremonia. Es en ella, incluso, donde su denominación sacra cobra sentido ante la neutralización de la risa lúdica en pura productividad interesada. Transgrede para crear un vínculo, o bien crea un vínculo para transgredir. “Vínculo”, nos dice Del Bosque (2020), “es una vivencia estética que reconocemos como dicha, gozo supremo y catarsis cómica” (p. 133). El bufón, en este caso, es trasladado al terreno del “chamanismo”, cumpliendo una función curandera dinamizada por medio de la *risa sagrada*, es decir, aquella liberación que comprende el concepto de “catarsis cómica”. Pero, ¿qué es lo que *cura*, o bien, lo que *libera*? Para responder aquello, rescatamos el término de *espiritualidad* planteado por Foucault (1994) en su *Hermenéutica del sujeto*. El llamado “filósofo del poder” suscita el ensombrecido concepto de *épiméleia/cura sui* del Oráculo de Delfos, no solo referente al conocimiento, sino también a la ocupación/cuidado de uno mismo. Según esto, propone que *filosofía* “es una forma de pensamiento que intenta determinar las condiciones y los límites del acceso del sujeto a la verdad” (Foucault, 1994, p. 38) mientras que *espiritualidad* referiría “a la búsqueda, a la práctica, a las experiencias a través de las cuales el sujeto realiza sobre sí mismo las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad” (Foucault, 1994, p. 38). Ambas tienen que ver con los modos del sujeto de acceder a *la verdad*: por una parte, desde el conocimiento (filosofía/cientificidad) y, por otra, desde la *práctica sobre sí mismo* (espiritualidad). Esta práctica sobre sí mismo implica una conversión del sujeto, siempre y cuando sea movilizado por el impulso del *eros*, en la cual actúa la verdad sobre él: es ésta quién lo ilumina (Foucault, 1994, p. 39).

Ahora bien, en la práctica del *bufón sagrado*, encontraremos muchas similitudes respecto a lo que sugiere Foucault. En primer término, nos menciona Del Bosque (2020) que “si queremos conservar la salud de nuestro cuerpo y del cuerpo social en el que estamos inscritos, precisamos subvertir nuestra propia fe” (p. 22). *El bufón sagrado* no hace el papel de un otro, no es representación en el sentido estricto de la palabra, éste actúa sobre su propia persona, sobre sus propios valores, desde una *puesta en escena del ridículo*, en donde se expone, en su más inocente y vulnerable desnudez, proporcionando el material de futuras risas sagradas y generadoras de vínculo. Este “material”, en todo caso, no asegura ni garantiza nada, es solo parte del proceso en el cual se enfrenta el actor/actriz para acceder a esta “verdad escénica” (*subversión de la propia fe*) mediante una transformación de sí mismo, pues “el oficio del clown [...] es la metamorfosis cómica. El abandono de una piel tras otra hasta los huesos” (Del Bosque, 2020, p. 31). Por defecto, la condición inmanentemente trágica del bufón es evidente: aquella que conlleva el fracaso perenne y la superación de éste mediante la aceptación y el entusiasmo. El acto del *bufón sagrado*, en estos términos, es un constante proceso de liberación en tanto práctica de espiritualidad que existe solo en el momento escenificado, pues éste es posible únicamente en él. En su transformación desmonta las jerarquías establecidas y proporciona un nuevo ámbito de relaciones con el público: se cura de sí mismo y de los otros. En este sentido, desde la teatralidad del cómico, constituye un *juego de verdad* no solo como *juego de poder* sino como “un conjunto de procedimientos que conducen a determinado resultado que puede ser considerado, en función de sus principios y de sus reglas de procedimiento, como válido o no, como ganador o perdedor” (Foucault, 1994, p. 135). En el caso del *bufón sagrado*, este resultado es la *gracia*, la cual *se gana*, paradójicamente, por medio de la *derrota*, de su imposibilidad y aceptación de la misma.

Es en este proceso de liberación en que el *bufón sagrado*, mediante su presencia escénica trasgresora, es capaz de desfetichizar lo cómico mercantilizado o, citando a Lipovetsky (2017), el *producto humorístico saneado*, aquello que constituye la “pacificación de lo cómico en la vida cotidiana [en donde] las tonterías y blasfemias no hacen reír, se banalizan las groserías [...], pierden su poder de provocación, su intensidad transgresiva” (p.p. 142-143). Por tanto, es capaz de otorgar las condiciones de un encuentro en que la festividad y lo grotesco no se limitan solo a reproducir tradiciones estáticas, sino a formular instancias de transformación y liberación mediante el desbarajuste de lo establecido. Es la *risa sagrada* que dinamiza la catarsis cómica, la que procura unas relaciones de poder nuevas en el acontecimiento teatral, ofreciendo así la festividad en el encuentro (*lo invisible-hecho-visible*), ya no como mera actividad folklórica (es decir, como objeto de fetiche cultural), sino como agente vivo y transgresor. En este sentido, podemos decir que lo sagrado en el espectáculo del bufón, que es seriedad lúdica en su estado escénico, articula una desnaturalización del contenido en tanto inversión o rearticulación de jerarquías, que lo posiciona desde una resistencia -o bien, risastencia- al margen del circuito de mercancías culturales.

La academia en el payaso

La metodología propuesta por Del Bosque, al igual que la mayoría de los sistemas actorales contemporáneos occidentales, es inseparable al desarrollo pedagógico de la actuación en torno a las tres tendencias basales del teatro moderno: “Stanislavski (involucramiento), Brecht/Meyerhold (desapego) y Grotowski (autorrenuncia)” (Balme, 2013, p. 49). Sin embargo, aunque más cercano a un teatro físico que psicológico, lo que parece interesarle al autor de *El payaso en la academia*, es suscitar una ética actoral por medio del rescate de las prácticas no sistematizadas de la tradición cómica medieval, en función de la recuperación de un *hacer lúdico* en el aprendizaje teatral, no solo en su contenido sino también en las formas por las cuales este transita, como una posibilidad de enseñanza alternativa integral.

Del Bosque (2020) considera que es en la academia donde se consolida el dominio del *ageslata* en la teatralidad occidental, precisamente en la formación de actores y actrices modernas (p. 24). Dicha hipótesis no acusa tanto a una carencia de cómicos-pedagogos o de estudios dedicados a la comedia en tanto género dramático, como a una falta de *no echar en falta* el sentido ritual de la *risa* en los procesos formativos actorales. Según lo que hemos planteado, este sentido ritual radicaría en su cualidad lúdica improductiva y transformadora, la cual se ve confrontada claramente a un modelo capitalizado de educación. Frente a esto podemos pensar en el caso chileno y la integración de las lógicas neoliberales en el sistema educativo. Para Canales (2022) la revolución educacional del periodo de la “transición” significó principalmente un mercadeo de las promociones y esperanzas futuras de ser alguien, en especial para esa clase que antes se veía obligada al servicio de su pura fuerza bruta, condenadas al anonimato y excluidas de la educación superior (p.p. 123-124). Este modelo presentaba una oportunidad bajo el enunciado del *¡tú puedes!*, suscitando una inclusión por medio de la oferta privada, cuya cosa no trajo sino endeudamiento, miseria y descontento. En definitiva, como continuador del proyecto neoliberal, solo hizo (y ha hecho) consolidar el *individualismo* y la *competitividad* entre sus “concurstantes”; en palabras de Canales (2022): “los individuos mercadeando su vida cotidiana como individuos solos, a cargo como tales de sí mismos y orientados exclusivamente a maximizar sus oportunidades competitivas” (p. 111). En tal caso, ¿dónde tiene lugar la *risa* sino en el llanto y la rabia?

La idea del payaso (*o bufón sagrado*) en la academia se nos presenta como una contrapartida a dichos valores capitales, ya sea desde su autonomía hasta su función transgresora, dinamizando el fuerte carácter colaborativo que comprende a la mayoría de las artes “colectivas”. No obstante, Del Bosque parece denunciar más bien la jerarquización interna de la formación actoral, en tanto que las escuelas de occidente se han focalizado en el área dramática mientras que, relegada a un escenario “menor”, la experiencia íntegra de la misma ha sido menospreciada. Al respecto, Balme (2013) nos dice: “de hecho, al día de hoy, los estudiantes deben estar preparados para cursar programas de estudio que se centran casi exclusivamente en el teatro hablado” (p. 20), formando cánones y dejando de lado otros aspectos (como la música, la danza, la máscara, entre otros). Y si bien, podemos identificar ciertos elementos bufonescos que yacen dentro de “metodologías” que hoy se aplican de manera patente en las escuelas universitarias (la *técnica clown*, por ejemplo, o la elaboración de una Comedia), nos parece que Del Bosque esgrime la inserción de lo cómico en una gradiente mucho más radical. En realidad, plantea un problema epistémico en la comprensión de la educación teatral en occidente respecto a lo cómico, que guarda relación directa con eso llamado la “baja” cultura. Para él, se ha instaurado una *forma-de-*

hacer por medio de la exclusión de lo ritual, de Dionisos, regulado tanto por un *desprestigio* académico ilustrado como por un modelo de producción que reproduce mecanismos de dominación histórico. Del Bosque (2020) nos dice:

La búsqueda de la risa perdida se hace necesaria porque la risa ha sido desprestigiada en la cultura occidental y, por ende, en la academia: *Risus abundat in ore stultorum*. Si el mester del clown es considerado una técnica, el hacer escénico que resuelve y desarrolla esta técnica bien puede ser reemplazada por otra. Si, en cambio, aceptamos que es un estado de la gracia que resuelve la sana necesidad de reír, y si además el actor o la actriz está obligado por su oficio a conmovier con el llanto tanto como con la risa, entonces no podremos dejar de desarrollar ese aprendizaje esencial en la academia y fuera de ella, pues de lo contrario, quedaría incompleta la enseñanza del oficio del actor. (p. 25)

En tanto “estado de la gracia”, lo clownesco excede la mera concepción técnica de su aplicación académica limitada a una asignatura, es decir, vista desde la perspectiva del efecto, fungible y reemplazable por cualquier otro “recurso”. Con ello, propone más que una técnica, una “navegación”, *un impulso dionisiaco hacia el encuentro de la gracia*. Es por medio del abordaje de sus montajes que nos enseña su “manual”, un sistema dividido en nueve categorías o artefactos conceptuales, sin un orden determinado: agelastia, rito, espacio-tiempo, máscara, vínculo, sistema de interpretación, estructura dramática, contexto y mito. Su formalidad es un cilindro octagonal con dos caras en sus costados, donde la teoría y la práctica se contrastan entre sus aristas: allí cada categoría (o artefacto conceptual) tiene su ejemplificación sobre cada montaje realizado. Por consiguiente, es su experiencia la que constituye la fuente de un saber-hacer que ronda cada página, no como un recetario sino más bien como una brújula. Sin embargo, no se trata solo del registro personal de procesos creativos sino, en palabras de Del Bosque (2020), “de un manual de construcción de temas trágicos que desembocan en risa” (p. 37). En este sentido, el modo de “uso” de este “manual” nos invita a elaborar procesos respecto a la práctica del payaso desde lugares en donde no debería existir su presencia. En otras palabras, desnaturaliza la recepción establecida de ciertos temas no necesariamente efectivos para el recurso cómico, *enseñando* que la risa puede hallarse donde *supuestamente* no debería estar y que, su efecto, va más allá de una ganancia productiva de entretenimiento complaciente. De esta forma, el concepto de *risastencia* alcanza su totalidad en tanto “convulsión vibratoria que instala la risa en la tragedia decantándose en tragicomedia” (Del Bosque, 2020, p. 44). Lo que se rescata, por tanto, es su condición dialéctica de contrarios, su presupuesto transformador en cuanto que *se busca la tragedia para encontrar el chiste* (Del Bosque, 2020, p. 37), y con ello la inversión de jerarquías: su renovada *speciali licentia*. Es decir, la aplicación cualitativa profana del devenir sacro bufonesco: la “salvación” escatológica.

A continuación, veremos cómo fue aplicado este método en su último montaje en la RESAD, *REZAD. La caridad empieza por casa* (2012), en donde Del Bosque desarrolló el planteamiento mítico de la búsqueda ritual del payaso de forma práctica. Basado en *Misterio Bufó* de Dario Fo, el montaje de carácter performático instalaba un “templo dionisiaco” en el seno de la escuela madrileña, con el objeto de relacionar *risa* y *rezo* interpelando al cuerpo académico respecto a su visión de la religión y las artes escénicas. Siguiendo las nueve categorías o artefactos conceptuales mencionados:

- 1) la estructura *dramática* trabajó desde la selección de tres celebraciones paganas contenedoras de tres parábolas bíblicas cada una extraídas del texto *Misterio Bufo*, las cuales mostraban las paradojas de los sermones religiosos;
- 2) el *mito* se abordó desde la actualización de las parábolas en torno a una apropiación de su contenido, desacralizando la utilización dominante de la iglesia, ahora desplazada a los poderes fácticos del capitalismo;
- 3) el *rito* se ejecutó como misa invertida que preparaba la acción juglaresca desde un antisermón, resignificando el sacrificio trágico en un espacio liminal donde actores y espectadores compartían una “eucaristía ecléctica” (Del Bosque, 2020, p. 233);
- 4) el *vínculo* fue tratado por medio del acto simbólico del “comulgar”, es decir, del *comerse el cuerpo de Cristo* con el objeto de recomponer la unidad de contrarios entre lo sagrado y lo profano del rito, secularizado desde el siglo XVIII;
- 5) *el sistema de interpretación* se basó en la práctica juglaresca⁶, resaltando la cualidad narrativa, corporal y multifacética del ejecutante en tanto que *alude*, por medio del *gestus* brechtiano, un variopinto de personajes: su actuación se manifiesta como “una habilidad milagrosa para hacer revivir lo ausente, para traer a la escena aquello que no está” (Del Bosque, 2020, p. 238);
- 6) la *máscara* es por sobre todo “flexibilidad del carácter” (Del Bosque, 2020, p. 36), y actúa de forma complementaria al *sistema interpretativo*. Se refiere a la capacidad del intérprete en dejarse modificar por ella, incluso si ésta involucra su desapego, es decir, la aplicación de la *metamorfosis cómica* (por ejemplo, la acción de quitarse la máscara como tránsito entre personajes desembocaba, en el clímax de un personaje, en el desenmascaramiento del mismo por medio del *insulto* a la divinidad);
- 7) el *contexto* creaba su terreno a través de la actualización de los contenidos bíblicos en una circunstancia determinada, es decir, en el acercamiento de las parábolas al público de la escuela madrileña mediante la *contextualización* juglaresca⁷;
- 8) el *espacio-tiempo* lo establecía la restauración del “templo dionisiaco” en la sala García Lorca de la escuela madrileña, levantándose como una “máquina de caridad” (Del Bosque, 2020, p. 243) en cuanto que la performance buscaba interpelar al cuerpo docente de dicha institución para revitalizar el rito cómico en su materialidad particular de acción (de allí el subtítulo: *la caridad empieza por casa*);
- 9) finalmente, la *agelastia*, que consiste en “identificar algunos de los enemigos de la risa” (Del Bosque, 2020, p. 35) en el montaje, fue dinamizada a través del gesto cómico que desnudaba la jerarquía clerical, contribuyendo a la revisión de los sermones bíblicos como acto de reapropiación con el fin de “recuperar una religiosidad popular” (Del Bosque, 2020, p. 245), incluso allí donde pareciera no necesitarla: la academia.

6 No está de más resaltar que, dentro de este sistema de interpretación juglaresco, comparten terreno escénico tanto la danza, la música, la utilización de máscaras y objetos/marionetas.

7 Observamos que puede prestarse a confusión la aplicación de *mito* y de *contexto* por sus similitudes. Se diferenciará uno del otro en tanto que el primero responde a una necesidad escrutadora del misterio, en el caso puntual “descifrar el acertijo, *Risus abundat in ore stultorum* [...] era la misión de estos juglares en la academia, es decir, un espectáculo nacido y montado en la RESAD” (Del Bosque, 2020, p. 228); mientras que entendemos el segundo como una alusión directa al lugar [la RESAD] donde circula el flujo de este *acertijo* y posibilita su desentrañamiento en la ficción del “templo dionisiaco”.

Como se puede apreciar, no profundizamos detalladamente en cada uno de los procedimientos desplegados en las categorías, pues lo que nos interesa es vislumbrar *cómo* es que, por medio de éstos [procedimientos], la práctica del cómico en la academia se posiciona *desde dentro al margen* de su producción, intentando revitalizar su carácter ritual mediante una “renovación del chamanismo” en el oficio actoral (Del Bosque, 2020, p. 237). Es tanto la secularización ilustrada como las lógicas capitalistas de producción lo que denuncia Del Bosque en sus montajes, una constante que persiste en la recuperación de un valor de la risa que ha sido apartada de la sacralidad y fagocitada por el interés capital. El ejemplo es claro, Del Bosque es parte de la academia tanto como cualquier otro de sus colegas y, por ello, se ve en la obligación de utilizar los medios de producción que tiene como docente para *hacer aparecer lo que [no] se echa en falta* (el caso puntual de REZAD lo evidencia). No obstante, al contrario de serle reactio a la academia en una operación maniquea, la práctica del bufón sagrado encuentra una oportunidad de *fisura* precisamente en el centro de la misma, erosionando sus márgenes y abarcando con mayor soltura su *contaminación*. Si consideramos que el oficio del clown ha sido el de escapar de los agelastas, entonces en un medio absolutamente cerrado como el actual no le queda otra que “hacerse de salidas”. En este sentido, la justificación de cada obra pareciera manifestarse bajo la siguiente consigna: *no hay escapatoria, pero sí escapistas*.

Conclusión

Resumiendo. Se ha hecho un seguimiento de la figura del *payaso* a partir de la razón histórica propuesta por Del Bosque en tanto contraposición de “los que no saben reír”. Hemos vislumbrado que, desde la búsqueda de la *risa perdida*, el devenir sagrado de lo profano como unidad de contrarios del mismo encuentra su sentido ritual en la escena teatral moderna y la revitaliza. De este modo, el *bufón sagrado* arrastra una desorganización activa de los componentes mismos de las categorías tradicionales de las artes dramáticas: debe hundirse en el centro de la formación actoral para hallar su égida, como agente de persistencia práctica circundante a los fundamentos modernos del “teatro secularizado”. Y, en tanto recurso de explotación *mainstream*, una alternativa que desarticula sus lógicas de producción y procura otros espacios frente al mercado de la *risa fácil* y del *pasatiempo interesado*. La reactualización funcional del payaso al margen de la productividad nos ayuda a pensar en el posible apareamiento de un rito escénico diferenciado de los términos hegemónicos, dinamizado desde el *juego* y la *fiesta*. Y si bien, en la actualidad no hay obras que estén fuera del circuito de mercancías culturales, la práctica del *bufón sagrado* pareciera situarse excéntrico de dicho campo como acto último de sobrevivencia.

Para finalizar, debemos admitir la ambigüedad premeditada que conforma la poética del libro, haciendo de vez en cuando dificultoso el acceso a su contenido. No obstante, sin perder de vista su presupuesto transformador, es decir, la unidad de contrarios que contiene la figura del payaso, el enrevesado bosque de su lectura encuentra puntos de entrada y salida. Nosotros hemos intentado ingresar por una de ellas. Si comprendemos que su figura [la del payaso] no puede ser desprendida de su tejido histórico, su manifestación se hace palpablemente nostálgica: lo que la antecede reverbera, de manera casi indisoluble, como si fuese la extremidad mínima de un cuerpo soterrado en el tiempo, bajo tierra, pero que persiste tozuda y descabelladamente horadando la superficie del presente. La relevancia sociopolítica del cristianismo en occidente, los movimientos transculturales que comprenden

una *religiosidad popular*, la incorporación horizontal de diversas prácticas escénicas en el sistema interpretativo juglaresco, en fin, todo el conjunto de mecanismos que hemos observado en su *Manual*, nos permiten capturar el fenómeno teatral desde un enfoque íntegro de la experiencia escénica, que desborda incluso las paredes imaginarias en las que ha sido contenida. Algo que, por lo demás, Del Bosque viene trabajando desde sus inicios: poner bajo el prisma carnavalesco la tragedia occidental. En definitiva, creemos que este tipo de estudios son cada vez más necesarios, pues comprenden un resarcir de las áreas marginadas de la teatralidad popular y su historia, amparadas en una categoría menor, bajo el yugo de lo “folclórico” o lo “poco serio”; así también, colaboran en una ampliación de las fronteras poéticas contemporáneas respecto a un mundo que no deja de imaginarse en su desaparición, con más motivos para el llanto que la risa.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th., & Horkheimer, M. (2021). *Dialéctica de la ilustración* (Joaquín Chamorro Mielke, trad.). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Agamben, G. (2013). *Profanaciones* (Flavia Costa y Edgardo Castro, trad.). Argentina, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales* (Milena Grass Kleiner y Andrea Pellegrí Kristic, trad.). Chile, Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, trad.). México: Editorial Itaca.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Andrea Morales Vidal, trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Argentina Ediciones.
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayos sobre la significación de lo cómico* (Jorge Leonardo Márquez San Martín, trad.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Burke, P. (2014). *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Brook, P. (2002). *El espacio vacío* (Ramón Gil Novales, trad.). Barcelona, España: Ediciones Península.
- Canales, M. (2022). *La pregunta de Octubre. Fundación, apogeo y crisis del Chile neoliberal*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- D'Amico, S. (1961). *Historia del teatro dramático I* (Baltasar Samper, trad.). D.F., México: U.T.H.E.A.
- Del Bosque, A. (2020). *El payaso en la academia. Manual para la risa*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Eandi, V. (2008). "El actor medieval y renacentista". En J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor: De la escena clásica al presente* (p.p. 45-80). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto* (Fernando Álvarez-Uría, trad.). Madrid, España: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II*. Curso en el Collège de France (1983-1984) (Horacio Pons, trad.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Fukuyama, F. (1993). *El fin de la Historia y el último hombre* (P. Elías, trad.). Colombia: Planeta Colombiana Editorial.
- Han, B.C. (2020). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente* (Alberto Ciria, trad.). Barcelona, España: Herder Editorial.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte I* (A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, trad.). Barcelona, España: Editorial Labor.
- Hauser, A. (1979). *Historia social de la literatura y el arte II*. Cuba: Ciudad de La Habana. Editorial Pueblo y Educación.
- Huizinga, J. (2010). *Homo ludens* (Eugenio Imaz, trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Innes, C. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (Juan José Utrilla, trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (mayo 2003). El teatro de la memoria. *Le Monde Diplomatique*, p. 34-35. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-251231.html>
- Krebs, R. (2010). *Breve historia universal (hasta el año 2000)*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Lipovetsky, G. (2017). *La era del vacío* (Joan Vinyoli y Michéle Pendanx, trad.). México: Editorial Anagrama.
- Lyotard, J-F. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños* (Enrique Lynch, trad.). Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Menéndez Pidal, R. (1949). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultura de España*. Buenos Aires, Argentina: Editora Espasa-Calpe Argentina.
- Politzer, G. (2017). *Principios elementales de la filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Bron-tes.
- Von Barloewen, C. (2016). *Clowns. Una figura arquetípica* (Marta Torent López de Lama-drid, trad.). Barcelona, España: Editorial Kairós.

¿Acaso quieren funarlo? El arsenal de la masculinidad cómplice en el teatro de lxs oprimidxs

Do they want to funarlo?¹ The arsenal of complicit masculinity in the theatre of the oppressed

Dr.(c) Aleosha Eridani²

aleosha.varas@postgrado.uv.cl

Mg. Pamela García Yévenes³

pamela.garcia@academia.cl

Resumen

En el presente artículo compartimos un análisis en torno a un proceso de creación estética en el que se articulan el teatro de lxs oprimidxs con el trabajo con varones y masculinidades. Se trata de la obra de teatro foro *Villa Zuum* y *el peor virus*, en la cual se exploran diversas posiciones sociales y políticas en torno a la violencia de género, en un contexto atravesado por las luchas feministas, las resistencias territoriales y la pandemia de covid-19. Entendiendo la masculinidad como una configuración de prácticas sociales, buscamos develar el arsenal del cómplice, es decir, un conjunto de estrategias estético-políticas que la masculinidad cómplice despliega y que permiten la producción y reproducción de la violencia de género. Así también identificamos ciertas tácticas de lucha que emergen en el momento del foro y realizamos una breve reflexión en torno a algunas de aquellas. De este modo, proponemos considerar el teatro de lxs oprimidxs como una praxis fructífera para deshacer los nudos entre masculinidad, violencia de género y patriarcado.

Palabras clave: varones; masculinidad; teatro del oprimido; violencia de género; ciberteatro.

Abstract

In this article we share an analysis of a process of aesthetic creation in which the theatre of the oppressed is articulated with the working with men and masculinities. It is about the forum theatre play *Villa Zuum* and *el peor virus*, which explores diverse social and political positions around gender violence, in a context crossed by feminist struggles, territorial resistances and the covid-19 pandemic. Understanding masculinity as a configuration of social practices, we seek to unveil the arsenal of the accomplice, that is, a set of aesthetic-political strategies that complicit masculinity deploys and that allow the produc-

1 La palabra 'funar' no posee una traducción exacta al inglés, ya que proviene del *mapuzungun* y refiere al acto de 'podrirse'. En Chile refiere a un acto público de repudio contra una persona que ha cometido una acción ilegal o injusta, siendo en inglés equivalente a la expresión 'calling out' (Schmeisser, 2019).

2 Psicólogo, Doctor (c) en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso, Chile. Integrante de Rebrote Sur - Red de Teatro de las personas Oprimidas.

3 Actriz y Kuringa. Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericana. Integrante de Rebrote Sur - Red de Teatro de las personas Oprimidas. Docente en la Carrera de Teatro, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Docente en el Diplomado de Teatro Aplicado, Pontificia Universidad Católica, Chile.

tion and reproduction of gender violence. We also identify certain tactics of struggle that emerged at the time of the forum and we propose a brief reflection on some of them. In this way, we propose to consider the theatre of the oppressed as a fruitful praxis to undo the knots between masculinity, gender violence and patriarchy.

Keywords: men; masculinity; theatre of the oppressed; gender violence; cyber theater.

Recibido: 9/02/2023. Aceptado: 28/05/2023.

Villa Zuum: entre feminismo, revuelta y pandemia

Una experiencia bien singular es la que quisiéramos compartir a propósito de la obra de teatro foro *Villa Zuum* y el peor virus. Esta pieza de teatro online o ciberteatro versa sobre la violencia de género en el contexto de las asambleas territoriales en pandemia y fue creada en 2020 a propósito de una situación concreta vivida por dos integrantes del colectivo que crea la obra. El elenco está conformado por integrantes de diversas agrupaciones de Rebrote Sur, Red de Teatro de las Personas Oprimidas en Chile, a saber, las colectivas *Cuchillaè palo*, *Palabrota* y *Sinestesia*; y la pieza fue creada mediante el kuringaje de la actriz Pamela García Yévenes. Como actrices y actores de *Villa Zuum* nos interesa visibilizar, problematizar y erradicar las violencias de género desde una perspectiva feminista a través del teatro foro, labor que ha sido realizada principalmente por la colectiva *Palabrota*. No obstante, al interior de Rebrote Sur, también algunos varones han iniciado procesos orientados a explorar las articulaciones entre tales violencias y la construcción de la masculinidad.

En esta pieza tuvimos la oportunidad de ser actrices y actores, participando desde el inicio en el proceso de creación. Como se trata de una obra de teatro foro, las presentaciones implicaron la reflexión y el debate con el público presente, el cual tuvo la posibilidad de 'espectacular', es decir, de introducirse y actuar en la obra para poner a prueba sus estrategias de lucha. Es por ello que, a continuación, compartimos con ustedes una mirada relativa a las prácticas y discursos masculinos en torno a la violencia de género, que se nutre no sólo de las miradas de quienes integramos el elenco, sino además de quienes participaron espectacuando.

Villa Zuum y el peor virus es una obra de teatro foro, siendo esta una modalidad del teatro de lxs oprimidxs⁴ que busca, a través de una dramatización, exponer una opresión e invitar al público a ser parte de aquella escena, incitándolo a espectacular, es decir, a buscar alternativas al conflicto desplegado (Boal, 2017; Baraúna y Motos, 2009; Sanctum, 2016). El teatro foro busca echar abajo la llamada 'cuarta pared' que separa a actorxs de espectadorxs, creando un escenario común en el que se actúan, problematizan y abordan las opresiones concretas (Forcadas, 2012; Boal, 2017). Según Boal (2017), el teatro foro implica la presentación inicial, por parte de un grupo de actorxs, de un espectáculo de 10 a 15 minutos que representa una opresión. Posteriormente se da paso a un foro en el cual quienes espectan pueden proponer alternativas al problema escenificado y tienen derecho a sustituir a cualquier persona que actúa y a conducir la acción en la dirección que les parezca la más adecuada (pp. 31, 49).

En *Villa Zuum* la opresión toma la forma de un acto de violencia de género que un varón, de nombre Emilio, ejerce en contra de su pareja mujer, de nombre Gabriela, siendo ambxs parte de una asamblea territorial. Lo anterior hace que Gabriela decida restarse de la asamblea por miedo a encontrarse con Emilio y posteriormente es el mismo Emilio quien decide automarginarse, toda vez que la asamblea llega a enterarse de la situación. No obstante, cuando un grupo de mujeres feministas propone a la asamblea la necesidad de hablar y posicionarse frente a la violencia ocurrida, se encuentra con las diversas posturas y reacciones de todxs quienes la integran. *Villa Zuum* muestra aquellas tensiones y contradic-

4 Utilizamos la fórmula 'teatro de lxs oprimidxs', con equis [x], buscando cuestionar los binarismos de género desde una posición queer o disidente.

ciones que emergen en una organización popular que debe vérselas con una violencia que no está ‘allá afuera’ sino en el corazón de su propia orgánica. Más complejo se torna aquello cuando Emilio es uno de los líderes más visibles de la asamblea, además de ser un varón muy valorado por lxs vecinxs del barrio.

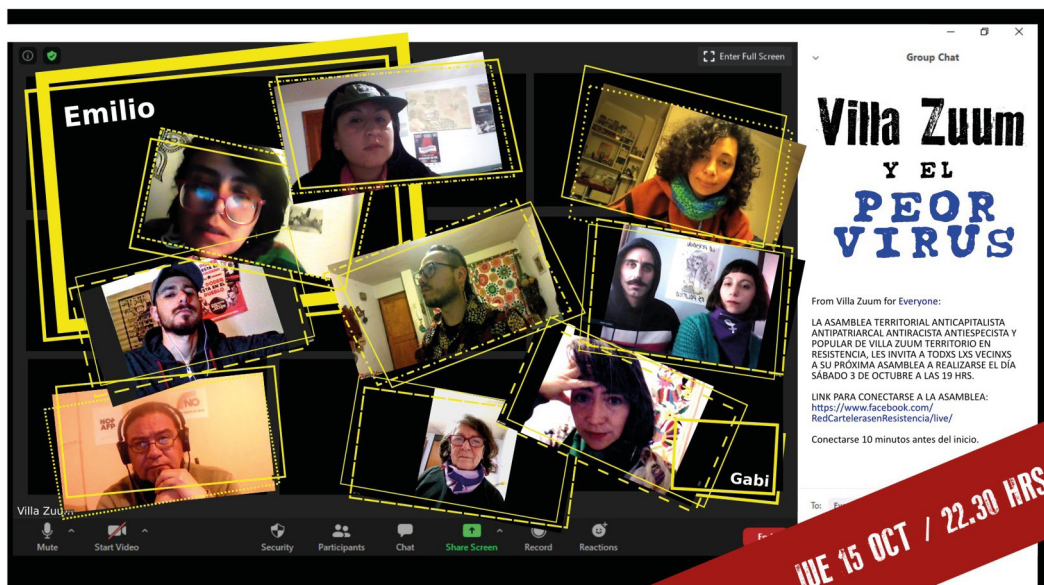


Imagen 1



Imagen 2

5 Imagen 1. Afiche de la obra Villa zuum y el peor virus. Autoría: Red Rebrote Sur. Kuringa: Pamela García Yévenes. Actrices y actores (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo): Paula García Yévenes, Marcela Cortés González, María Angélica Tapia, aleosha eridani, José Miguel Mera Adasme, Pau Habash Bernabeu, Valeria Carrasco Mancisidor, Gustavo Cerda González, Isabel Cárcamo, Pamela García Yévenes. Rebrote Sur - Red de Teatro de las personas Oprimidas.

6 Imagen 2. Captura de pantalla de la obra Villa zuum y el peor virus. Autoría: Red Rebrote Sur. Kuringa: Pamela García Yévenes. Actrices y actores (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo): José Miguel Mera Adasme, aleosha eridani, María Angélica Tapia, Paula García Yévenes, Gustavo Cerda González, Isabel Cárcamo, Pamela García Yévenes, Valeria Carrasco Mancisidor, Pau Habash Bernabeu, Marcela Cortés González. Rebrote Sur - Red de Teatro de las personas Oprimidas.

El contexto de *Villa Zuum* está dado por al menos tres momentos de la historia reciente de Chile. Primero, el Mayo feminista de 2018 y las diversas estrategias de visibilización y denuncia de la violencia de género al interior de múltiples instituciones, organizaciones y colectividades. Segundo, la Revuelta de 2019 que implicó, entre muchas otras cosas más, la creación, la reactivación y el fortalecimiento de muchísimos espacios de organización territoriales, ya sea en poblaciones, barrios o comunas que tomaron la forma de asambleas. Tercero, la pandemia de covid-19, desde 2020 a 2023, fue un golpe duro, brusco e inadvertido para los espacios presenciales de organización política que venían con las energías de los hitos anteriores y que en muchos casos intentaron continuar y reformularse a través de encuentros online. *Villa Zuum* nace de este contexto y, concretamente, de algunas vivencias que ocurrieron realmente. Es por todo lo anterior que consideramos que *Villa Zuum* es una creación estético-política muy relevante en la reflexión en torno a las violencias cometidas por varones heterocis⁷, en torno a las complicidades masculinas que se movilizan y en torno a las posibilidades de lucha no sólo feministas, sino especialmente aquellas que los varones también pueden desplegar contra tales violencias.

En este contexto, el teatro de lxs oprimidxs se vuelve una experiencia, una praxis y una metodología políticamente relevante y afín con la articulación de las dimensiones mencionadas. Tanto lo feminista, lo territorial y lo estético se interconectan con aspectos nucleares de esta propuesta a lo largo de su historia. Por un lado, una de las vertientes más importantes del teatro de lxs oprimidxs es el llamado ‘teatro magdalena’, el cual ha sido desarrollado por mujeres para el abordaje y la erradicación de las violencias de género (Santos, 2017, 2019). Por otro, el teatro de lxs oprimidxs ha estado históricamente al servicio de los procesos de organización territorial, popular y comunitaria, desde su nacimiento, así como en la actualidad en diversos contextos latinoamericanos (Boal, 2015b, 2017). Por último, desde esta propuesta teatral, resulta clave una estética basada en la co-presencia de los cuerpos, aspecto que fue tensionado por las cuarentenas y el formato online que tomó la sociabilidad y el trabajo durante la pandemia. Toda vez que el teatro de lxs oprimidxs nos propone simultáneamente trabajar con una estética de lxs oprimidxs (Boal, 2016), ello supuso, en nuestro propio proceso como elenco, colocar énfasis en la afectación estética de los cuerpos ‘al otro lado de la pantalla’ en un contexto de distanciamiento físico y afectivo.

Teniendo en cuenta que son variadas las presentaciones de la obra, tomaremos en consideración sólo lo ocurrido en su estreno, el día 15 de octubre de 2020, ocasión en la que se invitó a participar del foro a diversas personas que tenían y siguen teniendo roles clave en el sostenimiento de diversas organizaciones territoriales de Chile, especialmente en las regiones de Valparaíso y Metropolitana. A continuación, no pretendemos narrar todo lo ocurrido en aquella presentación ni tampoco colocar acento en las actuaciones individuales, sino más bien dar cuenta de lo que podríamos llamar ‘el arsenal del opresor’ y ‘las estrategias de lucha’ actuadas colectivamente; siempre preguntándonos en qué medida dicho arsenal y dichas estrategias pueden ser valiosas para quienes nos preguntamos por el lugar de los varones y las masculinidades. De este modo, para quienes deseen ver la obra, ésta se encuentra disponible en internet⁸.

7 Heterocis es una forma abreviada de denominar a los varones heterosexuales y cisgénero.

8 Disponible en <https://www.facebook.com/yonopagoelcae/videos/625566821426774/>

1. El arsenal del cómplice

El teatro de lxs oprimidxs, si bien ha sido puesto en relación con los feminismos, no ha sido mayormente considerado como una praxis para el trabajo con varones y masculinidades. No obstante, algunas experiencias ya han sido recientemente documentadas en Colombia, Ecuador y Brasil (Porras, 2016; Tatés, 2020; Bezerra y Vasconcelos, 2021; Aponte y Laverde, 2021). Así también Bárbara Santos (2019) señala experiencias similares en Rosario, Bogotá, Quetzaltenango, Amiens, Berlín, entre otras (p. 281), a las que me permito añadir Valparaíso y Santiago de Chile⁹.

Estas experiencias parten del supuesto según el cual el teatro de lxs oprimidxs puede ser una praxis fructífera para trabajar con varones y masculinidades hacia procesos de deconstrucción o despatriarcalización. Esto, toda vez que dicha praxis otorga un protagonismo a la corporalidad como herramienta de cambio (Boal, 2017; Santos 2017, 2019), lo cual se vincula estrechamente con los estudios sobre masculinidades que ponen de relieve la dimensión corporal como eje de dominación patriarcal y como vehículo de las opresiones (Burin y Meler, 2009; Connell, 2003). Visto así, el teatro de lxs oprimidxs emerge como una experiencia que ofrece posibilidades metodológicas, estéticas y políticas para abordar y superar las violencias masculinas.

Proponemos considerar como arsenal del cómplice el conjunto de tácticas estético-políticas y masculinas que posibilitan producir y reproducir la violencia de género, específicamente desde una masculinidad cómplice. Para ello es relevante considerar que Raewyn Connell (2003) propone concebir la masculinidad como una configuración de prácticas que está en estrecha relación con el sostenimiento del patriarcado y la obtención de sus dividendos (pp. 119-120). Siguiendo a la autora, existen diversas masculinidades, siendo dos de ellas la hegemónica y la cómplice. Por un lado, la masculinidad hegemónica incluye, en gran medida, las prácticas de todos aquellos varones heterocis que se encuentran en las posiciones dominantes y reciben los mayores dividendos patriarcales (p. 116). Ejemplos de ello son varones heterocis con cargos de autoridad en empresas, fuerzas armadas y gobiernos (p. 117). Por otro lado, masculinidades cómplices son aquellas prácticas de quienes, estando en posiciones de subordinación o marginación, aceptan el orden patriarcal y obtienen algunos dividendos menores (pp. 119-120). Ejemplos concretos son varones trabajadores, padres, homosexuales, afeminados, afrodescendientes, migrantes, cesantes, o inclusive mujeres y otras identidades no binarias que se narran y habitan desde lo masculino.

Por un lado, la masculinidad cómplice cobra protagonismo en esta obra ya que el acto de violencia de género sobre el cual trata y las personas involucradas directamente en aquel no se encuentran en escena. Más bien, la obra nos muestra las posiciones de complicidad de varones y masculinidades con respecto a una violencia ejercida y sufrida por otras personas. Por otro lado, el término arsenal tiene sentido desde lo planteado por el mismo Boal (2015a), a propósito del conjunto de técnicas del teatro de lxs oprimidxs. En torno al trabajo con varones y masculinidades esto cobra aún más relevancia ya que Boal señaló que “todo el arsenal de técnicas de Teatro del Oprimido puede y debe utilizarse para ayudar a todo el mundo, y no sólo a esta persona o a aquella” (2015a, p. 275). Del mismo modo

9 A propósito de actividades realizadas en la Red Rebrote Sur, en Chile, quisiera destacar el aporte a este aspecto de Benjamín Moscoso y Pau Habash.

planteó la importancia de descubrir lo que él denominó el ‘arsenal del opresor’, con tal de preparar mejor las estrategias de lucha (2008, p. 51; 2015b, p. 360). De este modo, en términos metodológicos, el arsenal del cómplice es uno de los posibles arsenales del opresor en el teatro de lxs oprimidxs, un conjunto de actuaciones discursivas y corporales, estéticas y políticas, que son actuadas en la obra y que antagonizan con las actuaciones feministas o críticas al patriarcado, repertorios de interpretación que emergen, específicamente aquí, con el fin de contrarrestar la visibilización, problematización y denuncia de la violencia de género.

El arsenal del cómplice que propone esta pieza es fruto de un proceso previo de investigación y creación teatral por parte del elenco, el cual, inicialmente decidió tomar y recrear estéticamente una experiencia de opresión real vivida por dos de sus integrantes en una asamblea territorial en Santiago de Chile. La experiencia de opresión vivida es tomada por el elenco como una situación que requiere respuestas y acciones concretas, lo cual motiva la construcción de la pieza mediante la identificación de las voces sociales y los posicionamientos políticos presentes en la escena real, y así también a través de la selección de ciertos momentos o hitos clave en el desarrollo de la asamblea. Mediante un circuito constante de improvisación y ensayo, mediado a través del kuringaje de Pamela García Yévenes, la obra logra su forma final. De este modo, el arsenal del cómplice es fruto, inicialmente, de una articulación entre una opresión real y las opresiones vividas por quienes son parte del elenco; arsenal que se encuentra abierto a otros repertorios desde el momento en que se exhibe y abre a través del foro.

La asamblea que tiene lugar en *Villa Zuum*, toma forma en la virtualidad del programa *Zoom*, medio online en el que simultáneamente participan también lxs espectadorxs a través sus cámaras, sus micrófonos y el chat. Lxs personajes que componen la asamblea y las posiciones que ocupan son las que aparecen en la siguiente tabla.

Personajes y posiciones

Protagonista y antagonista			
Gabi		mujer	agredida
Emilio		varón	agresor
Mujeres feministas			
Fabi		mujer	feminista
Lina		mujer	feminista
Lore		mujer	feminista
Vero		mujer	feminista
Varones y masculinidades			
Don Sergio		varón	de izquierda
Lucio		varón	moderador
Nico		varón	feminista
Pablo		varón	de izquierda
Sandra		mujer	de izquierda
Sra. Julia		mujer	de izquierda

El último grupo de varones y masculinidades posee, a su vez, diferentes posicionamientos políticos. Por un lado, el ‘camarada’ Emilio encarna una masculinidad hegemónica, en la medida que es una figura pública y de liderazgo al interior y exterior de la asamblea. Estamos frente a un varón adulto, masculino en su expresión de género, que discursa seguro de sí mismo, asumiendo un papel de portavoz a través de sus palabras. Por otro, tenemos el resto de varones y masculinidades que van desplegando diversas prácticas cómplices con la violencia ejercida por Emilio; quienes tanto en sus palabras como en su corporalidad, no logran encarnar la hegemonía que representa la estética de aquel líder.

Por una parte, don Sergio y la Sra. Julia son figuras históricas y reconocidas en la población que, como podemos leer a través de sus intervenciones y su estética, son parte de una izquierda institucional y popular que se narra a sí misma como partícipe de la Unidad Popular y sobreviviente de la dictadura. Los chalecos de polar y de lana, o las alusiones visuales a la campaña del NO, a Salvador Allende y Gladys Marín, y así también, las tácticas de infantilización que desplegarán ambxs —como veremos a continuación— son algunas expresiones estéticas de aquella posición generacional. No obstante, en términos etarios, también ocupan posiciones subordinadas, toda vez que ha sido una nueva generación la que ha tomado la posta. Son Pablo y Sandra quienes heredan el legado de aquella izquierda clásica y participan activamente en la cotidianeidad de la ‘pobla’. Ambxs visten polerón con capucha y jockey, haciendo gala de un estilo más urbano, tal vez rapero, que de todos modos no se desconecta de la generación anterior, toda vez que exhiben afiches que apoyan el ‘Apruebo’ y diversas demandas sindicales y estudiantiles (por ejemplo, los afiches de Juan Pablo Jiménez y de ACES Chile, respectivamente). De este modo, las complicidades patriarcales de Sergio, Julia, Pablo y Sandra no son tan diferentes y buscan subordinar las demandas feministas a las de la ‘clase trabajadora’, sin perjuicio de las diferencias que entre ellxs poseen.

Ahora bien, en este recambio generacional posdictatorial también encontramos a Lucio y Nico. Lucio, el moderador de la asamblea, se muestra más cercano a lo que se conoce como un ‘progre’, un varón que a través de una consigna que reza ‘todes somos importantes’ intenta relevar diferentes luchas más allá de un reduccionismo izquierdista. Una camisa colorida y un aro en su oreja izquierda buscan expresar, estéticamente, un supuesto posicionamiento alternativo en relación con una masculinidad hegemónica y de izquierda tradicional. No obstante, al final del día, él no está dispuesto a asumir las consecuencias profundas de aquella posición alternativa, quedando su progresismo más bien en una impostura liberal. Y por último encontramos a Nico, un varón que a primera vista se muestra apoyando la demanda de las compañeras feministas e incluso interpellando a los varones cómplices pero que, al poco andar, reproduce algunas prácticas machistas en sus intervenciones. El hecho de estar presencialmente junto a una de las mujeres feministas y luego, abandonarla, será un aspecto estético clave de aquella posición paradójica. En todo este conjunto, además de los personajes varones, es posible incluir también a Sandra y a Julia en la medida que podemos concebirlas como masculinidades femeninas (Halberstam, 2008) toda vez que siendo mujeres, performan las prácticas de la complicidad masculina.

Son diversas las tácticas que este grupo de varones y masculinidades escenifica, siendo la mayoría de aquellas, parte de lo que proponemos denominar aquí el arsenal del cómplice. Las señalamos en cierto orden en relación con el protagonismo que van adquiriendo en la presentación de la obra, desde su inicio hasta su final. Cada una de estas tácticas, si

bien aquí han sido analizadas colocando un énfasis en aspectos dramaturgicos, también contemplan variadas dimensiones propiamente estéticas que inciden, conjuntamente, en la generación de diversos efectos performativos.

La interrupción. Se trata quizá de la táctica más utilizada, siendo al mismo tiempo una acción que podría parecer invisible. Aquella invisibilidad se sostiene en la medida que, al interrumpir, la palabra importa menos en cuanto palabra y mucho más en cuanto sonido. Se trata de una confrontación estética, en la que un sonido se confronta directamente con otro, buscando subordinarlo, suprimirlo bajo el suyo propio. Las interrupciones de los varones y masculinidades son ataques sonoros imprevisibles y cargados de volumen, buscan quebrar la fuerza de los argumentos feministas a través de una dimensión suplementaria a la del argumento lógico, más bien expresada en la sonoridad del grito, la exclamación, la burla y el cuchicheo. La palabra que interrumpe, el *mansterrupting*¹⁰, es una forma más de la expansividad masculino hegemónica que busca apropiarse ilegítimamente de los espacios públicos. Palabra que se autoatribuye el derecho de no perder la visibilidad y el protagonismo heredados vía complicidad, pero que a la hora de ver amenazada su posición hegemónica es la primera en apelar a los turnos de habla: “¡Pida la palabra!”, grita don Sergio; “¡Quédese callado!” grita Nico. Respecto del uso de la palabra por parte de varones en los movimientos y activismos, Azpiazu (2017) señala: “la palabra de los hombres sigue valiendo más, la razón se sigue considerando masculina, los hombres seguimos tomando la palabra sin dudar dos veces” (p. 89). En la medida que una asamblea privilegia la palabra individual y, por tanto, su despliegue secuencial, diacrónico, y consecutivo, la irrupción de una ráfaga de ruidos sorprendidos y autoconfirmatorios resulta ser una excelente arma patriarcal: “¡¿Lo ven?! ¡Mira, ahí se fue! ¡Ahí está po!”, “¡Eso es violencia!”.

La yuta feminista. Se trata de todas aquellas tácticas que buscan invertir las posiciones de opresor y oprimida o las de agresor y agredida, transformando a las mujeres feministas en un enemigo peligroso. Es una forma de demonización que intenta construir la figura de la feminista violenta en contra de todos los varones, deseante de castigos y venganzas, agresiones que en el caso de la asamblea tomarían la forma de la expulsión y la funa. Todo esto es afín a lo buscado por el término ‘feminazi’, una fantasía ideológica patriarcal a través de la cual, quienes ven amenazados sus privilegios, conciben el feminismo como un enemigo externo fascista, totalitario, dogmático, negando de este modo la existencia del patriarcado mismo y las violencias de género (García-González y Bailey Guedes, 2020, p. 130). Sandra pregunta: “¿De qué se trata? ¿De echarlo de la asamblea? (...) ¿Quieren como que lo funemos? ¿Quieren funárselo? (...) díganlo, que lo digan (...) entonces ustedes quieren salir a funarlo, eso es lo que quieren”. En esta serie de intervenciones ya se advierte la respuesta, la cual es colocada en la boca de las feministas y confirma la anterior creencia incuestionada. De modo similar actúa Pablo, al decir: “aquí nadie está de acuerdo en estar funando, pero pareciera ser que eso es lo que ustedes quieren sin decirlo (...) al final quiebran los espacios, al final, [se] transforma[n] en la otra yuta”, siendo que la funa no ha sido planteada por las feministas ni ha concitado el supuesto rechazo unánime argumentado por Pablo. Lucio, desde un argumento sutil y elegante se suma a esta táctica: “Estoy viendo una lógica súper punitiva que me preocupa (...) Hay gente aquí que está súper afectada emocionalmente y es en parte por esto”. Este modo es aún más peligroso ya que efectivamente el punitivismo es algo que ha concitado discusiones al interior de los feminismos

10 Violencia simbólica usualmente ejercida por varones a través de la cual éstos interrumpen constantemente a las mujeres u otras identidades de género.

respecto a las implicancias de medidas tales como las funas o la demanda de sanciones carcelarias para los agresores (Cuello y Morgan, 2018). No obstante, Lucio saca esta carta bajo la manga de forma descontextualizada, usándola a su favor. En términos estéticos, todas estas intervenciones son realizadas en un tono de malestar, interpelación y denuncia hacia las mujeres feministas, con una seguridad inquebrantable en la que lo performativo se expresa justamente en la no expectativa de una respuesta que las feministas podrían otorgar, sino más bien en la jactanciosa autoconfirmación de prejuicios, a través del silencio temeroso que la acusación genera en ellas. La pregunta '¿quieren funarlo?' si bien es una pregunta, se performa y actúa más bien como acusación y sentencia.

El economicismo. Aquí encontramos todos aquellos argumentos que colocan en un lugar de mayor importancia todas aquellas situaciones ligadas con lo económico, en donde el mejor ejemplo es colocado por la Sra. Julia, a saber, el de la 'familia de la multicancha' que compite constantemente con la violencia vivida por Gabriela. La pobreza, la cesantía, el hambre, el frío, la falta de vivienda, entre otros aspectos, son planteados como problemas que de forma evidente poseerían mayor relevancia que otros ya que pondrían en riesgo, desde un punto de vista material, la vida de las personas. Este argumento invisibiliza o niega el hecho de que hay personas que son asesinadas por razones de género y que el feminicidio encuentra su motivo en el mero hecho de ser mujer. En el mejor de los casos, este argumento reconoce aquellas violencias, pero las coloca en un lugar de menor valía con respecto a las de la 'clase obrera' al ser éstas últimas las más relevantes en la lucha contra el capitalismo. Mientras la violencia vivida por la 'familia de la multicancha' no sólo es "más importante" sino que es "inconcebible", la violencia de género es relativizada: "¡son exageradas!", grita la Sra. Julia. Esta táctica es heredera del marxismo-leninismo de la izquierda clásica la cual ordena y divide las opresiones en aquellas que son parte de la base económica y las otras que son parte del edificio ideológico jurídico (Marx, 2008). Lo anterior se evidencia a través de las estéticas de los espacios personales de cada personaje, toda vez que colocamos atención a sus afiches, lienzos, pañuelos, etc. La supuesta interseccionalidad que podría desprenderse de la consigna que deja ver Lucio, la cual reza 'todes somos importantes' se muestra impotente frente a la confrontación de otras estéticas: las banderas feministas, los pañuelos verdes a favor del aborto y los bordados contra el feminicidio, son subordinados ante los rostros de varones tales como Salvador Allende, Juan Pablo Jiménez y Clotario Blest. Se desprende entonces que, para alguien como Don Sergio, a propósito de su afiche de NO+AFP, no es lo mismo que 'toquen tu cuerpo' a que 'toquen tu bolsillo'.

La despolitización. En este caso la táctica sigue una lógica similar a la anterior; no obstante, en vez de distinguir entre lo económico y lo 'identitario', hace una diferencia entre lo político y lo no político. Se trata justamente del reverso de la consigna feminista 'lo personal es político', relegando todo aquello que ocurre en la esfera privada a asuntos que no conciernen a lo asambleario: "ese es un tema personal, o sea si alguien quiere hablar con el Emilio, yo hablé con él, pueden ir a la casa, hablar personalmente, pero aquí es un espacio público, no corresponde hablar esos temas", señala Pablo. También las estéticas de los afiches o fotografías que acompañan a varios varones y masculinidades en sus hogares dan cuenta de que lo político es algo que más bien tiene que ver con figuras públicas inmersas en la arena partidista, estatal o sindical, tales como Gladys Marin, Salvador Allende o Clotario Blest. Del mismo modo, lo político es aquello ligado con lo institucional o electoral, en detrimento de lo que ocurre en los espacios íntimos, privados o personales: "estamos a días del plebiscito, una fecha súper importante, histórica, y de nuevo hablando el tema del Emilio", sostiene Sandra, como sugiere su afiche del 'Apruebo'. La 'familia de la multicancha'

cha' vuelve a emerger como situación prioritaria, no sólo por la urgencia económica, sino porque la opresión se visibiliza en el espacio público. Este mismo espacio es el que se torna relevante para la asamblea durante la pandemia; la olla común, el catastro y el 'puerta a puerta' son emblemas estéticos de lo político en el video introductorio.

La desimplicación. Se trata de una táctica discursiva y afectiva, a través de la cual la mayoría de los varones y masculinidades se distancian, se marginan, se autoexcluyen de una situación que convoca a toda la asamblea. De hecho, una de las principales acciones que buscan las mujeres feministas en la obra es que el tema se reconozca como algo sobre lo cual toda la asamblea debe dialogar y tomar una decisión. Pese a ello, esta demanda es preconcebida como algo que sólo sería pertinente a la realidad de aquellas mujeres, frente a lo cual varones y masculinidades se desentienden. Lo anterior les lleva a 'devolver' la demanda hacia quienes la enuncian toda vez que son las mujeres feministas y sólo ellas las que deberían hacerse cargo del problema. Intervenciones tales como "¿Eso es lo que quieren?", "¿Pero cuál es la posición que quieren tomar", "¿Ese es el objetivo?", transforman lo colectivo en algo sectorizado; la fórmula 'quieren' construye un 'ustedes' aparte de la asamblea, un 'ustedes' que tiene un objetivo diferente al de toda la organización, a pesar de que ésta se defina como antipatriarcal. Todo ello redundando en que, en términos estéticos, casi no hay señal alguna de afectación en los cuerpos de los varones y masculinidades presentes -con excepción de Nico- respecto de la violencia vivida por Gabriela; se trata de posturas y miradas que están listas para seguir avanzando de modo férreo con una tabla de temas que no admiten demora en torno a lo que es realmente urgente. Estamos, de algún modo, frente a aquella radical falta de empatía señalada por Rita Laura Segato (2018) a propósito de las pedagogías de la crueldad, una desafectación corporal, sensitiva, perceptual, afectiva e incluso cognitiva, que contribuye a que la violencia pueda ser ejercida, toda vez que ésta ya no genera efectos en quien la ejerce. La desimplicación no es sólo la construcción discursiva de un 'ustedes' que disuelve el 'nosotrxs' sino además es la construcción de un 'ustedes' afectado mediante la anulación afectiva del 'nosotrxs'.

La naturalización. Es una táctica contradictoria que se mueve en la dialéctica del 'todo o nada' con la finalidad de anular el potencial crítico que reviste, en este caso, la visibilización de la violencia de género. Según esta táctica, o la violencia ha estado desde siempre y en todas partes o nunca ha existido en donde supuestamente es señalada, ambas retóricas son una suerte de multiplicación por mil o por cero, ya que lo que es eterno y ubicuo es algo ante lo cual hay que acostumbrarse, y lo que nunca ha existido es algo ante lo cual no tiene sentido referirnos. Por un lado, la Sra. Julia normaliza la violencia al decir "ahora todo es violento", "oye que son colorientas", "están hablando lo mismo, la misma cuestión oh, están puro hueviando". En tales afirmaciones se reconoce la violencia pero de un modo paródico ya que palabras tales como 'todo', 'colorientas' y 'mismo/a' buscan sostener que la violencia es algo tan sabido y cotidiano que no merece preocupación, más bien cualquier intento por erradicarla es inútil. Estéticamente se recurre a una actitud de ridiculización o banalización, a través de inflexiones vocales que buscan denotar la ignorancia o desborde emocional de quien señala la violencia. Lo discursivo se articula con lo estético a través de la parodia, en tanto imitación caricaturesca que no sólo exagera, simplifica o distorsiona los argumentos, sino que además anula la legitimidad de la denuncia mediante la añadidura de tonos de voz y movimientos corporales que construyen una identidad que no merece reconocimiento. Por otro lado, la Sra. Julia, de forma simultánea y paradójica, niega la violencia que reconoce, al decir "nadie le ha cerrado la puerta a nadie". En esta afirmación vemos que aquella omnipresencia de la violencia tiene un límite, la violencia siempre ha estado allá

afuera pero nunca al interior de la comunidad. La naturalización, sea como normalización o negación, consiste en sostener discursivamente que la violencia o siempre o nunca ha estado, de este modo su origen obedece a razones naturales y trascendentes que escapan a nuestro control y que sólo queda aceptar.

La infantilización. Si bien don Sergio y la Sra. Julia son masculinidades cómplices pero subordinadas en virtud de la edad que poseen, ambxs recurren constantemente a una táctica de infantilización dirigida hacia quienes son parte de la nueva generación. Cuando don Sergio y la Sra. Julia se refieren a lxs demás utilizando palabras tales como “niñas”, “chiquillos”, “niñito”, “mijita”, entre otras, buscan recuperar o reafirmar el poder que tuvieron o aún poseen en este recambio. No obstante, estos apelativos también son usados simultáneamente con la intención de minusvalorar los argumentos feministas, de transformarlos en posturas que no cuentan con la experiencia suficiente. Ello permite incluso que don Sergio afirme que “esta cosa del machismo es algo nuevo” y por ello su existencia debe ser puesta entre paréntesis al provenir de quienes aún ni nacían en dictadura. Estas afirmaciones son estéticamente puestas en escena con ritmos y tonos de voz que denotan una tranquilidad, comprensión y contención no demandadas, lo cual busca neutralizar el malestar, la rabia y la violencia. Este aspecto es crucial ya que aquí se convoca un estilo amable y cariñoso, pero que esconde una actitud paternalista y autoritaria. Ahora bien, esta táctica no sólo dice relación con la edad y las generaciones sino además con los años, el tiempo o la antigüedad de quienes componen la asamblea; Pablo intenta socavar el argumento feminista de Fabi al decir: “yo he estado (...) aquí, desde antes que existiera esta asamblea virtual, (...) eso que quede claro y con las vecinas y vecinos que llevan años trabajando”. En estas palabras, la antigüedad generacional se articula con la antigüedad en la propia asamblea y los argumentos tienen su valía no por su consistencia interna sino de acuerdo al tiempo que lleva participando la persona. Así, Emilio también puede ser defendido, ya que como señala Sergio, él “ha estado en ese proceso de construcción de asamblea”. El ‘haber estado’ dota de autoridad, opera como un escudo defensivo y es una atenuante frente a las acusaciones. Estamos sin duda ante lo que Duarte (2016) ha señalado sobre las articulaciones entre adultocentrismo y patriarcado, a propósito de la interseccionalidad desde la que operan las opresiones ejercidas por los varones y masculinidades.

El victimismo. Estamos frente a una táctica que podríamos comprender como el reverso de la yuta feminazi. No obstante, aquí no importa tanto construir a las mujeres feministas como un enemigo, sino más bien transformar al agresor en una víctima, incluso del mismo modo en que lo son las mujeres. Este proceso ha sido investigado por Duarte (2011), a propósito de lo que él denomina el acomodo de los privilegios, el cual se expresa en los jóvenes que él entrevista, en frases tales como: “entonces esto del machismo nos afecta a los dos (...) yo creo que somos tan víctimas como ellas e incluso de repente más” (p. 51). En *Villa Zuum*, esto conlleva visibilizar todas aquellas cosas que hacen que Emilio sea una ‘buena persona’ o una persona ingenua que cometió un ‘error’ sólo por ignorancia: “también hay que reconocerle cosas buenas a este cabro (...) también esta cosa del machismo es algo nuevo, entonces nosotros no necesariamente entendemos mucho de esto”, dice don Sergio. La bondad y la ignorancia de Emilio cuestionan la legitimidad de las demandas feministas y lo transforman en una víctima de las circunstancias. Ello permite decir a don Sergio que Emilio “es víctima también del machismo”, relativizando e igualando las posiciones de poder que poseen Emilio y, en general, los varones y las masculinidades. Los despliegues estéticos de estas masculinidades cómplices recurren aquí al uso de timbres vocales que tienden a ser un poco más suaves, lentos y pausados, lo cual construye una

estrategia que busca generar cierta equivalencia o 'empate' entre este registro sonoro y el de las mujeres feministas. Así también, se argumenta que ciertas acciones realizadas por Emilio, sean consideradas no como procesos mínimos y necesarios, sino más bien como sacrificios apostólicos a sobrevalorar: "el Emilio se fue de la asamblea, no está ahora participando, mandó un comunicado reconociendo lo que hizo y argumentando por qué se iba y más encima el compa está yendo a terapia", señala Pablo. Todas las acciones de Emilio son enumeradas con el fin de crear un contrapeso a la violencia ejercida por él mismo, un conjunto de supuestas 'violencias' que él también experimenta. Evidentemente esta táctica deja la puerta abierta para que Emilio no sólo sea una víctima del patriarcado sino además una víctima de la yuta feminazi, que es lo que sugiere don Sergio: "este cabro, tiene derecho también a tener un debido proceso". Según este argumento, Emilio también ha sido injustamente acusado y maltratado. Visibilizar la injusticia que vive Emilio es lo que también nos propone un eslogan que reza 'todes somos importantes'.

La impostura feminista. El nombre de esta táctica lo recogemos a propósito de lo que Jones y Blanco (2021) denominan el *continuum* de reacciones de varones heterocis ante los feminismos; una de las reacciones es la llamada impostura feminista. Ambos autores posicionan en esta reacción a "quien apoya públicamente los reclamos de los movimientos de mujeres (como la prevención o condena de los feminicidios) y a su vez tiene prácticas cotidianas fuertemente reñidas con una ética feminista (por ejemplo, por las violencias que ejerce)" (pp. 49-50). Una impostura feminista entonces es la de Pablo al decir "yo sé que lo que él hizo [Emilio] no estuvo bien, estoy de acuerdo, pero..."; así también la de Lucio cuando él dice "yo estoy súper dispuesto y súper con ganas que se problematice la violencia de género, pero...". En ambos casos el apoyo a la causa feminista no es más que una mera declaración de intenciones o una postura políticamente correcta que queda evidenciada en el carácter patriarcal de aquel 'pero'. El pero es el límite que permite sostener el statu quo patriarcal mientras paradójicamente se apoya el deseo de cambio del grupo de mujeres feministas. Otra versión de esta impostura es la de apoyar ciertas demandas feministas con objeto de utilizarlas a favor del sostenimiento de los propios privilegios patriarcales. Es lo que don Sergio propone al decir que "hay que hacer esa comisión de género (...) hay que armar también ese protocolo"; es lo que también pretende Pablo cuando interrumpe diciendo "yo me quiero sumar a la comisión, estoy de acuerdo", afirmaciones que emergen, en términos estéticos, con convicción, entusiasmo y energía frente a lxs demás, que buscan performativamente construir supuestas articulaciones con el feminismo. No obstante, ninguno de ambos está pensando en la comisión o el protocolo como herramientas afines con una transformación profunda, sino más bien ven en éstas un modo de satisfacer superficialmente una demanda o incluso una forma más de impedir las transformaciones. Por último, si bien Nico pareciera ejemplificar al inicio una postura antipatriarcal, posteriormente se enreda cómplicemente en una agresiva discusión entre varones, en un griterío masculino que opaca el carácter articulado de una lucha con las demás compañeras. Nico si bien muestra cierta afinidad con las inquietudes feministas, al final pareciera importarle más una disputa con sus pares, con el fin de realzar, a través de su voz y su cuerpo, cierta combatividad masculina, en perjuicio del cambio profundo y colectivo al interior de la asamblea.

La burocratización. Es una táctica astuta, estrechamente vinculada con la anterior, toda vez que varias demandas feministas en torno a la erradicación de la violencia de género dicen relación con la creación de instancias formales, que en las universidades, por ejemplo, han tomado la forma de protocolos y comisiones. La burocratización es una tácti-

ca que en la asamblea implica apoyar las demandas bajo el supuesto de que la generación de procedimientos colocará acento en cambios de tipo más bien superficial que no alterarán la estructura patriarcal de las comunidades. Barreto (2017) ha investigado como la institucionalización de las acciones que buscan erradicar la violencia de género en las universidades tienen efectos secundarios tales como el énfasis en el trabajo con casos aislados, el privilegio de la inocencia, la falta de pruebas y la revictimización. Varela (2020) también ha señalado la complicidad de las instituciones en la ineficacia que demuestran, las amenazas que reciben las personas al denunciar y la parcialidad de las comisiones a veces compuestas por amistades de las personas agresoras. Todo lo anterior no es diferente a lo que afirman Lucio y don Sergio, respectivamente: “tomémonos nuestro tiempo como asamblea y no tratemos de apurar las cosas por favor”, “hay que hacer esa comisión de género, hay que darle un debido proceso a este cabro (...) hay que armar también ese protocolo”. Ambas posturas terminan empañando la urgencia de la violencia ya que anteponen las herramientas por sobre las personas y buscan ‘ganar’ un tiempo mediante el cual lo urgente deje de serlo. Esta táctica se despliega estéticamente a través del uso de una voz que denota imparcialidad, neutralidad, seriedad y solemnidad, cercana a la empleada en la táctica de la desimplicación; no obstante, aquí esta voz no desaparece sino que busca posicionarse y ‘elevarse’ desde una aparente universalidad sapiente, experta, concedora.

La huida individualista. Esta última táctica es la desplegada por Nico al final de la asamblea y es una suerte de reverso de la interrupción, toda vez que aquí lo que se produce no es una confrontación de palabras, sino más bien la sorpresiva autoexclusión que deja una ausencia insoportable. La huida no sólo deja a la contraparte hablando sola sino que además supone una decisión que transforma al adversario en un enemigo, ya que da a entender que no es posible ningún diálogo con aquel. Ello es lo que motiva a que la Sra Julia grite de forma agresiva: “¡Esa es la manera de construir que tiene este cabro po! ¡Eso es violencia! ¡Quedarse con la última palabra y dejar la tendalá aquí en la asamblea! ¡Eso es violencia!”. No obstante, la huida en sí misma no es una táctica cómplice ya que podría ser legítima de acuerdo al mismo argumento planteado por Nico: “no están escuchando nada”. Más bien, es su carácter individualista el que la torna cómplice, ya que supone un abandono presencial, y por tanto también corporal y afectivo, hacia las compañeras feministas frente a las cuales él entregaba hace unos minutos un mensaje de apoyo y alianza. Estéticamente, se recrea la histórica ausencia del cuerpo de los varones en el abordaje de las violencias de género: el cuerpo al desaparecer se niega a ser problematizado. Cuando Nico dice “así que chao, yo no estoy ni ahí”, desconoce la evaluación que las mujeres feministas hacen de la asamblea, quienes en vez de retirarse deciden, a pesar de todo, seguir insistiendo al interior de aquel espacio. La huida individualista, de este modo es afín con las tácticas del victimismo y la impostura feminista, dando a entender que él efectivamente ‘no está ahí’, donde se espera que esté, para luchar contra la complicidad.

Ahora bien, frente a este enorme arsenal del cómplice también se despliegan algunas tácticas antagónicas y antipatriarcales, lo cual se articula con lo que algunos estudios han considerado denominar masculinidades alternativas o disidentes (Carabí y Armengol 2015; Mérida 2016; Segarra y Carabí 2000). Desde el lado de los varones y masculinidades el único personaje que las encarna viene a ser Nico, las cuales proponemos comprender bajo las categorías de la *interpelación* y la *rabia*. Por un lado, Nico realiza una interpelación constante y de forma directa hacia los varones, antagonizando con sus posiciones y evidenciando sus contradicciones: “me da risa como comentarios del Sergio al principio diciendo chiquillas cual es la niña que va a tomar apuntes”, “es un mínimo que el Emilio esté yendo

a terapia, yo creo que ni siquiera hay que reconocérselo”, “cuando las compas plantean la necesidad concreta de que como asamblea asumamos posición, no hay voluntad de diálogo”, “voy a hacer una crítica y que les caiga el poncho, les gusta hacer la crítica al Estado de que es burocrático pa’ arreglar las cosas, pero cuando se trata de nosotres, hacen la misma cuestión”. Por otro lado, esta interpelación es hecha desde un compromiso afectivo auténtico con lo que ocurre y si bien transita por los lugares discursivos de la risa, la decepción o la desilusión, estéticamente es la rabia la que pareciera posicionarse como un afecto dominante. La rabia en sí misma no es una emoción antipatriarcal, pero toda vez que se articula con una interpelación directa hacia las complicidades puede eventualmente fisurar el distanciamiento afectivo propio de una masculinidad que releva lo racional por sobre lo corporal, lo discursivo por sobre lo afectivo. No obstante, las derivas y posibilidades de una interpelación rabiosa deben evaluarse más allá de la figura de Nico, quien también se transforma en cómplice en su impostura feminista y en su huida final.

2. Espectactuando nuevas tácticas de lucha

Durante el estreno de la obra emergieron variadas tácticas de lucha, tanto en el primer foro, en la segunda actuación improvisada y en el foro final. Metodológicamente, se buscó mediante un primer momento de diálogo, visibilizar tácticas de lucha contra el arsenal del cómplice, para luego, en un segundo momento, invitar a que una persona del público pueda espectacular las tácticas que ha propuesto en una de las escenas de la obra. Posteriormente, se vuelve nuevamente al diálogo para evaluar y analizar la puesta a prueba de las tácticas y la búsqueda de otras posibles alternativas. Todo este ejercicio, adicionalmente, va nutriendo en términos dramaturgicos y estéticos, el arsenal del cómplice y las tácticas de lucha para futuras presentaciones.

En un intento de organizar y resumir las tácticas de lucha antipatriarcales emergidas luego de la presentación, ofrecemos el siguiente esquema.

1. Acciones en el desarrollo de la asamblea: 1.1. Defender los turnos de habla; 1.2. Visibilizar las diversas formas de violencia de género; 1.3. Visibilizar la violencia ejercida tanto por varones y mujeres; 1.4. Interpelar a quienes actúan cómplicemente frente a la violencia; 1.5. Interpelar a quienes sólo están como espectadorxs; 1.6. Interpelar a que toda la asamblea asuma la problemática.

2. Propuestas de acción reparativa: 2.1. Preguntar a Gabriela qué es lo que necesita; 2.2. Garantizar las condiciones para que Gabriela regrese; 2.3. Declarar y rechazar públicamente como asamblea la violencia; 2.4. Excluir a Emilio de la asamblea.

3. Medidas preventivas: 3.1. Generar instancias de formación para todxs; 3.2. Generar instancias de diálogo separatistas; 3.3 Generar instancias de diálogo entre varones; 3.4. Reconocer las articulaciones entre violencia y masculinidad; 3.5. Reconocer la interseccionalidad de las luchas; 3.6. Solicitar apoyo externo.

Este esquema no pretende ser una respuesta definitiva frente a las múltiples formas de violencia patriarcal que pueden tener sede en los diversos contextos asamblearios, colectivos o institucionales. De hecho, más que una respuesta, es una posible propuesta que ya en el contexto de una asamblea como la de *Villa Zuum* es objeto de rechazos, cues-

tionamientos y distancias. Pese a ello, este esquema puede ser un punto de partida para la problematización de la violencia de género al interior de estos contextos y la generación de acciones afines o similares, de acuerdo a la especificidad de cada territorio o comunidad.

Ahora bien, lo que nos interesa desde el punto de vista de los varones y las masculinidades no sólo es la propuesta que emerge desde las compañeras feministas y sus aliadxs en el foro, sino que además tenemos que colocar especial atención a aquellas tácticas que nos permitirían dislocar la complicidad patriarcal. En este sentido, podemos desprender varias conclusiones. Se torna importante no sólo respetar los turnos de habla sino además tomar consciencia de que este respeto es un paso inicial en la labor de distanciamiento con respecto a una posición hegemónica que monopoliza las conversaciones. Debemos además asumir los efectos de incomodidad que la visibilización de la violencia puede generar en los varones y en las masculinidades cómplices, toda vez que en muchas ocasiones aquello implica asumir el ejercicio de la violencia y abandonar ciertos privilegios patriarcales. Se hace necesario entonces reconocer el hecho de que los varones y las masculinidades están de algún modo u otro ejerciendo violencias de género o actuando de forma cómplice en torno a ellas y, por tanto, las interpelaciones que pueden recibir por parte de quienes viven agresiones y por parte de los grupos de mujeres y disidencias feministas, tienen sentido y nos involucran a todxs. Así también, es importante comprender que las eventuales exclusiones buscan, en primera instancia, proteger a la persona agredida; por tanto es importante evitar una posición victimizante en la que dicha exclusión sea leída más bien como un castigo o incluso una agresión. Como señala Azpiazu (2017), se trata de “asegurar que la persona o personas agredidas no tengan que encontrarse ante la disyuntiva de seguir participando en su cotidianidad activista o cruzarse regularmente con la persona que les ha agredido” (p. 105).

Una cuestión interesante a propósito de lo masculino es el debate que se genera entre dos mujeres respecto de la manera en que debiesen realizarse aquellas interpelaciones por parte del grupo de mujeres feministas de la asamblea, en relación con los efectos a generar. Ocurre que una espectadora, Carla, entra a participar de la asamblea y al ser interrumpida por la Sra. Julia sigue hablando, repitiendo la frase “no he terminado de hablar, no he terminado de hablar, no he terminado de hablar”, prosiguiendo sin demora luego de la interrupción. Al poco andar, cuando ella señala que ser varón es un ‘factor de riesgo para ser violento’, Pablo interrumpe diciendo “echemos a todos los hombres entonces, pa allá vamos” y Carla responde inmediatamente que “no, vamos a prevenir que tú te conviertas en un hombre violento”. Las intervenciones de Carla confrontan la interrupción, sin soltar la palabra que sigue en su poder, a la vez que responden inmediatamente a lo planteado por la contraparte. No obstante, otra espectadora, Ana, señala que la táctica de Carla fue en cierto modo *agresor*:

ahí la gente que estaba en una posición más problemática reaccionó muy defensivamente y se remontó el conflicto y se perdió lo constructivo de la conversación (...). Quizá por ahí se pueden aprender algunas cosas. (...) saber estratégicamente llevar la conversación para no dar pie a esas reacciones, estrategizar un poquito.

No obstante, Carla responde a esta reflexión señalando lo siguiente:

(...) no se puede construir sin deconstruir, entonces cualquier cosa que uno hiciera con delicadeza, con sutileza, como estratégicamente muy política en términos de género probablemente no va a resultar (...) cuando una mujer se altera es una loca y una tiene que como que intervenir siendo toda de sutil, amorosa, estratégica, políticamente correcta (...) eso es un espacio que las mujeres debemos debatir, o sea, porque siempre estamos muy preocupadas ¿no? de lo que le va a pasar al resto (...).

Nos parece relevante hacer notar que en este diálogo se va construyendo y deconstruyendo un binarismo de género; mientras, por un lado, tenemos lo tradicionalmente femenino, lo cual engloba lo delicado, lo sutil, lo amoroso, lo correcto, lo cuidadoso, etc., por otro, tenemos algo que es nombrado con la figura de la 'loca' o lo 'agresor'. La mujer loca o la mujer *agresor* son dos formas de reducir y caricaturizar una práctica tradicionalmente masculina, la de intervenir verbalmente de forma directa, clara, segura e incluso confrontacional. Visto de este modo, una táctica de lucha contra la interrupción masculina implica un abandono de lo tradicionalmente femenino y una apropiación de ciertas prácticas tradicionalmente asociadas con lo masculino en los contextos conversacionales. La masculinidad aquí, al ser dislocada del sexo y de los individuos, y al ser recreada como un dispositivo que se reensambla en otras corporalidades y luchas, expresa su carácter de práctica y de performance. Se trata de una táctica eminentemente estética.

La intervención de Carla es relevante no sólo por lo que estéticamente despliega, sino además por su contenido, el cual interpela directamente a los varones como globalidad y no sólo a Emilio como individuo aislado. Carla dice: "nos estamos focalizando en una persona como si fuera una cosa psicológica, un monstruo que se hubiera posado en su cabeza y se hubiera apoderado de ese hombre (...) ser hombre es factor de riesgo para ser violento". La categoría 'factor de riesgo' se transforma en un punto nodal de tensiones y reacciones. Por un lado, el término es propio de un lenguaje del área de la salud para hablar de aquellas situaciones que hacen más probable que una persona desarrolle una enfermedad (Bonino, 2002; De Keijzer, 1997; Machado, 2019; Rivero y Hernández, 2018); esto es problemático ya que nos invita a concebir la violencia como una patología. No obstante, por otro lado, la categoría resulta tremendamente potente y eficaz para interpelar a los varones de la asamblea, quizá en virtud del mismo estatuto médico que reviste la noción, pero además y, por sobre todo, por el hecho de develar y estrechar los lazos entre la violencia y la complicidad masculinas. Carla desdibuja la línea férrea que los varones y masculinidades de la asamblea han colocado entre ellxs y Emilio, con tal de poder victimizarse, desimplicarse o actuar desde sus imposturas. Es a lo que apunta Azpiazu (2017) cuando nos invita a que "miremos la violencia de género y otras expresiones de las violencias derivadas del sistema androcéntrico nunca desde fuera, nunca pensando 'yo no soy eso', nunca desresponsabilizándonos" (p. 53). Esta es una táctica que, tal como ella plantea, implica 'construir deconstruyendo'.

Sin perder de vista la interpelación hecha a los varones y las masculinidades como conjunto, creemos que es necesario destacar la insistencia de varias mujeres feministas en la creación de espacios separatistas orientados al diálogo, la reflexión, el aprendizaje y la toma de consciencia por parte de los varones. Una espectadora plantea en asamblea la necesidad de “que los compañeros se encuentren a conversar estos sucesos cosa que no sucedan más”; otra espectadora, de forma similar, invita a que los varones puedan “asumir ciertas condiciones en las que han vivido hasta ahora (...) empezar a hacerse preguntas, ojala conversar colectivamente como identidades masculinas respecto a esto y asumir una postura (...) contra la violencia”. La generación de estos espacios sigue siendo una tarea urgente, necesaria y aún pendiente, y en los casos en que existen estas iniciativas, en la mayoría de los casos se trata de experiencias aún germinales, que no nos ofrecen claridades respecto de su potencial y de sus efectos. Sin embargo, como bien señala una de las espectadoras a propósito de esta necesidad, se trata de algo que debemos seguir intencionando, promoviendo y desarrollando si lo que queremos es “hacer el cambio profundo”. Sin duda, entonces, se trata de una táctica de lucha que busca insertarse en lo profundo de la estructura patriarcal. Según Azpiazu (2017), los espacios no-mixtos para hombres pueden ser valiosos para generar procesos de cuestionamiento y autoconocimiento, compartir las propias debilidades e intimidades y abrir retos, preguntas y propuestas.

A modo de cierre: ¿No hay vuelta que darle?

Es importante reflexionar sobre las posibilidades e imposibilidades del teatro foro como herramienta orientada a dismantelar violencias de género y regímenes patriarcales. Una obra como *Villa Zuum* ha sido creada principalmente desde la mirada y la necesidad de mujeres feministas; es por ello que la evaluación de sus alcances está sujeta a lo que ellas puedan establecer en relación con sus procesos de organización y la efectividad de las tácticas de lucha en sus propias vidas. No obstante, al menos queda una pregunta relativa al efecto que una obra como esta puede tener en los varones y masculinidades. Y es que en el foro, todas las personas que tenían una expresión de género coincidente con una identidad de género masculina, se expresaron de un modo políticamente correcto y sin una clara afectación en lo emocional, lo sensitivo o lo corporal que pudiera haberse expresado en palabras o que pudiera reflejarse a través de las pantallas. Por el contrario, Ana comenta de forma muy honesta que la obra generó en ella ‘angustia’ y ‘desesperanza’. Al profundizar en ello, dice: “te cala una sensación tan profunda de aquí no hay vuelta que darle, aquí nos van a poner la pata encima siempre, así que no vale la pena”.

¿Es la angustia y la desesperanza un efecto del arsenal del cómplice? ¿En qué medida los personajes interpretados dejan abierta la posibilidad de un cambio? ¿Aquella imposibilidad está dada por la caracterización estética de los personajes varones y masculinos? Esto abre la posibilidad de reflexionar en torno a la creación y actuación de personajes cómplices, teniendo en cuenta que en esta posición también existen contradicciones, o como diría Boal, *noluntades* (2015b). ¿De qué maneras sería posible actuar aquella complicidad contradicha, en la que no sólo la hegemonía se hace presente sino también las propias subordinaciones? ¿Y cuáles pueden ser los despliegues discursivos y estéticos para el propio relato de Gabriela en términos de una confrontación con dicho arsenal, de un modo tal que no impliquen revictimización?

En relación con lo anterior, también podemos preguntarnos: ¿Es posible ir más allá de la lógica binaria ‘mujeres feministas versus varones y masculinidades cómplices’? Esta última pregunta resulta fundamental en el desmontaje de aquellos binarismos de género que suponen, por ejemplo, que los varones son esencialmente o biológicamente violentos, o que los varones no pueden ser también víctimas de violencia de género, o que las mujeres sólo ocupan un lugar de víctimas (De Stéfano, 2021). Si bien las estadísticas son claras al señalar que la violencia de género es ejercida principalmente desde los varones hacia las mujeres (INE, 2020; ONU, 2019; UNICEF, 2021), ello debe analizarse desde una mirada que de cabida a una sociedad en la que los varones pueden dejar de ser ‘agresores’. Todo esto es parte de una serie de reflexiones estético-políticas que quedan abiertas para esta y otras creaciones futuras.

Pese a estas preguntas, el teatro de lxs oprimidxs y específicamente el teatro foro muestra aquí, en esta experiencia, su potencialidad para evidenciar el arsenal de una masculinidad cómplice, lo cual posibilita vehiculizar de forma colectiva y participativa ciertas estrategias orientadas hacia la confrontación directa de todos aquellos varones y aquellas masculinidades que insisten en perpetuar el pacto patriarcal. Aunque los efectos de las interpelaciones aún quedan entre signos de interrogación, hemos avanzado un poco más en torno a la visibilización y denuncia de la violencia de género y hacia la construcción de ciertas tácticas que permiten ir poco a poco desmantelando los entramados profundos entre masculinidad y patriarcado. Quedará entonces el desafío de continuar dislocando, a través de diversas estéticas-políticas, aquellas voces que aún seguirán preguntándonos “¿Acaso quieren funarlo?”. ¿Cuál será entonces nuestra posición?

Referencias Bibliográficas

- Aponte, J. y D. Laverde. (2021). "Masculinidad y suicidio. Conexiones y posibilidades de transformación desde la terapia narrativa y el teatro del oprimido". *Antropologías del sur*, 8(16): 43-68.
- Azpiazú, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Virus Editorial.
- Baraúna, T. y T. Motos. (2009). "La práctica del teatro forum de Augusto Boal. El caso de "Marias do Brasil"". *Creatividad y Sociedad*, 14: 1-32.
- Barreto, M. (2017). "Violencia de género y denuncia pública en la universidad". *Revista Mexicana de Sociología*, 79(2): 261-286.
- Bezerra, R. y J. Vasconcelos (2021). "O teatro do oprimido como transgressão: a construção de novas masculinidades no Coletivo Flow Homens". *Educação*, 11(1): 95-108.
- Boal, A. (2008). "El Pensamiento sensible y el pensamiento simbólico en la creación artística". *La Puerta FBA*.
- Boal, A. (2015a). *Arcoiris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Alba.
- Boal, A. (2015b). *Juegos para actores y no actores*. Interzona.
- Boal, A. (2016). *La estética del oprimido: reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Interzona.
- Boal, A. (2017). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Hechiza / La cimarra.
- Bonino, L. (2002). "Masculinidad hegemónica e identidad masculina". *Dossiers feministes*, 6: 7-35.
- Carabí, À. & J. M. Armengol (2015). *Masculinidades alternativas en el mundo de hoy*. Icaria.
- Connell, R. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cuello, N. y L. Morgan (comps.) (2018). *Críticas sexuales a la razón punitiva. Insumos para seguir imaginando una vida junt's*. Ediciones Precarias.
- De Keijzer, B. (1997). "El varón como factor de riesgo: masculinidad, salud mental y salud reproductiva". En E. Tuñón (coord.). *Género y salud en el Sureste de México*. ECO-SUR y UJAD.
- De Stéfano Barbero, M. (2021). *Masculinidades (im)posibles: violencia y género. Entre el poder y la vulnerabilidad*. Galerna.
- Duarte, K. (2011). "Privilegios patriarcales en varones jóvenes de sectores empobrecidos ¿cambios o acomodados?" *Revista de Estudios de Juventud*, 95.
- Duarte, K. (2016). "Genealogía del adultocentrismo. La constitución de un patriarcado adultocéntrico". En Duarte, K. y C. Álvarez (eds.). *Juventudes en Chile. Miradas de jóvenes que investigan*. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, 17-47.
- Forcadas, J. (2012). *Praxis del teatro del oprimido en Barcelona*. Asociación de Editores y Autores Universitarios.
- García-González, L. y O. Bailey Guedes. (2020). "Memes de Internet y violencia de género a partir de la protesta feminista #UnVioladorEnTuCamino". *Virtualis*, 11(21): 109-136.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- INE (2020). *Masculinidad hegemónica en Chile: un acercamiento en cifras. Documento de análisis*.
- Jones, D. y R. Blanco (2021). "Varones atravesados por los feminismos. Deconstrucción, distancia y reforzamiento del género". En Fabbri, L. et al (comps.). *La masculinidad incomodada*. UNR Editora - Homo Sapiens, 45-60.
- Machado, Y. (2019). "Factores de riesgo asociados a la masculinidad hegemónica: su prevención desde la participación social". *Revista Cubana de Genética Comunitaria*, 12(1): 1-13.

- Marx, K. (2008). *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- Meler, I. (2009). "La sexualidad masculina. Un estudio psicoanalítico de género". En Burin, M. e I. Meler. *Varones. Género y subjetividad masculina*. Librería de Mujeres Editoras, 157-209.
- Mérida, R. (2016). *Masculinidades disidentes*. Icaria.
- ONU (2019). *Estudio mundial sobre el homicidio. Resumen ejecutivo*.
- Porras, E. (2016). *Sistematización del proceso de formación en prevención de la violencia de género y nuevas masculinidades con jóvenes hombres de 15 a 25 años del proyecto "Yo construyo mi masculinidad" de la ciudad de Quito, de octubre 2015 a marzo 2016*. Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Psicólogo. Universidad Politécnica Salesiana.
- Rebrote Sur – Red de Teatro de las Personas Oprimidas (15 de octubre de 2020). Estreno *Villa Zuum* y el peor virus [Archivo de video]. Facebook. <https://www.facebook.com/yonopagoelcae/videos/625566821426774/>
- Rivero, R. y Y. Hernández (2018). "Lo masculino ¿Nocivo para la salud?" *Revista Cubana de Genética Comunitaria*, 12(1): 1-13.
- Sanctum, F. (2016). "El Teatro del oprimido como instrumento contrahegemónico". En Fabelo Corzo, R. y A. L. López Troncoso (coords.). *Teatro y Estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*. Colección La Fuente. BUAP, pp. 87-99.
- Santos, B. (2017). *Teatro del oprimido, raíces y alas: una teoría de la praxis*. Kuringa.
- Santos, B. (2019). *Teatro das oprimidas. Estéticas feministas para poéticas políticas*. Philos.
- Segarra, M. & À. Carabí (2000). *Nuevas masculinidades*. Icaria.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Schmeisser, C. (2019). *La funa. Aspectos históricos, jurídicos y sociales*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad de Chile.
- Tatés, P. (2020). *Los tropiezos de la masculinidad*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- UNICEF (2021). *Un análisis de los datos del Programa "Las Víctimas Contra Las Violencias" 2020-2021*. Serie Violencia contra Niñas, Niños y Adolescentes – N.º 9.
- Varela Guinot, H. (2020). "Las universidades frente a la violencia de género. El alcance limitado de los mecanismos formales". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 65(238): 49-80.

Estética, teatralidad, lugar y abandono en Santiago de Chile

Aesthetics, theatricality, place and abandonment in Santiago de Chile

Lic. Javier A. Pérez Díaz¹

japerez20@uc.cl

Resumen

El presente artículo es el resultado de una investigación que indaga en la representación estética de una serie de sitios eriazos (ex supermercados) ubicados en San Bernardo, sur de Santiago, por medio de un registro fotográfico realizado por el autor. Mediante una estrategia cualitativa, se ha construido un marco conceptual a partir de Ileana Diéguez, Katya Mandoki, Aldo Pellegrini, Guy Debord, Elsa Drucaroff, Sergio Rojas, Michel de Certeau y Juan Poblete, con el objetivo de realizar una lectura interpretativa de las estéticas del supermercado y la situación que llevó a la destrucción de estas edificaciones tras las manifestaciones sociales del 2019 y 2020. Asimismo, al análisis se ha sumado los filmes *Súper, todo Chile adentro* (2009) y *No hay pan* (2012), desde un análisis estético que sobrepasa los aspectos artísticos, de cómo las emociones y las prácticas sociales entran en juego cuando se mira un lugar en ruinas. Donde se concluye que las prácticas que destruyeron el supermercado no iban precisamente en contra del sistema económico neoliberal, más bien habrían sido expresión de su rasgo salvaje.

Palabras clave: Estética; Teatralidad; Sitio eriazo; Supermercado; Manifestación social.

Abstract

This paper is a research about the latent aesthetic dimension of a series of waste pieces of land (before supermarkets) located in San Bernardo, south of Santiago, through a photographic record made by the author. Through a qualitative strategy, a conceptual framework has been built based on Ileana Diéguez, Katya Mandoki, Aldo Pellegrini, Guy Debord, Elsa Drucaroff, Sergio Rojas, Michel de Certeau, and Juan Poblete, to make an interpretive reading of the aesthetics of the supermarket and the situation that led to the destruction of these buildings after the social manifestation of 2019 and 2020. Also, the analysis has added the films *Súper, todo Chile adentro* (2009) and *No hay pan* (2012), from an analysis of aesthetics that exceed artistic aspects, hoy emotions and social practices come into play when looking at a place in ruins. Where it is concluded that the practices that destroyed the supermarket were not precisely against the neoliberal economic system, rather they would have been an expression of its savage trait.

Keywords: Aesthetics; theatricality; waste piece of land; supermarket; social manifestation.

Recibido: 16/09/2022. Aceptado: 24/03/2023

¹ Estudiante de Magíster en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Profesor de Lengua Castellana y Comunicación, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Licenciado en Educación, Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Introducción²

El siguiente texto es el resultado de una investigación cuyo propósito ha sido problematizar, identificar y caracterizar la posible dimensión estética en lugares donde existió una edificación de uso público y hoy solo existe un sitio eriazo o vacío. Para ello, se tomó en cuenta la noción de teatralidad, en cuanto escenario liminal (Diéguez, 2014) y práctica política en la vida social (Rodríguez-Plaza, 2020).

Desde cuestiones conceptuales, fotografías del mismo autor y trabajo de campo, la misma exploración se ha planteado una lectura interpretativa respecto de sitios ubicados en la periferia sur de la ciudad de Santiago de Chile.

En cuanto a la metodología de trabajo, fue sustancial la perspectiva de Elsa Druca-roff, académica especializada en Letras y Literatura, quien remarca la importancia de mediar lo biográfico con el trabajo académico. También cabe mencionar la perspectiva estética de Mandoki, quien observa lo estético desde lo cotidiano en vínculo con la “dimensión viva de lo real, a la experiencia, sin que implique necesariamente a la belleza o al placer” (2006, p.148), equivalente a una socioestética desplegada en la vida social o como ella lo llama, la Prosaica. Perspectiva en sintonía con Rodríguez-Plaza (2011), para quien “*lo estético*, en tanto dimensión fluctuante, no reducible a la estética en tanto disciplina filosófica dedicada al estudio de la sensibilidad y del arte” (p.88), es decir, lo estético como condición cultural, de configuraciones identitarias y donde lo urbano adquiere un cariz importante.

Además de las y los pensadores citados, el trabajo contó con las reflexiones de Aldo Pellegrini, Guy Debord, Sergio Rojas Contreras, Michel de Certeau y Juan Poblete, quienes representaron las coordenadas mínimas para una pesquisa de este tipo.

Pero también con el apoyo de las producciones cinematográficas *Súper, todo Chile adentro* (2009), dirigida por Fernanda Aljaro y Felipe del Río, además de *No hay pan* (2012), dirigida por Macarena Monrós. Ambas, desde una perspectiva creativa, contribuyen a la estructuración de un trabajo que piensa el carácter estético, cotidiano y artístico, del supermercado en Chile.

Marco conceptual para abordar una latente dimensión estética del sitio eriazo

¿Cómo es posible pensar la teatralidad de un sitio eriazo o abandonado de la ciudad? Pregunta relacionada con un lugar y un tiempo en donde hubo un inmueble y ahora no hay nada o solo existe una edificación abandonada, a medio destruir o protegida por un refugio metálico. Este lugar y tiempo refiere a un registro fotográfico de autoría personal compuesto el 11 de mayo de 2022 que contiene las imágenes de cinco sitios en los que, previos al 18 de octubre de 2019, estuvieron instalados supermercados. Establecimientos ubicados en San Bernardo, en específico, en la Avenida Padre Hurtado ex. Los Morros, desde las calles Santa Ana hasta Condell. En específico, hubo allí un mall chino (Imagen 1), un supermercado Unimarc (Imagen 2), un Alvi (Imagen 3), un Central Mayorista (Imagen 4) y el Imperial (Imagen 5).

² Este trabajo ha sido posible gracias al curso Artes escénicas, identidad y crítica: estética de las artes escénicas, dictado por Patricio Rodríguez-Plaza y su ayudante, el actor Vicente Díaz Paillalef, en el Magister en Estéticas Americanas en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el primer semestre del año 2022. Curso que recibí, en distintos momentos, la visita de Amapola Cortés, Andrés Grumann y Bernardita Abarca, de quienes se han tomado algunas ideas que han terminado por darle fisonomía a lo expuesto.



Imagen 1



Imagen 2

Antes de 2019, entonces, una foto de estos lugares mostraría algo de la vida cotidiana de un supermercado, impresa en los carteles ofertando productos; autos, camionetas o personas a pie, saliendo y entrando de los establecimientos, con bolsas que traslucen el poder adquisitivo; la persona con chaleco reflectante que suele cuidar, estacionar y pedir colaboración a los automóviles; los clásicos carritos del super, en fila o desordenados; el guardia somnoliento ante una situación que podría cambiar su vida para siempre.

No obstante, este trabajo no se produjo desde una mirada nostálgica, es decir, no se añoró una situación anterior al presente, no quiso impostar un discurso con el objetivo de admirar esas cotidianidades del consumo frente a la desolación actual, como si esta última

fuese signo de la mayor miseria de estas latitudes. Más bien se ha cuestionado lo que ocurrió con estos recintos ubicados en una comuna de la periferia de la ciudad capital. Es por ello que se indagó en la ruptura de los habitantes con el supermercado, en aquella masa de personas que fueron abandonando su rol de consumidor para terminar con estos locales.



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

Esta última idea se vincula con los saqueos cometidos por una gran cantidad de personas (utilizando el lenguaje sensacionalista propio de los medios de comunicación nacionales), ya que en efecto entraron al lugar, a veces por la fuerza, para apoderarse de lo que estaba ahí, incluso del concreto de su estructura o el cobre yacido en el interior. Es más, la Imagen 4 no revela más que un sitio vacío, en la incertidumbre de que ahí hubo un supermercado. En dicha imagen, tomada desde atrás de las rejas que impiden el acceso al lugar, la cámara logró captar algunas manchas ennegrecidas en el cemento donde se levantó una enorme estructura de un mayorista. Tales cotidianidades del supermercado se han esfumado en la negativa de una parte de la población partícipe de acabar con la posibilidad de volver a uno de sus roles, sea tanto para consumir como para trabajar en ellos.

Así, la investigación se ha propuesto problematizar aquello que quiere explicar desde una latente dimensión estética de los lugares consignados e ilustrado por el registro fotográfico expuesto. Dimensión estética latente que, a modo de hipótesis, responde a una teatralidad o escenario liminal basándose en el sentido que Ileana Diéguez otorga a tal noción. Diéguez (2014), quien escribe desde su experiencia como “espectadora e investigadora de fenómenos y procesos escénicos” (p.17), define la teatralidad:

(...) como dispositivo expandido, fuera de los marcos tradicionalmente teatrales o incluso artísticos. Esta noción de teatralidad se configura desde dos dimensiones: la teatralidad como mirada y la teatralidad como acto. La teatralidad como mirada, desautomatiza y configura como conducta teatral ciertas prácticas que tienen lugar en los espacios inmediatos de la realidad. La teatralidad entonces como un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en “hecho teatral” (p.172-173).

La importancia de la mirada como acto que permite vislumbrar la teatralidad también ha sido abordada por Josette Féral, quien es puntual, y constante, en sostener que la “teatralidad no es un fenómeno estrictamente teatral” (2003, p.38). Si bien emerge de manera dinámica y es propiedad de quien privilegiadamente hace teatro, “también puede

pertenecer a aquél que toma posesión por la mirada, es decir, el espectador” (2004, p.96). Es el espectador en cuanto mira qué ocurre en el espacio, lo que permite observarlo como vehículo “de la teatralidad porque allí el sujeto percibe relaciones, una puesta en escena de lo especular” (2004, p.89). A su vez, estos vínculos están mediados por las relaciones entre los objetos y los signos, además de los objetos con los espectadores. No obstante, Féral acentúa la dimensión de teatralidad más allá del escenario, pero todavía enmarcado en una lógica teatral o del teatro como espacio, igual que Diéguez al hablar de lo cotidiano como hecho teatral. En cambio, Rodríguez-Plaza piensa en la teatralidad de la vida social, adscribiendo de lleno a una dimensión estética más amplia o no anclada en lo artístico y el teatro. Con esto en consideración, cuando Diéguez utiliza el concepto de lo liminal, en cuanto teatralidad, logra trasladar lo social al arte y a las prácticas cotidianas con características artísticas o de manifestaciones políticas de la ciudadanía. Este último aspecto ha sido crucial para este trabajo, ya que en este registro se ha ubicado una zona de liminalidad, concepto que no se enclaustra en el hecho teatral, el cual observa los lugares donde “rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios” (Diéguez, 2014, p.44-45). Situación que caracteriza a estos sitios al cargar con una serie de cambios radicales y una historia de manifestación social que acabó por estallar poco tiempo atrás.

En este caso, como indica Diéguez (2014), estudiar la teatralidad emergida “en situaciones de liminalidad, inmersas en el “entre” del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas, tiene que reflexionar sobre la naturaleza convivial de sus eventos” (p.45). Bajo esta noción de lo convivial ha sido posible revisar la teatralidad a partir del sentido de las *prácticas conviviales* de las que habla Diéguez, situación que refiere al rito de sociabilidad donde se distribuyen y alternan roles y existe “compañía, diálogo, salida de sí al encuentro con el otro, afectar y dejarse afectar, suspensión del solipsismo y del aislamiento, proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, conexiones sensoriales...” (Diéguez, 2014, p.46). Frente a esto, la noción de otro no supondría en un supermercado un ente de corporalidad humana, también media la relación de las personas con los objetos dispuestos a ser consumidos, ofrecidos, ofertados, agradables y deseables, los cuales fueron apropiados en una acción caótica, destructiva, con tintes que pueden aludir en principio a una situación *robinhoodiana*, donde las personas pobres se apoderaron de la mercancía de los ricos.

Sin embargo, se ha pretendido que el análisis no sea reduccionista en el sentido que haga una apología, defensa o animadversión de los hechos aquí ocurridos. Se recurrió a una mirada teórica que problematice la situación a partir de una reflexión desde la perspectiva estética de Rodríguez-Plaza y de Mandoki, es decir no reducida al arte y abierta a las experiencias cotidianas y de manifestación social, que permite reflexionar sobre los imaginarios que se desprenden de estos sitios eriazos o abandonados. Se apela a una “teatralidad política en la vida social” (Rodríguez-Plaza, 2020, p.2) mencionada anteriormente, por la pertinencia de revisar la dimensión estética desde el “entre” que produce una manifestación política, y en el caso de esta investigación, de una post-manifestación³.

3 En este punto merece hablar de un breve intercambio de ideas entre Diéguez y Rodríguez-Plaza durante una charla pública en la Universidad de Santiago de Chile. Diéguez, que venía trabajando “con manifestaciones políticas motivadas por la violencia y la muerte en México” (Rodríguez-Plaza, 2020, p.3), restó de esas situaciones el tema estético. Ante esto, Rodríguez-Plaza (2020) recuerda que “tales expresiones pueden eventualmente no necesariamente ser artísticas, ya que la dimensión estética está presente siempre” (p.3), entonces, una posible dimensión estética no está ceñida a un rasgo artístico, situación que llama la atención porque Diéguez (2014) menciona la decodificación de la teatralidad en el cotidiano, que si bien parte de un paradigma teatral y representacional, “se configura en un espacio no necesariamente enmarcado por principios artísticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios” (p.174).

Esta problematización de la teatralidad como hecho exclusivo del teatro invita a tensionar las relaciones del arte y la estética, ya que, en palabras de Diéguez (2014), las configuraciones estéticas de una protesta “no necesariamente tienen que enmarcarse en el ámbito de la creación artística” (p.175). En el caso de un sitio eriazado o abandonado, cuya categorización estaría desdibujada, habría que pensar la teatralidad entendiendo que su espacio está “entregado a la temporalidad del abandono” (Rojas, 2009, p.117). Porque nada acontece o, mejor dicho, algo que no debería acontecer, aconteció. En referencia a la secuencia de saqueos que destruyó y aniquiló estas edificaciones junto a su función como supermercados. Sergio Rojas (2009) menciona que en los lugares donde no ocurre nada se encuentra un *murmullo*, condición que enuncia de manera aleatoria los sonidos del mundo. Dada las características del eriazado que revisa Rojas a partir de *Barrios*, obra fotográfica de Rodrigo Casanova, dista del registro aquí examinado, debido a ciertas distancias con aquel eriazado habitual de la ciudad.

Pese a esto, el acercamiento de Rojas al fenómeno elabora una delimitación estética pertinente, ya que podría ligarse a una situación previa de la zona fotografiada, debido a que varios de estos lugares estaban vacíos antes de 2012. En otras palabras, eran eriazados en la lógica de terrenos grandes, privados y cerrados, abandonados por mucho tiempo, con proyectos de construcción detenidos o a la espera de un comprador, a la vez “que los transeúntes suelen no saber con certeza por qué está ese sitio allí” (Rojas, 2009, p.111). En cambio, en estos lugares sí se sabe con certeza la gran acción que los llevó a dicha condición, y es ahí donde he considerado crucial esta reflexión estética. Por medio de la problematización de lo que *no debió ocurrir* para que acabara en desolación: la estructura metálica superpuesta en la ocupación del terreno, los grafitis y rayados, la basura que comienza a pulular.

Es curioso que, mientras Michel de Certeau asimila la ciudad como el teatro de una guerra de relatos, Sergio Rojas habla del eriazado como teatro abandonado. Ambas retóricas de la comparación estarían ligadas si se entiende que en el abandono de un supermercado puede oírse el *murmullo* que comunica cómo estalla este combate subyacente en la práctica cotidiana. Y así como para Rodríguez-Plaza, la teatralidad y la estética van más allá del teatro y del arte, abriéndose también al análisis de las prácticas sociales, para Luce Giard, Michel de Certeau emprendió una visión de la estética no suscrita de forma exclusiva al arte y a su creador, sino que la inscribió y reivindicó en lo urbano, las prácticas cotidianas de la ciudad, de su andar, comer, comprar, entre otras: “Los habitantes, sobre todo los menos favorecidos, no sólo tienen, en el marco de las leyes, un derecho para ocupar lugares; tienen derecho a su estética” (de Certeau y Giard, p.143). Pese a que la discusión de esta cita se inscribe en el tema del gusto, según Giard, la “democratización” del pensamiento estético fue parte de una convicción ética y política en de Certeau, la cual expresa que existe una sensibilidad estética de lo cotidiano porque contiene maravillas comparables a las de escritores o artistas.

Dice Giard en “Cómo y por qué estudiamos la vida cotidiana con Michel de Certeau” (2015), donde recuerda el trabajo de *La invención de lo cotidiano*: “Certeau proponía que se observaran con más atención y respeto, también con más generosidad, las prácticas de la vida cotidiana” (p.10). En tanto, en un supermercado no habría una pasividad del receptor frente al producto, sea una salsa de tomate o un texto literario ofrecido en un mismo lugar, las representaciones que pueden sustraerse del análisis de sus imágenes (objeto en calidad de producto), debe ser entendido a partir de un consumidor cultural que fabrica su relación con estos. Según Giard (2015):

Allí donde sociología y publicidad acentuaban la “pasividad” de los consumidores, concerniendo la acogida de los objetos propuestos a la venta, o el “conformismo” en los comportamientos, Certeau sugería interesarse por la insinuación, en los comportamientos de los consumidores, de una acción creativa, de una apropiación imaginativa, de una libertad interior (p.11).

Por lo tanto, el consumidor tiene “maneras de hacer” con el producto, cuya relación vale la pena preguntarse por medio de sus prácticas, por medio de cómo disemina los sistemas de producción de significación del supermercado, por sus formas de hacer que acabaron por prender fuego a este lugar, de limitar su acceso con barricadas e inutilizarlo.

Volviendo a Josette Féral, la teatralidad también aludiría a una gramática paradigmática que expresa sentimientos y emotividad, subyacente en la actividad social bajo las convenciones, las cuales implican la asunción de un rol. En este sentido, “la vida social es el resultado de convenciones, de la misma manera que lo es el teatro, significa que los individuos se ponen de acuerdo sobre las convenciones como en el teatro” (Féral, 2003, p.21). Entonces, en un supermercado lo que en apariencia era impensado, incluso en términos legales, fue interrumpir la representación del consumidor y es lo que sucedió cuando irrumpió, por ejemplo, el fuego como símbolo de la destrucción. Aquel elemento que “siempre interpela los cuerpos, invade los sentidos con su color, su olor, su temperatura, su crepitar. Así como convoca y seduce, también amenaza y marca” (Abarca Barboza, 2021, p.136). Observando la destrucción, el vaciamiento del supermercado, es posible ser consciente “de que estamos representando personajes en la vida, componiendo roles (...). Somos espectadores y actores e interpretamos un rol” (Féral, 2003, p.22-23). El fuego, por lo tanto, es rostro de la subversión de los roles, muestra otro aspecto de su cotidianidad, una que se sugiere está latente en el hacer de las personas con estos sitios. En la dimensión estética latente de estos espacios late una relación peculiar del ciudadano con el supermercado.

Para analizar el imaginario de estos lugares fue necesario atender la representación del supermercado en su dimensión estética cotidiana, no en la descripción del espacio mismo, más bien llegando a ella mediante los roles y convenciones en los que la población situó su corporalidad. A partir de esta reflexión, se ha considerado pertinente sumar al análisis de la teatralidad, la zona liminal y la revisión de sus prácticas convivenciales, las nociones elaboradas por Katya Mandoki para establecer una teoría y un modelo de la estética de lo cotidiano desde la noción de Prosaica. Mandoki (2006), artista mexicana y teórica del arte y de la estética, sostiene que “es momento ya de emprender la incursión en sus manifestaciones más inquietantes y menos exploradas: las de la vida cotidiana” (p.149). Para ello, al lado de la estética poética ligada al arte y los artistas, sitúa la Prosaica como “teoría de la estética de lo cotidiano” (2013, p.318). Respecto al término, funcionaría como piso de la estética artística, donde “la mirada estética de lo cotidiano no se opone a la enunciación artística sino que subyace a ella” (Mandoki, 2006, p.150). Para Mandoki, la Poética definida por Aristóteles para estudiar las artes en general “es la punta del témpano de una multiplicidad de actividades estéticas con las que constituimos diariamente nuestra vida cotidiana: la Prosaica” (2006, p.149). Sobre la elección del término, de nuevo resalta este enfrentamiento ante el dominio exclusivo de la Poética sobre la teoría artística:

El término de “Prosaica” deriva del verbo latino *provertere* (verter al frente) y me parece adecuado para designar la diversidad de los procesos colectivos e individuales de presentación social por mediaciones estéticas. Este “verter al frente” es precisamente la enunciación estética, emparentada a la “expresión” (de latín *expressio*, presionar hacia fuera) y su inverso, la “impresión” (del latín *impressus*, presionado hacia adentro) (...) En ambos casos para verter y presionar afuera/adentro, es necesaria la energía, el impulso que se conforma y se articula corporalmente por medio de prácticas de intercambio y comunicación contextualizadas desde un lugar y tiempo determinados (los *a priori*) como condiciones de posibilidad de la dimensión estética” (2006, p.149).

Con ello, entiende que la estesis, como “sensibilidad, percepción, receptibilidad” (2013, p.317), está “en los sujetos, no en las cosas” (2006, p.147), lo que busca reivindicar, además, las prácticas comunes de la población y las que históricamente estuvieron situadas las mujeres (lo doméstico), y por lo tanto menoscabadas. Luego, otra perspectiva de la Prosaica es su posición como “socioestética, es decir, la estética de la vida social por lo cual la Poética, en tanto práctica social de legitimación de ciertos objetos para la contemplación artística, forma parte de ella” (p.150). Estas mediaciones entre la cotidianidad y el arte de las que habla Mandoki, entre Prosaica y Poética, son pensadas desde la mirada:

La poética sería una mirada estética a la Prosaica como la Prosaica es una mirada estética a la vida cotidiana. Estos tres ejercicios de la mirada corresponden al orden de la *re-presentación* en la Poética, de la *presentación* en la Prosaica y de la *presencia* en la vida diaria (2006, p.150-151).

Entonces, no existe una exclusión entre lo artístico y lo cotidiano, Mandoki construye conceptos para analizar la práctica social desde lo elaborado por el arte, acto que se ha intentado establecer en la mirada de este trabajo cuando analiza las representaciones audiovisuales del supermercado, en su estetización artística de la vida social, también estética. Por lo tanto, no es lo cotidiano vinculado a lo ordinario en general la dimensión estética de la Prosaica, tampoco es la “presencia del ser humano en la vida diaria sino de los modos o estilos de la presentación retórica y dramática del sujeto en su contexto social (...), sin excluir su re-presentación artística” (p.152). Ante dicha afirmación, Mandoki (2006) es clara en sostener que “en la Prosaica nunca se propone que todo sea estético” (147), no cae en una suerte de panestetismo, sino que la estesis se encuentra en las personas, no en los objetos, en la mirada y no en las cosas. Pone acento en el vínculo que efectúan las personas con el mundo, es una condición de los seres vivos: “Vivir es estesis” (2006, p.147), sostiene Mandoki. Sitio en el que “lo estético se vincula a la estesis como dimensión viva de lo real, a la experiencia”, sin que implique belleza o placer como condición *sine qua non* de la estética. La Prosaica es también una socioestética desplegada “en el seno de la vida social” (2006, p.148), mira hacia la vida cotidiana porque ahí “están en juego las identidades personales y colectivas presentadas a la sensibilidad de los participantes” (2006, p.152).

Con esa idea de sensibilidad de la Prosaica, nace la idea de “prendamiento estético”, concepto en el que Mandoki (2001) integra lo corpóreo, ligándolo al placer y determinando un estado especial de apego al objeto que suscita esta experiencia estética inscrita en la cotidianidad. No solo aludiendo a la “contemplación” propia de la actitud estética arraigada a la Poética, la cual Occidente ha cargado religiosa o espiritualmente por medio del estado de arrobamiento. Entran también en juego el oído, la vista, el olfato, el gusto, el tacto, en el momento en que “nos volvemos sujetos de la fascinación, del asombro, la turbación, el

espanto, o la ternura ante objetos que en otros momentos simplemente habían permanecido desapercibidos o automáticamente reconocidos y catalogados” (Mandoki, 2001, p.17). Estas emociones fluirían sin percibir las por nuestro sentido práctico, hasta que emergen cuando la intensidad de la experiencia aumenta en su aspecto sensible, como vínculo afectivo con algo o alguien.

Y ahí, en los sitios eriazos donde hubo supermercados, la mirada de este trabajo observa la huella del acontecer social. En la memoria, primero, por esta dimensión biográfica mencionada anteriormente, en producciones audiovisuales, después. Es una teatralidad, entonces, si se puede fantasmagórica la que ha sido urdida en esta investigación. No es el eriazo por el eriazo, es uno particular, ligado con una sensibilidad social particular que no nace el 2019, puede registrarse con anterioridad, en estos vínculos arte y cotidianidad. Para ello, la noción de estética de la destrucción elaborado por Aldo Pellegrini también fue sustancial. Pellegrini, poeta surrealista argentino de los años '50 y '60, habla de estética de la destrucción para solicitar la dignificación de tal concepto, el cual entiende como un elemento que permite comprender el secreto de la estructura esencial de lo destruido.

Abordar la destrucción, sostiene Pellegrini (2007), también significa derribar el tabú que supone el horror de mencionar dicha palabra en la acción de ligarla a los seres humanos. En este sentido, divide la destrucción en tres según su manifestación: la naturaleza, las personas corrientes y los artistas. En la naturaleza, la destrucción está ligada con el tiempo y el cambio, donde “todo cambio implica destrucción, y la naturaleza es esencialmente cambio, este cambio se nos revela como tiempo. Así el tiempo resulta el gran destructor” (párr. 3)⁴. En los hombres aparecerían dos elementos ignorados por la naturaleza: “la destrucción sin sentido, o sea, destruir por destruir, y la destrucción por el odio” (párr. 4). En los artistas, la destrucción no sería brutal y sin sentido como la de los hombres (determinadas por el odio), Pellegrini ve en el accionar del artista un acto que tiene sentido, un acto de libertad y un acto de “descubrir el verdadero sentido de la destrucción” (párr. 8). Al respecto, la problemática supone considerar que la presente investigación situó precisamente la destrucción de estos lugares como punto álgido para rastrear la teatralidad, en cuanto liminalidad, que desprende la investigación. En ningún caso está de acuerdo con la sobreestimación que muestra Pellegrini es menoscabo de las prácticas de la población “común”.

Desde aquí, se desprendieron dos contrapuntos que Pellegrini (2007) distingue en su estética de la destrucción. En específico, cuando sostiene la radical diferencia que habría entre el aniquilamiento y la destrucción, así como la relación entre amor y destrucción. Esta diferencia ha permitido caracterizar el vínculo afectivo que crearía el ciudadano con el supermercado y los productos dispuestos a ser consumidos. Primero, se considera que gran parte del accionar social también manifestó un hiperconsumo no ajeno al orden capitalista, ya que aniquilaron los sitios sin otorgar un nuevo sentido creador al espacio mismo. Aniquilar, por lo tanto, un supermercado, no subvierte necesariamente una lógica de consumidor, también puede hiperbolizarla, uno puede observar el hiperconsumo en la medida que aparece otra forma capitalista, más salvaje, no mediada por el deseo de pagar, sino el de obtener al punto de hacer desaparecer aquel espacio que permite la compra-venta del producto. Esto se dice porque se vieron acciones en las que se comerció con los artículos robados en las ferias libres, donde fueron revendidos⁵.

4 La abreviatura párr. refiere a los párrafos de una versión digital del texto “Estética de la destrucción”, del poeta argentino Aldo Pellegrini. Al cual he accedido mediante el siguiente enlace: <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/fundamentos-para-una-estetica-de-la-destruccion.pdf>.

5 Al respecto, la intención de esta investigación jamás ha sido la criminalización de atentar contra el supermercado, más bien, está en contra de las lecturas naïf que vieron en ellas una crisis del neoliberalismo, cuando perfectamente pueden estar alineadas.

Guy Debord (1995), quien caracteriza a los supermercados como templos del consumo, también menciona que son espacios que llevan a la “ciudad a consumirse a sí misma” (p.106). Con esto en cuenta, la investigación ha visto que el deseo es tal por obtener el producto que se aniquila el supermercado y por ende se elimina un espacio público, aparece esta consumación de la ciudad que lleva a cabo la población. El territorio se ha vuelto otro producto más, pero que no es repuesto. Los supermercados ya no pueden estar, básicamente, o se dificulta su reaparición. No obstante, la Imagen 5 es un contrapunto de la distinción entre aniquilar y destruir, fotografía que muestra una población o campamento aledaño a una iglesia que los mismos pobladores levantaron. Hicieron de un supermercado de artículos de ferretería, un hogar que había sido negado por los requerimientos sociales y económicos actuales. Han construido, curiosamente, una iglesia en lo que fue el lugar peregrino de nuestro sistema económico, social y político desde la dictadura.

Para hablar de una estética del supermercado

A modo de síntesis, la revisión conceptual de la teatralidad, que desprendió lo liminal y la Prosaica, ha permitido situar la postura metodológica de esta investigación, la cual media la dimensión estética latente en la mirada de las prácticas conviviales, no del presente, sino de las que fue posible hallar en la particularidad de estos eriazos. Asimismo, la investigación se detuvo en este registro porque no solo se escribe desde una condición académica ajena a lo problematizado, se ha situado desde la posición de existencia, aquel estado que Elsa Drucaroff (2015) insinúa como la mediación biográfica del académico con su objeto de estudio. La corporalidad del autor anduvo y anda por esas calles, la ha vivido porque forma parte del sector. La propia subjetividad del autor está situada frente a lugares en los cuales entró a comprar, para años después solo registrar el abandono, el cual es, en otras palabras, signo del acontecimiento luego de la aniquilación de estos espacios.

Vinculado a esto, la investigación se ha apoyado en la revisión de dos obras cinematográficas que trabajan de manera creativa la re-presentación del supermercado en suelo nacional. En otras palabras, se utilizó el lenguaje cinematográfico porque ambas son registro de las teatralidades que circulan dentro y fuera de estos espacios. Ambas también son producciones radicalmente distintas, pero que abordan el mismo tema: la irrupción de los supermercados en Chile.

La primera es *Súper, todo Chile adentro*⁶ (2009), cuya historia no deja de ser curiosa o confusa. Según Poblete (2016) es difícil determinar si la película es una crítica o un elogio al sistema capitalista neoliberal, sin embargo, sería posible afirmar que es:

(...) una clara evidencia de cuán profundamente este nuevo capitalismo se ha convertido no solo en una forma de organizar la vida económica, sino que expone cuán profundamente ha nutrido todos los aspectos de la vida en Chile. La sociedad se ha convertido en sociedad-de-mercado, incluso si son críticas a las formas de sujeción producto de tal transformación social (p.257).

6 *Súper...* es una película dirigida por Fernanda Aljaro y Felipe del Río. Para Morales (2009) se basó en un guion que ganó un concurso de su productora, Coquimbo Filmes. No obstante, según Poblete (2016), el guion más bien obtuvo el segundo lugar. En todo caso, Poblete cuenta que la historia no acaba ahí, originalmente el film era un proyecto de YouTube, sin embargo, a medida que fue creciendo atrajo la atención de los medios y acabaron convenciéndose del potencial comercial. Estrenada en octubre, inició con 23 copias y fue la cuarta película más vista ese año en Chile, con 77.116 espectadores. Filmada en 20 días en un supermercado, su presupuesto fue de \$200.000.000 (Poblete, 2016). De esta historia, Poblete destaca que fue una nueva manera de hacer películas en Chile, ya que, como cuenta el co-director Felipe del Río, invitaron a las marcas para que fueran parte del escenario y así, por un lado, ahorrar el hecho de inventar productos, por otro, ganar en presupuesto por medio de publicidad “implícita”.

7 La traducción es propia.

Esta situación de crítica-apología, también es compartida por las manifestaciones sociales en el supermercado. Ya que, como se ha mencionado, también pueden formar parte de actitudes capitalistas, sin operar como una instancia transformadora o revolucionaria para las comunidades.

Respecto de su narrativa, el filme contó con un elenco familiar para las personas que miraban la televisión o cine nacional más comercial, con rostros como Ramón Llao, Antonella Ríos, Alejandro Trejo, Héctor Morales, Jorge Zabaleta; Mariana Loyola; Boris Quercia; Benjamín Vicuña; entre otros. Además, incluía diversos gags por medio de personajes que representan supuestos roles familiares de un supermercado para el espectador: adultos jóvenes que solo pasean; el trabajador *part-time* que está ahí para pagar sus estudios superiores; las ya extintas mujeres que ofrecen muestras de los productos; un hombre casado que compra artículos para el asado y ver un partido de fútbol con sus amigos; una mujer que reta a su marido por probar los productos sin comprarlos; una pareja de liceanos que “celebra” su aniversario; dos intentos de ladrones de supermercado; entre otros que fluyen en una narrativa de escenas de comedia que buscan ser más que un espejo de la sociedad chilena: “Chile is the supermarket” (Poblete, 2016, p.262). En otras palabras, existe cierta re-presentación de la estética cotidiana de la cual se ha prendado la población chilena en su interacción con el espacio supermercado.

Existió en nuestro país la posibilidad de sentirnos representados en dicho escenario, de reírnos de nuestras costumbres en un supermercado y cumplir la profecía de uno de sus personajes. Se habla de una escena en particular, de todas las que han llamado la atención a esta investigación. En ella se ve a Jorge Zabaleta con Héctor Morales, dos intentos de ladrones de supermercados, el primero a modo de maestro del segundo (más ingenuo, de quien se insinúa ha sido padre hace poco y por eso quiere robar pañales). Es una escena donde Zabaleta justifica a Morales que robar a los supermercados es correcto. A partir del minuto 11:40, dice: “Hoy día, las grandes multitiendas prácticamente nos están gritando, róbennos, róbennos, róbennos, róbennos, róbennos” (Imagen 6).



Imagen 6. Escena de Zabaleta y Morales actuando de ladrones en *Súper...*

A modo de ironía, considero que esta es la crítica más certera del film a la sociedad chilena. Tanto en su producción, como en esta escena, se muestra el delirio de creer estar construyendo una crítica al sistema cuando en realidad se le avala y justifica patéticamente, se vive bajo sus prácticas. Esa es la epifanía del fuego de nuestro acontecer social en estas latitudes, distinto a las barricadas que combatían a carabineros cuyo goce estaba en dañar los ojos de una población desarmada. El reventón social de masacrar un supermercado pareciera nada más que ser un mal chiste que termina, como deja ver el registro fotográfico propuesto, mostrándonos cómo nos ven a las personas que vivimos en comunas periféricas somos (permítanme la primera persona). Nos imaginan tipos peligrosos, bárbaros que, en vez de luces y publicidad rimbombante, merecen ver todos los días un alambre de gallinero, una estructura metálica enorme que prohíbe la entrada o la posibilidad de intervenir en el espacio; basura abandonada o la nada; fiel reflejo de lo que parece decirnos: esto es lo que merecen. Ahora, esto no es del todo errado, también peligrosos, somos bárbaros, el capitalismo salvaje no es ajeno de formar este tipo de ciudadano, más bien lo avala si permanece en su espacio social. Es por eso que más allá de los chalecos amarillos, aquella corporalidad nacional ingenua y patética que confía en el mercado y los defiende a costa de dañar a sus vecinos, no hubo resistencia policial en estos lugares. Es por eso que pareciera ser más peligroso un grupo de manifestantes en el centro de la ciudad que un reventón en un supermercado de la periferia, ya que este último no subvierte realmente al poder sociopolítico, solo avala su forma salvaje, la forma en que merece vivir.

La segunda producción cinematográfica es *No hay pan* (2012). Cortometraje dirigido por Macarena Monrós y cuya casa de producción fue Luminaria y la Universidad AR-CIS. La historia presenta a Luis, personaje principal interpretado por Raúl Palma, persona de tercera edad dueña de un pobre negocio de barrio, donde tras la muerte de su proveedor de pan se ve en la necesidad de comprarle este producto, tan cotidiano y esencial en la población nacional, a su competidor más voraz, el supermercado. Por un momento puede vender pan de nuevo (revender, más bien), no obstante, esto no dura más que un suspiro, ya que luego de unas pocas ventas, Luis observa cómo pasan los vecinos hacia el supermercado. Luis queda solo y resignado, su lucha es una batalla perdida.



Imagen 7. Escena de *No hay pan*

Este trabajo sostiene que esta producción muestra cómo la precariedad ha contrastado con la magnificencia de un lugar que, en vez de ser positivo, acecha las relaciones comunitarias de barrio. Poco a poco nuestras prácticas han devenido en rechazar las estéticas cotidianas de la pobreza, se han vaciado como la cesta de pan del negocio de barrio (Imagen 7), se han encantado por los envoltorios, los colores y las luces despersonalizadas de un supermercado, el cual ha brillado por última vez gracias al fuego que le ha prendido la población.

Reflexión final

Esta investigación se ha propuesto revisar la dimensión estética latente de un registro fotográfico personal, el cual muestra sitios eriazos y abandonados que fueron destruidos recientemente, tras el 18 de octubre de 2019. Pensar en su teatralidad liminal ha devenido en una reflexión sobre el rasgo estético que existe más allá de los aspectos artísticos, de la teatralidad más allá del teatro, de cómo la experiencia, las emociones y las prácticas sociales entran en juego cuando se mira un supermercado en ruinas, sitiado por el metal o como mero fantasma signo de las sombras en el cemento.

Este trabajo, además, ha sido el intento por elaborar una reflexión combinando aspectos fotográficos, cinematográficos, del teatro, de la poesía y de la estética, para pensar de manera crítica el acontecer social visto desde el presente. He considerado que la investigación hace pensar que la esperanza de las luces y el mercado sensacionalista característico de un supermercado es la ilusión de una sociedad que había sido definida como un oasis en Latinoamérica, como anunció el expresidente Sebastián Piñera a principios de octubre de 2019, momento en el que he intentado diferenciar, como estrategia casi de fuera de campo, las movilizaciones del centro y las de la periferia, cuyas prácticas no necesariamente iban en contra del sistema económico neoliberal, sino que más bien fueron expresión de su rasgo salvaje. Estos sitios eriazos, que también se hallan en otras comunas periféricas, hacen ver un lugar triste, el cual todavía parece “un perro viejo abandonado por el amo” (p.29), como describía Nicomedes Guzmán (2014) la sociedad pobre chilena de *La sangre y la esperanza* (publicada originalmente en 1943).

Asimismo, se ha intentado hacer una lectura distinta, quizá más original, de los problemas sociales que han ocurrido en Chile en el último tiempo, posando la mirada no en los grandes o heroicos acontecimientos, sino que también en las prácticas que han terminado por dañar más a los lugares desfavorecidos. Pienso, tras mirar las fotos, que necesitamos algo más que solo mercado, más que solo luces y promesas.

Por último, creo que esta investigación abre preguntas sobre la historia de los supermercados en Chile, también la curiosidad por saber qué piensan o cómo lo vivieron otras personas de este lugar. Indagar, además, en otras producciones artísticas que han representado creativamente el supermercado y revisar cómo han devenido otros lugares que sufrieron el mismo destino.

Referencias Bibliográficas

- Abarca Barboza, B. (2021). "Cuerpos, teatralidades, política y ciudad: instantáneas de las manifestaciones en Santiago de Chile". *Apuntes de Teatro* 146, 136-159. Recuperado de <http://www.revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/49425>.
- Aljaro, F. y del Río, F. (Directores). (2009). *Súper, todo Chile adentro* [Película]. Chile: Coquimbo Filmes.
- Chavez, Cristian [@CristianGChave2] (2019, 20 de octubre). *a esta hora sigue el saqueo al supermercado alvi en san bernardo y carabineros donde están* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/CristianGChave2/status/1185935486814244864>
- Cuerpo de Bomberos de Santiago [@cbsantiago] (2019, 5 de noviembre). *CBS apoya a @cbsanbernardo por #incendio en Av. Padre Hurtado y Carlos Condell. #CBSemergencias* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/cbsantiago/status/1191673748816052226>
- Cthulhux [@chutulux] (2019, 20 de octubre). *Saquean ferretería La Imperial en av. Padre Hurtado, San Bernardo. Ni un paco o milico. Y al frente hay un Sapu* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/chutulux/status/1185755189854257152>
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. D.F.: Universidad Iberoamericana.
- de Certeau, M. & Giard, L. (1999). "Al alimón". En de Certeau, M., Giard, L., Pierre, M., *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*. D.F.: Universidad Iberoamericana. (pp. 134-150).
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones naufragio.
- Delgado, F. (20 de octubre de 2021). 48 detenidos en San Bernardo tras nuevos saqueos: trabajadores acusan que amenazaron con quemarlos. *Biobiochile.cl*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-metropolitana/2021/10/20/48-detenidos-en-san-bernardo-tras-nuevos-saqueos-trabajadores-acusan-que-amenazaron-con-quemarlos.shtml>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Féral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.
- Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Giard, L. (2015). "Cómo y por qué estudiamos la vida cotidiana con Michel de Certeau". *Revista de estudios culturales. La Torre Del Virrey*, 17(1), 7-12,172-173. Recuperado de <https://www.proquest.com/docview/2089763479>.
- Guzmán, N. (2014) *La sangre y la esperanza*. Santiago: Lom.
- IEC-180 CONTROL STGO [@fdo2000] (2019, 21 de octubre). *Ahora Nos informan que en la 2da Alarma de Incendio Estructural en Ferretería Imperial de Avda Padre Hurtado y Condell* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/fdo2000/status/1186124863792128000>
- Mandoki, K. (2001). "Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada". *Aisthesis* 34, 15-32. Recuperado de: <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4548>.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Monrós, M. (Directora). (2012). *No hay Pan* [Cortometraje]. Chile: Luminaria y Universidad ARCIS.
- Morales, M. "Super, de Fernanda Aljaro y Felipe del Río". Cinechile.cl. Recurso electrónico. 22 de junio de 2022. <https://cinechile.cl/super-de-fernanda-aljaro-y-felipe-del-rio/>.

- Pellegrini, A. (2007). "Fundamentos para una estética de la destrucción". Recuperado de: <http://pompeyoaudivert.blogspot.com/2007/07/fundamentos-para-una-esttica-de-la.html>.
- Penjean, Jean Claude [@JCPenjean] (2019, 5 de noviembre). *Martes Supermercado Central Mayorista. San Bernardo. En días previos fue saqueado. No quedan productos en su interior. Esta mañana se* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/JCPenjean/status/1191709449217548288>
- Poblete, J. (2016). "A Sense of Humor and Society in Three Chilean Comedies: Taxi para tres, Sexo con Amor, and Super, Todo Chile adentro". En Juan Poblete y Juana Suárez (eds.), *Humor in Latin America cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rodríguez-Plaza, P. (2020). *Lo que ha aparecido en estas manifestaciones es la recurrencia simbólica de la bandera chilena: entrevista a Patricio Rodríguez-Plaza / Entrevista por Marcelo Islas*. Revista Artescena 9, 1-16. Recuperado de: <http://artescena.cl/lo-que-ha-aparecido-en-estas-manifestaciones-es-la-recurrencia-simbolica-de-la-bandera-chilena-entrevista-a-patricio-rodriguez-plaza/>.
- Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*. Chile: Ocho libros.
- Rojas, Tamara (19 de octubre 2021). Se llevaron todo y vuelven por más: impactante video desde dentro de saqueo a tienda en San Bernardo. *biobiochile.cl*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-metropolitana/2021/10/19/se-llevaron-todo-y-vuelven-por-mas-impactante-video-desde-dentro-del-saqueo-en-san-bernardo.shtml>
- Rojas, S. (2009). "Escenografía de ciertos lugares de 'ninguna parte'". En *Las obras y sus relatos II*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales.
- Vilches, G. [San Bernardo Opinión]. (25 de diciembre de 2019). [UNIMARC ABANDONADO] *Nuestro notero en terreno Guntran Alexis Vilches Díaz denuncia el abandono del supermercado unimarc en Av. Los Morros* [Video]. Facebook. <https://fb.watch/jQn5MRfmQA/>

Reseña del libro: *Creando Escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas*

Gabriela González Fajardo, Editorial Cuarto Propio.

Dra. Maritza Farías Cerpa ¹
maritza.farias@uv.cl

El jueves 25 de mayo tuve el honor de presentar el libro *Creando Escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas* publicado por Editorial Cuarto Propio y escrito por Gabriela González Fajardo y dos colaboraciones de Daniella Girardi.

Cuando Gabriela me invitó a ser parte de este lanzamiento me sentí honrada y apreciada y tuve la certeza inmediata de que estaba siendo convidada por el trabajo que hemos llevado adelante con mis compañeras Patricia Artés y Lorena Saavedra del Núcleo de investigación y creación escénica NICE, porque “Dramaturgas chilenas contemporáneas” y NICE son hermanas. Unas hablamos de las dramaturgas chilenas más antiguas y otras de las más contemporáneas. La búsqueda y el deseo que existe por detrás de “Dramaturgas chilenas contemporáneas” son las mismas que movilizaron la publicación del *Evidencias, las otras dramaturgias*. Somos tan hermanas, que en marzo de este año fueron Gabriela González, Daniella Girardi e Isabel Sapiaín quienes dieron el vamos a nuestro registro documental. Y somos aún más hermanas porque intentamos abarcar el máximo de formatos posibles para alcanzar nuestros cometidos: las compañeras escriben libros, graban podcast y tienen una página web, nosotras nos hemos aventurado con un libro y un registro audiovisual. Tenemos una hermosa y fructífera relación basada en la colaboración.

El día 24 de abril recibo en mi correo un “Hola mari, te dejo el librito” y me entrego a la tarea de comenzar a leer. No miro índice, ni ninguna otra información que me diga qué es lo que voy a leer. Solo sé que se trata de 18 perfiles de dramaturgas nacionales en ejercicio. No sé quiénes son, ni tampoco el orden o el enfoque escritural. Lo único que me propongo es descubrir el libro, sumergirme en lo que él me vaya entregando, sin ninguna imposición ni prejuicio, sumergirme en la lectura y dejar que sea cada página la que decida que me quiere mostrar.

Las dedicatorias de los libros siempre me han emocionado porque, creo, hacen aparecer el corazón de quien escribe. Las palabras que abren la lectura de *Creando escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas* están dedicadas a Elena y Ricardo, mamá y papá de la autora, inmediatamente pienso en que coincido con las palabras de Gabriela: nuestras mamás son nuestras primeras mujeres inspiradoras.

Ana Harcha, Carla Zúñiga, Isidora Stevenson, Claudia Hidalgo, María José Pizarro, Paula Aros, Ximena Carrera, Manuela Oyarzún, Nona Fernández, Elisa Zulueta, Karen Bauer, Carla Valles, Emilia Noguera, Manuela Infante, Florencia Martínez, Camila Lebert, Flavia Radrigán y Lucía de la Maza son las 18 escritoras que componen este libro. Son 353 páginas de puro aprendizaje.

La escritura de Gabriela González es entretenida, sensible y cercana. En la lectura de cada perfil surgen imágenes que permiten presenciar fragmentos de las vidas de las dramaturgas, saltos temporales que nos van ubicando en distintas etapas de sus vidas, anécdotas y momentos de profundidad humana que se entremezclan con la contingencia de nuestro país. La escritura de la autora es capaz de proyectar emociones y de captar la esencia de las palabras de las dramaturgas para que nos conmovamos, pensemos y también para que nos riamos. El decidirse a hacer entrevistas, como metodología de trabajo y material primario, no se trata únicamente de transcribir al pie de la letra, sino que requiere de una edición minuciosa, de un ojo que desea transmitir las emociones que envuelven cada una de las palabras de las entrevistadas, traspasar también el estado anímico y los matices de la voz que ellas utilizan para expresarse, porque de una hora de conversación solo deben quedar cinco páginas de Word. El tono de Gabriela González hace que estemos ahí, junto a ella, al lado de las dramaturgas y que las miremos a los ojos escuchándolas respirar.

El libro nos muestra la diversidad de temas sobre los que escriben las dramaturgas ¿Por qué escriben lo que escriben? ¿Cómo lo escriben? ¿De dónde nace el deseo de escribir? Son algunas de las preguntas que se intentan responder a medida que se avanza en la lectura.

Creando escena, dramaturgas chilenas contemporáneas es un libro inspirador. Después de leer cada uno de los relatos las ganas de escribir se vuelven inconmensurables, las palabras sencillas y humildes de estas mujeres escritoras invitan a ponerse a escribir, a inundar los espacios con nuestras palabras. A medida que leo voy aprendiendo y cuando llego al final de cada perfil sonrío con la imagen creada por Gabriela y que se mantiene suspendida porque la autora quiere que nos quedemos allí.

Pienso en la cantidad de años que llevan escribiendo las dramaturgas que componen este libro, como han resistido e insistido en este oficio, creando cuerpos para el teatro. Muchas de ellas comentan un hecho que las atraviesa, que me parece necesario señalar. Cuentan con molestia, que, al momento de la puesta en escena de sus obras, varias y varios de las y los artistas con quienes colaboran cortan sus textos sin siquiera preguntarles. Así, arbitrariamente, no es una sola la que lo señala, sino que son varias a las que les ha pasado lo mismo. Incluso ha ocurrido que llegando al estreno se percatan de estas omisiones. Hago hincapié en esto solo para que reflexionemos sobre esto.

Algunas dramaturgas revelan su preferencia por los procesos de trabajo colectivo, ponen en valor el trabajo de grupo, proponen y piensan la escritura para la escena. En el libro nos encontramos con distintas visiones de la dramaturgia, tantas como dramaturgas son. “Una obra es buena cuando nace de una necesidad”, “la escritura lleva a un descubrimiento muy profundo de ti” y “hay horrores que se tienen que seguir narrando”, son algunas de las frases con las que las dramaturgas marcan el cuerpo de quien lee; las escritoras manifiestan también el deseo de que existan más textos que hablen de nuestra sociedad. Comentan las variadas posibilidades que les otorga el teatro, de ser dramaturgas, actrices, productoras o directoras de sus propias obras. Indican que, para escribir teatro, uno de los factores importantes sería sentir “una rabia movilizadora” que se transforme en arte, un enfocar lo que el resto de la gente no enfoca y escribir desde las propias obsesiones, de las imágenes que se tiene adentro.

Las palabras de todas las dramaturgas son estimulantes, detrás de cada una de ellas existe una historia de dedicación, trabajo y perseverancia, a algunas ya las conocía previamente, sin embargo, me sorprendí con sus perspectivas del mundo y con acontecimientos que marcaron sus vidas. A otras, no las conocía, y gracias a la lectura de este libro me pude poner al tanto y admirarlas a ellas y a sus trabajos.

A medida que avanzaba en la lectura, iba encontrando puntos de unión entre las dramaturgas: las universidades en las que estudiaron, las personas de las que aprendieron y los espacios que contuvieron sus creaciones y las hicieron crecer. La gran mayoría de las escritoras son actrices formadas en distintas escuelas de teatro del país, esto indica que alguna asignatura de dramaturgia tenía la malla curricular de la carrera y si no la tenía, fueron ellas mismas las que se encargaron de buscar y abrir sus propios caminos de acuerdo con sus intereses en la escritura teatral. La Escuela de Teatro de la Universidad Católica, de la Universidad de Chile; Escuela de Teatro de la Universidad de las Artes y Ciencias Sociales ARCIS, Universidad Finis Terrae, Escuela Teatro Imagen, Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo y de la Universidad Diego Portales, son todas las escuelas en las que se formaron y dieron sus primeros pasos como dramaturgas.

Así como menciono a las Escuelas de Teatro de las distintas casas de estudio, haré un reconocimiento también, porque me parece muy necesario hacerlo, a todas las personas que mencionan las dramaturgas a lo largo del libro, muchos nombres se repiten, artistas, escritoras y escritores, profesoras y profesores, todas personas que las incentivaron a escribir y que son parte fundamental de sus historias y del hecho que ellas escriban ahora:

Inés Stranger, Juan y Flavia Radrigán, Benjamín Galemiri, Marco Antonio de la Parra, María de la Luz Hurtado, Marcelo Leonart, Andrea Jeftanovic, Luna del Canto, Alejandro Sieveking, Andrés Kalawski, Guillermo Calderón, Pablo Illanes, Alejandro Tantarián, Alejandro Moreno, los poetas Floridor Pérez y Raúl

Zurita, Bosco Cayo, Gerardo Oettinger, Jorge Rodríguez, Gabriel Prieto y Sergio Blanco. También muchas de las dramaturgas se mencionan entre ellas mismas, se reconocen como inspiradoras y manifiestan su admiración.

El libro *Creando escena. Dramaturgas chilenas contemporáneas* nos hace viajar por el tiempo y para quienes dimos nuestros primeros pasos en el teatro durante el año dos mil sabemos de la importancia del espacio Balmaceda 1215 hoy Balmaceda Arte Joven proyecto ideado por Gonzalo Vio, papá de la compañera actriz Javiera Vio Valenzuela. Este espacio es mencionado por varias de las dramaturgas como su primer lugar de desarrollo de la creatividad. También aparece nombrada la Editorial Cierta Pez que en su momento sacó una bella colección de dramaturgia chilena contemporánea y una revista dedicada a las artes escénicas. Siguiendo en la línea de la edición y publicación, muchas dramaturgas ponen en valor a Ediciones Oxímoron con su colección Escena que ha publicado los trabajos de tres de las 18 autoras que son parte de este libro y finalmente valorar el aporte del programa de formación de dramaturgas y dramaturgos del Royal Court Theatre de Londres que ha apostado a la dramaturgia mundial durante más de 60 años.

Es importante nombrar a todas y todos, especialmente en los momentos actuales en los que vivimos, hacer un ejercicio de memoria y apreciar las diversas contribuciones a la dramaturgia nacional, porque somos muchas las personas interesadas y abocadas a esta tarea, no solo de ahora, sino que desde hace bastante tiempo.

Felicito a la compañera Gabriela González Fajardo por su enorme trabajo y celebro el nacimiento de un nuevo libro que aporta a la historia del teatro nacional. Doy gracias a las 18 dramaturgas por permitir que otras conozcamos un poco más de sus vidas y por invitarnos a inmiscuirnos en los caminos de la escritura.

Felicitaciones Gabriela, hiciste un bello y necesario libro.

Informe para una academia o cuál es el lugar de las imágenes

No tengo miedo. Sólo me da vértigo.
Necesito reducir la distancia entre mi enemigo y yo.
Enfrentarme con él horizontalmente.
Solo los ojos son capaces aún de dar un grito.
(R. Char)¹

Dr. Giulio Ferretto Salinas²
ferretto@upla.cl

George Didi-Huberman en su ensayo, *Cuando las Imágenes toman posición*, plantea que para “saber” hay que ubicarse y definir el lugar y la posición. Paradojalmente, dicha posición también es válida para averiguar el “no saber”, es decir, el ámbito de lo indecible, el horror, el miedo, la ambigüedad, el olvido o los anhelos inconscientes que rondan por doquier (11, 2008). Como efecto, ello trae consigo un ejercicio de resistencia y búsqueda en donde las imágenes instalan la pulsión de la mirada para concretar la relación escópica con el cuerpo/objeto mirado. Por tanto, en esta experiencia escénica se elige primero mirar la silueta de aquel espacio sonoro alienable e invisible en medio de la noche y, segundo, escamotear la imagen obscurecida, violenta de lo humano.

Asistir a la escenificación que ofrece Ensamble Específico(EE), *Informe para una Academia* (2022-2023) es, entonces, a participar como espectador/invitado a resolver el problema de la toma de posición de las imágenes que la puesta en juego en cuestión propone: el *fast forward/rewind* constante del objeto observado. No solo porque se asiste a la primera visión de un cuerpo invertido/colgado que yace en su existencia pendular, sino que, además, por el encuadre de la imagen geométrica piramidal, recortando el espacio del “aire libre” del *site specific* [terrazza] que el director desea intervenir.

Con todo, las imágenes toman posición desde la performance del texto/partitura, cuyo contenido re-vierte y potencia su significación original para situarse en los horrores de una presencia fantasmal de una ex-simiedad, que nos retrotrae al simbolismo de la metamorfosis deshumanizadora del texto matricial de Franz Kafka. Al respecto, uno de los aspectos que desnivelan la recepción de aquella visión desencadenante de la posición/imagen horrificca del encierro/tortura de esta presencia o cuerpo colgante, es justamente la oscilación performativa que el actuante (Juan Esteban Meza) experimenta a intervalos (a veces lo

1 René Char 1907-1988. Poeta francés surrealista considerado como uno de los más relevantes de su generación. Nacido en L'Isle-sur-la-Sorgue (en Vaucluse, Provenza) en 1907, y fallecido en París en 1988.

2 Académico de la Carrera de Teatro y profesor del Doctorado en Artes Integradas de la Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha.

logra otras no), en tanto su discurso rapsódico como performer, tiene momentos plenos cuando acciona físicamente los fragmentos de palabras y enumeraciones, deviniendo sonido/grito desgarrador que puede percibirse poético y fluido. Es en ese instante de la escenificación que el texto se convierte en su organismo. [Performer]. La toma de posición imaginaria de la ex-humanidad aparece plenamente. Aquí el “El informe...” es un pliegue más de la presencia corporal del actuante.

Un aspecto acertado de la escenificación es la posición que toma la imagen del espacio en contacto con la ciudad, permitiendo una triple estrategia visual: nocturna, limpia y delicada. El objeto metálico triangular cuya materialidad refiere cárcel-tortura-encierro, es dinámico y efectivo, incluso, para estimular la lúdica del tiempo memorial adjunto a una arquitectura matérica existente en la Ex-cárcel, en cuyo suelo oculto subyace un pasado pendiente, tortuoso y violento. Valparaíso de noche completa la fisonomía del paisaje, siendo la última toma de posición de una imagen que parece mirar[nos], narrando silenciosamente la alienable existencia, no solo de un ex-simio, ahora humano, sino la vida de todas y todos en nuestro propio e íntimo “sitio específico”. Un trabajo estéticamente cuidado, bien dirigido por Claudio Marín y equipo, que reescribe y re-compone escrituras escénicas y sonoras con riesgos que son necesarios para la teatralidad contemporánea situada de nuestra ciudad y país.

Referencias Bibliográficas

Huberman, G.D. (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.

Ficha Técnica:

Dirección: Claudio Marín Echeverría/Performer: Juan Esteban Meza Cartes/Dramaturgia y Asist. dirección: Emilio Arriagada Cordero/Asesoría teórica: Julieta Yelín/Diseño Sonoro: Carlos Canales Sierra/Diseño Multimedia: Keka Taucán Castro/Diseño escenográfico: Daniela Zorra Vargas/Diseño de Iluminación: Yury Canales Rojas/Diseño de Vestuario: Sebastián Vega Contreras/Diseño gráfico y fotografía díptico: Verónica Garay Reyes/Jefatura técnica: Kevin Morizur/Operación de iluminación: Francisca Vargas Barraza/Técnico en sonido: Luis Gálvez Hermosilla/Realización escenográfica: Williams Luttgue (Taller El Litre)/Registro fotográfico: Víctor Zúñiga/Registro audiovisual y teaser: Diego Viveros Cancino/Asistencia de Producción: Abril Sandoval Espinoza/Producción general: Christopher Ortega Silva.



**EN LA PUERTA DEL HORNO
SE QUEMA EL PAN**

POR JUVENAL PIZARRO ALFARO

*A los trabajadores de las panaderías chilenas,
Obreros y patronos
Mujeres y hombres madrugadores,
Amasadores de sueños y esperanzas,
Horneros de sabores,
Aromas y colores.*

*Al Rucio Pizarro,
El niño que abandonó su infancia
Para convertirse en hombre.
De carácter duro y genio ligero,
Terco y soberbio
Con manos templadas en el fuego.*

*Lo que le mezquindó la vida en la infancia
Se lo devolvió siendo longevo.
Dejó su último aliento
Rodeado de sus hijos y nietos.
Y dejó el legado para sus herederos,
Todos maestros y maestras panaderos.
René Juvenal Pizarro Vilches
Mi padre.*

Juvenal Pizarro A.

Tengo mi cabeza llena de historias,
Recuerdos y descabellada imaginación.

En un viaje por el tiempo,
En un viaje de ficción,
En el montaje Patria Nueva,
Constanza me comentó
Acerca de una obra fallida.

Sabiendo que soy panadero de profesión
y dramaturgo, según los muchachos de Teatro del Ocaso,
pero ese título, es de impostor.
Elías, Constanza, Víctor y Lizete,
Me alentaron y me dieron su confianza
Para escribir teatro por segunda vez.

Así nace esta obra,
Que narra la vida de obreros y patrones,
Amantes, ladrones,
De sueños de niños,
De muerte y traiciones.
Dentro de una panadería familiar chilena,
Con mezcla de migrantes
Y raza porteña.

Así se escribió,
Entre el estallido social
Me pude inspirar
Y con la pandemia humana
pisando mis talones
la logré finalizar.
En la puerta del horno se quema el pan.

Diciembre 2019 – Marzo 2020.

PERSONAJES

Don Juan: Socio de la patrona. Bohemio, carrerista, bueno pa los bares, bien terneao. (español)

Doña Lourdes: Patrona. (Hija de españoles, chilena)

Dolores: Sobrina de la patrona. (chilena)

El Rucio Pizarro: Aseador. (chileno) (12 años)

El Tumbao: Panadero. (chileno)

Nino: Repartidor. (italiano)

Manolo: Prometido de Dolores. (español)

Antonio: Marido de Lourdes. (español).



I

EL APRENDÍZ DE PANADERO

*(1936, Valparaíso)***CORO:**

Revuelve y revuelve
Y vuelve a revolver
Amasa, amasa
Y vuelve a amasar
Hasta que esté en su punto,
La masa has de amasar.

Batida e hidratada
Para el chocoso y el baguette.
Grasienta y mantecosa,
La hallulla y la colisa.
Con grano, miel y oliva,
Centeno e integral

Si quieres el mejor pan elaborar
Revuelve, vuelve y vuelve.
Y no dejes de amasar.
Y cuando esté en su punto,
Lo debemos hornear
Sin descuidar los tiempos
Que en la puerta del horno
Siempre se quema el pan.

DON JUAN:

Los maestros panaderos
tienen fama de guachacas y parranderos
por culpa de los gañanes y de los canasteros.
El que pega la falla
pierde la semana corrida
y de yapa la ración de Pan.
Avísale a la jefa
que pegó la falla el sordo enrique
y que el cabro nuevo no sabe ovillar
así que de oficial

lo bajamos a gañan.
 Que no hay quien acarree la leña
 y que el horno se va enfriar
 y te venís corriendo a medio tumbao
 que las hallullas y las colisas hay que leudar.
 Atento al gato vo' barrendero (*le habla al niño*)
 si viene la doña te poni a cantar.
 Y pa' colmo de males
 la masa madre no tiene fuerza
 así que partiste y te viniste
 el pan batido hay que abrigar. (*Trae paños*)

El rucio canta silencio en la noche, porque llega la jefa

LOURDES:

¡A ver maestro!
 Tanto alboroto por un par de rotos
 que no vinieron a trabajar.
 Mójese al tiro 2 quintales,
 y si le queda grande el poncho
 hágase un lado que yo puedo maestrear,
 deje el horno en manos de mi sobrina
 y sáquele la plantilla 'eñor
 que a ustedes en la puerta del horno se le quema el Pan.

¡A ver chambom!
 A la batea le tirai 1 quintal
 y que no te le vaya olvidar la sal
 y deja de arrastrar las patas
 lagarteadado de mierda
 que aquí vení a trabajar
 y tirai los moldes y las dobladitas a la enfriadera
 y te vay a preparar la yegua
 que el italiano no ha llegado
 y hay que repartir el pan.
 ¡A chicotear los caracoles gañanes de mierda!
 Que ustedes no habían nacido
 cuando yo hacía pan

y a mí no se me caen los galones,
mover las masas es mi especialidad.

EL RUCIO PIZARRO: Me dicen el rucio y soy panadero,
maestro completo a mi corta edad.
Con solo 10 años empecé en el aseo
y a los pocos meses ya era oficial.
Aprendí yo el oficio del patrón Don Juan.
De niño jugando en la calle guacolda
en el cerro barón de esta hermosa ciudad,
llegando la noche terminando los juegos,
los amigos del barrio
partían a casa para cenar.
Y yo, rumbo a la Roma,
la vieja panadería de este lugar.
Y antes de la media noche comenzaba a amasar,
y con el canto del gallo
que anunciaba el alba,
con mis manos de niño,
horneaba yo el pan.
No había tiempo para ir a la escuela
con tanta necesidad,
Mi madre viuda y hermanos pequeños que alimentar.
Es triste y dura la vida,
más aún si hay pobreza
Crueldad, llanto y tristeza
Cuando a uno se le ha muerto el papá.

DON JUAN:
(A Lourdes)

Tanto enojo, fuerza y arrojo
En su carácter no es normal.
Cuando me llama usted maestro,
evita llamarme Juan,
es porque algo le dan mal.
¿Serán las cartas de allá de España
que tardan mucho en llegar?
Por su mal humor

y su poca delicadeza con los obreros,
se ha percibido que
noticia de su marido
no ha recibido.
Y le recuerdo,
que a los obreros no hay que rotear,
ahora son organizados
y sus demandas hay que escuchar¹.
Ya están todos en sindicatos,
por sus derechos han de pelear,
ya en Santiago se han reunido,
a una huelga van a llamar.

NINO: ;Buongiorno a tutti!
 ;Perché cosi tante persone?
 ;Y qué hace la ragazza cuocendo il pane?
 Fiorin Fiorelo
 amore mio, bello, vengo da te.

LOURDES: Italiano, la ragazza tiene prometido
 y el muy valiente ha partido
 a la guerra por la patria
 al igual que mi marido,
 así que ni lo sueñes ni te empeñes,
 que entre italianos y españoles
 nunca ha habido amores.

EL RUCIO PIZARRO: “Yo sé que es imposible
 quererte y adorarte
 que es pecado amarte...”

DOLORES: Yo no soy prometida de nadie
 Y ni he pensado en matrimonio.

1 Se le consideraba anarquistas y comunistas, había un sindicato comunista de panaderos.

Eso de buscarle marido a las mujeres
Es como casar a la virgen con el demonio.
Son malas prácticas del siglo pasado,
Yo elegiré con quien compartir mi vida y mis sueños,
No soy propiedad en venta
Que se adjudica el mejor postor
A mí me es indiferente
la fortuna y la posición
tengo ideales propios
tengo la fuerza y la convicción.
Si elijo a mi compañero...
Y me llegase a equivocar
En un dos por tres
Lo largo y lo echo del lugar

(Canturrea)

“No seré esclava que lave los pies,
Menos la princesa del cuento de hadas,

Que les quede claro
Y lo han de saber
Que este nuevo siglo
Es siglo de mujer.

Tenemos derecho a poder sufragar
También por derecho poder estudiar

Que les quede claro
Y lo han de saber
Este nuevo siglo
Es siglo de mujer”

NINO:

Yo soy pacifista
Perché el facista y el socialista

se matan por ambición
Y así lo dice la canción:
“Silencio en la noche
ya todo está en calma
El músculo duerme
La ambición trabaja.
Y al grito de guerra
los hombres se matan
cubriendo de sangre
los campos de Francia
silencio en la noche
silencio en las almas”²

EL RUCIO PIZARRO: La patrona de orgullosa
no quiere ver las cosas
Su marido don Antonio,
nunca fue a la guerra
Se fue tras una ariqueña
Morena y buena moza
Y el pobre de manolo,
Partió a la guerra solo.
Y cuando vuelva de la guerra
Se va a encontrar con la sorpresa.
Y la pobre de dolores
Sufre del mal de amores
Y no sufre por manolo,
El prometido,
que le encajaron para marido
solo por conveniencia.
Así dice la patrona:
El amor no es importante
si hay fortuna y hay herencia.

II

LA HUELGA SINDICAL

EL TUMBAO: Escuchen todos compañeros,
Habrà huelga general
Desde Arica hasta el Maule
Nos debemos acoplar
Las demandas por mejoras
En el trato hay que lograr
El aumento del salario y el horario laboral.
Ya no más de ocho horas.
No nos pueden obligar.
El trabajo por las noches
Se tiene que regular
Y el derecho del obrero
Al domingo descansar.
Y de mañana nadie viene
Es el paro nacional.

LOURDES: Ya la pena y la desgracia
No dan tregua mi vivir
Virgencita milagrosa
¿Te olvidaste tú de mí?
El Antonio puerco inmundo
Se llevó nuestros ahorros
Me ha dejado en la miseria
En deshonra y abandono
Escucha tú mis ruegos
Virgencita del Socorro.

Se escuchan ruidos bajo el mesón

¡¿Quién anda ahí?!
Sal de ahí o te doy de palazos

EL RUCIO PIZARRO: Soy yo patroncita, el Rucio.

LOURDES: ¡Andai espiando mocoso!
Estai escuchando mis ruegos
Seguro que ahora vai con el chisme donde Juan.

DON JUAN: Doña no rete al rucio,
que no es espía ni copuchento
Es quien más sabe
de las desdichas que trae la vida
De tiempo en tiempo.
Pues su desgracia no es gran lamento
Si la compara con su tormento
Falta el cobijo y el alimento.
El Rucio es fuerte
Sirve de ejemplo.
Yo sin querer también,
Sus ruegos los he escuchado
Y sepa usted, que a mí también
El puerco Antonio me ha estafado.
Pues el valiente y gran soldado
Con mi dinero se ha marchado
Pero aquí estamos
Dos desdichados
Ya no más llanto
No más lamento
Vamos rucio,
Que desde ahora soy el maestro.
Échate a andar las masas
En el horno todo tu talento.³

NINO: Aquí estoy yo para cooperar
Mientras dure la huelga general
Manden ustedes.
Don Juan,
Que este italiano maledeto
También le piache.
El vuono vuono rico pan.

DOLORES: Yo también tía madrina
Mano a mano hasta el final
Y eche al saco del olvido
Al puerco Antonio
Que Don Juan le puede ayudar.
Perche la vida es bella y el amor en el cuore.

EL RUCIO PIZARRO: Pobre manolo
Perdió la guerra
Y Perdió el amor
Y en la batalla su corazón.

NINO: ¿Come están esas marraquetas
Para el reparto en la bicicleta?

CORO: ¡¿Qué?! ¡¿Qué?! ¡¿Qué?!
Escucha bien italiano,
No es lo mismo
romano que siciliano
Y si no quieres a los porteños ofender
Desde ahora haz de aprender
El pan francés y la marraqueta
Acá en el puerto es cuchufleta
Porque por todos es bien sabido
Acá en el puerto
Es el rey el pan batido.

*“Cueca del Pan Batido”*⁴

En Valparaíso, señores
Se prepara el pan batido
El horneado, su crocancia
Le dan sello distinguido.

Es el pan de mi puerto
El preferido
De todos los porteños
El pan batido.

El pan batido ay sí
Tengo certeza
En el plan y los cerros
Rey de las mesas

Tomate o choripán

III

EL RUCIO YA ES MAESTRO

LOURDES: ¿Dónde vas rucio con esa ración de pan?
Que ya la vinieron tus hermanos a retirar.
¿No estarías pensando llevárselo a los huelguistas?!
Esa manga de flojos y anarquistas
Decide bien rucio de qué lado del río te vayas a parar.
No vaya a ser que por imprudente
La corriente te vaya a llevar.
Imagínate a tu madre y a tus hermanos si les faltara el pan.

Rucio sigue horneando el pan.

Sale Lourdes.

Aparece El Tumbao

EL TUMBAO: Rucio, Rucio
¿Qué paso chiquillo con esa ración de pan?
Tus compañeros tienen mujeres y niños que alimentar.
¿Quién te amedrentó chiquillo,
que tanto pensai?
¿Fue la patrona, cierto?
Te sirve pa' que aprendai
A ti na' te regalan,
y el trabajo no es un favor
Te ganai cada peso
Con esfuerzo y con sudor
Ya siendo tan niño soy explotao
Cabro jetón
A la doña le importa una chaucha
Tu desgracia y tu dolor.
Así que dale sapiencia a la piojera
Y abre los ojos
Chiquillo hueón.

Sale tumbao

LOURDES: Juan,
El italiano mandó un atorrante
Que dice ser panadero de marina mercante
Vea usted qué es lo que pueda hacer
Pero por su apariencia
Primero tendrá que bañarse
Y denle de comer.

NINO: ¡Notizie, notizie!
La polizia busca il tumbao
Perché un crimine è iniziato en Santiago
Mató a dos ragazzi
Hijos del futre

DOLORES: ¡Le apresaron, le apresaron!
En la plaza.
Pobre Tumbao
La justicia por ser él pobre
se va a ensañar.
Pobre mujer,
pobres niños
Al desamparo van a quedar.

Rucio agarra la bolsa de pan

LOURDES: Dónde vay Rucio
¡Vay a seguir con la lesera del pan!
Que la corriente ya se llevó al Tumbao
Y a ti lo mismo te puede pasar.

EL RUCIO PIZARRO: Ya terminé mi turno doble doña Lourdes
Voy a mi casa a descansar
La ración doble
me corresponde
Por doble turno yo laborar.
Y antes de irme yo a mi casa
A la del tumbao voy a pasar.
A dejar pan y unos pocos pesos

Pa' su mujer y su chiquillo
Porque lo van a necesitar
Porque los pesos me los he ganado
Al igual que el saco de pan
Y ruéguele a su virgencita del socorro
Para que en su corazón guarde un ahorro
De amor, misericordia y compasión.
Así tal vez le escuche sus ruegos y su oración.

Yo soy obrero ya siendo un niño
Y no es limosna lo que me da
Ya soy maestro, dijo Don Juan
Así que exijo lo que por ley me corresponde.
Pa' que usted sepa y se informe
Que desde hoy me pagará
Sueldo de maestro, hornero y masa.
Con más respeto y sin humillar.

LOURDES:

Mocoso insolente
Así agradecen estos roteques
“El protegido del maestro Juan”

DON JUAN:

El Rucio está en lo cierto y la razón
En su trabajo le pone el alma y el corazón
Aunque es un niño,
de los obreros es el mejor.

IV

EL AMAGO DE INCENDIO

EL RUCIO PIZARRO: ¡Don Juan, Don Juan!
¡El horno va a explotar!
Más leños de lo normal le han cargado
Nadie se ha percatado
O ha sido intencional

DON JUAN: ¡Corre Rucio, corre!
Despierta a Lourdes y a Dolores
Que deben bajar
Que el horno está de infierno
Y puede colapsar
Yo esparciré los leños
Y abriré el templador
Le vaciaré dos baldes
De agua al fogón

Aparece Lourdes y Dolores

LOURDES: Esto ha sido obra de los huelguistas
Su sindicato está en manos de anarquistas
¡Cómo es posible tanta maldad!
¿Será parte de su lucha?
¿El amedrentamiento y la crueldad?

Logran bajar la temperatura el Horno

DOLORES: Gracias a la virgen del socorro
Que no hubo una desgracia.
El Rucio siempre oportuno
que alertó a Don Juan
¿Qué sería de nosotras sin este dúo guardián?

DON JUAN: Ya vayan a descansar
No hay nada que lamentar.
Mañana es otro día
Y debemos madrugar.

V

DE OBRERO A MÁRTIR: EL TUMBAO

CORO: Revuelve y revuelve
Y vuelve a revolver
Amasa, amasa
Y vuelve a amasar
Hasta que esté en su punto,
La masa has de amasar.

Batida e hidratada
Para el chocoso y el baguette.
Grasienta y mantecosa,
La hallulla y la colisa.
Con grano, miel y oliva,
Centeno e integral

Si quieres el mejor pan elaborar
Revuelve, vuelve y vuelve.
Y no dejes de amasar.
Y cuando esté en su punto,
Lo debemos hornear
Sin descuidar los tiempos
Que en la puerta del horno
Siempre se quema el pan.

NINO: ¡Escuchen todos!
Perche la nostra cossa
metió su mano
Con los panaderos han solidarizado
Los portuarios, los matarifes y los ferroviarios.
Todo perche dicen que es injusto el arresto del Tumbao
Y vengono, vengono marchando
In la calle cantando y gritando
¡Baja la cortina de la sala de venta!
Y espero que pasen y no se detengan aquí

¡Escuchen, escuchen!
La molte, molte gente
Mamma mía, mamma mía
Escuchen.

VOCES: Ven a él pecador
¿Quieres ver a tu buen salvador?

DOLORES: ¿Serás tonto italiano?
Esos son los canutos,
los hermanos.
¡Por la virgen del socorro,
Qué bobo, qué bobo!

NINO: ¡Canuto hermano!
¡Igual revolucionario!
Escuchen, escuchen

VOCES: ¡Escuchen, escuchen ricos inquisidores!
Llorad y aullad
Por las miserias que os vendrán
Sus riquezas están podridas
Y sus trajes apolillados
Su oro y su plata están enmohecidos
Habéis acumulado tesoro
para los días postreros
Aquí reclama el jornal de los obreros
Que ha cosechado vuestra tierra,
Y le has engañado
Que su trabajo no ha sido pagado por vosotros.

Viven en deleites
Habéis engordado vuestros corazones
Como en día de matanza
Habéis condenado y dado muerte al justo
Sin que él hiciera resistencia
Los clamores de los que han trabajado vuestra tierra
Han llegado a oídos del señor de los ejércitos.

- LOURDES:** ¡Virgen santísima!
Lo que nos espera
Canutos comunistas
En esta nueva era
Se han emancipado junto a los obreros.
¡Virgen del socorro!
Líbranos te ruego
- DON JUAN:** El obrero lucha por lo que es justo y verdadero
No se trata de ser comunista ni revolucionario
Sólo reclaman
Dignidad, justicia y un buen salario
- EL RUCIO PIZARRO:** Si hasta en el libro sagrado
Un apóstol ha testificado
Del maltrato que por siglos
De la mano del poderoso
y del estado.
Ahora entiendo y comprendo
Por qué al nazareno han flagelado
Y en el madero le han clavado
Fue por ser pobre y sin linaje
Por repartir los panes y los peces
fue condenado.
- DOLORES:** ¡Nos han robado, nos han robado!
La oficina han saqueado
Nos han dejado sin ningún peso
Y hasta la última chaucha
se han llevado
Lo extraño es que la puerta no han forzado
Y la caja de los fondos
Sin un daño han logrado abrir
El cerrojo y los 2 candados.

LOURDES: ¡Ha sido este pequeño bribón que nos ha Robado!
El mal agradecido así nos ha pagado
El haberle matado el hambre
a su madre y a sus hermanos...

Don Juan interrumpe

DON JUAN: ¡Deje de culpar al Rucio de todas sus desgracias!
A usted la vida nada le han enseñado.
La pandemia allá en España
Le arrebató la vida a sus padres,
a sus hermanos
Y al resto de su familia
por el mundo ha desparramado.
¡ni la gripe Española!
¡ni la virgen del socorro!
Su corazón de piedra le ha ablandado.
Dolores interrumpe

DOLORES: ¡La ropa del padrino Antonio se han llevado!
A cambio han dejado una ropa mal oliente
Y una barba postiza hecha de cola de caballo.

LOURDES: ¡Virgen del socorro
Italiano maledeto!
El atorrante te ha engañado
Era el cerdo Antonio
Para mal de males
Otra vez nos ha robado
¡Virgen del socorro
Apíadate de mí!

NINO: Mamma mía
Madonna mía
Mi scusi, perdone
Me engañó el maledetto desgraciado
Fue él quien casi incendió el horno

Per distraernos y así poder robar
il maledetto
Se ha marchado con traje nuevo
Y adinerado
Maledetto puerco Antonio.

EL RUCIO PIZARRO: Ahora somos todos pobres
Patrones y obreros
Si no vuelve pronto Manolo
El prometido de dolores
A evitar la quiebra
A cambio de promesas de amores
Si es que salva de la guerra
Y si es que le queda fortuna
Y si es que el italiano no llega
Primero a la fruta madura

Aparece El Tumbao

EL TUMBAO: ¡Ayuda, ayuda!
Estoy mal herido
Huí de la cárcel y me han abatido
No soy criminal
Falsamente fui acusado
Por ser un simple obrero
Me han condenado
Pero yo en la cárcel
No voy a morir
Si la muerte me asalta
Que sea marchando junto a mis compañeros
Me iré desangrando
El último aliento
El último palpitar
Será en las calles
Mi último grito
de justicia social

DOLORES:

Raiquen Necul Lincoñir
Apodado por el huinca como el tumbado.
Hijo de padres asesinados
Rebelde como la tempestad
Forjado en el fuego,
Templado en la verdad.
Raiquen Necul Lincoñir,
A su paraíso de araucarias
Acaba de partir.

EL RUCIO PIZARRO: El Tumbao su promesa ha cumplido

Desangrado en la marcha
Ante la muerte ha sucumbido
Que su muerte no sea en vano
Y esta lucha más que nunca
Debe lograr sus objetivos
Su mujer ahora es viuda
Sola y triste
Junto a sus chiquillos
Dejará en la escuela con sus libros
Y deberán vestir de obreros
Por dos chauchas y miserias
Serán hombres siendo niños
Leudando el alimento de los pueblos
Amasando sueños de equidad
Horneando sabores de justicia e igualdad.



IV

UNA NUEVA VIDA, UNA NUEVA ESPERANZA

Todos en el salón de amasijo horneando el pan.

Dolores da un grito desgarrador.

Todos corren hacia ella.

NINO: ¿Qué pasa Ragazza, te has quemado?
 ¡Mamma mía, de dolor se ha orinado!

EL RUCIO PIZARRO: No se ha orinado
 ni se ha quemado
 Ha roto fuente
 y por dolores de parto
 ha gritado.

LOURDES: ¡Italiano Maledetto!
 ¡Con mis propias manos te voy a castrar!
 has deshonrado a mi Dolores
 y ya no la podrán desposar.

DON JUAN: No repita la misma historia
 no sea como su madre,
 déjelos vivir su amor,
 el italiano no tendrá un centavo
 pero es un hombre trabajador
 ¿o también usted preferirá una herencia
 antes que un gran amor?

LOURDES: ¡Rucio ve por la partera!
 que no hay tiempo que perder
 ¡corre, corre rucio por amor de Dios!

Dolores grita y está a punto de dar a luz.

LOURDES: No hay tiempo...
ilumínanos virgen del socorro por amor de Dios.
Agua hervida y sacos limpios
Pronto, pronto por favor.

EL RUCIO PIZARRO: Calma niña Dolores,
soy yo el mayor de 7 hermanos
y en casa, a todos mi madre nos ha parido
A los 2 últimos pequeños
en mis manos he recibido.

Nace el bebé.
Lo ponen en un canasto de pan
alegrías
abrazos
felicidad
Lourdes toma al niño en sus brazos
Lourdes confiesa.

LOURDES: Hija mía, ruego me perdones
te debo confesar
Tú no eres mi ahijada
en verdad soy tu mamá...

Por orgullo,
la familia me obligaron a ocultar,
Pues tu padre era un obrero
y su nombre era Juan.
Sí mi niña,
es el mismo al que tu llamas Maestro Juan.
Maestro, ella es su hija.
Y usted siempre lo ha sabido,
yo lo sé, yo lo presiento.
Todos estos años de nuestro lado
usted jamás ha partido
hombre honorable, sabio y justo.
Merezco yo su odio y desprecio
y he recibido su amor y su cariño.

DON JUAN:

(a Dolores)

Sí mi niña, yo siempre lo he sabido
como lo dice bien tu madre
en silencio a tu lado
todos estos años he permanecido
sin dudar, te he cuidado y protegido.
Con la suerte y el trabajo
una pequeña fortuna he amasado
y hoy es tuya y de mi nieto,
de tu amado y tu futuro marido.

NINO:

¡Grazie grazie, madonna mia!
Tengo amada
Tengo figlio
La suerte y la fortuna me han sonreído.
Hasta suegros ahora tengo
le prometo que seré un buon marito.

EL RUCIO PIZARRO: En la vida

nada es como uno lo espera
sino es el destino
es el azar
de un segundo a otro nuestra vida puede cambiar,
para desgracia o para fortuna,
el cuerpo y el alma debemos preparar,
nunca nada se da por hecho
pues en el último momento
en un segundo nada más...

Todos en coro junto al Rucio

En la puerta del horno se quema el Pan

Fin.

Más allá del escenario: desarrollo y evolución del teatro aplicado. Un encuentro con Tomás Motos Teruel¹.

Lic. Gabriela Catalán Catril²
gcatalancatril@gmail.com

Resumen

El presente trabajo corresponde a una entrevista realizada a Tomás Motos Teruel, uno de los principales referentes del Teatro Aplicado en la actualidad. Durante la conversación, se abordan aspectos vinculados a la evolución del pensamiento del profesor Motos, sus principales contribuciones al ámbito del Teatro Aplicado y su visión sobre los desafíos más relevantes que enfrenta esta disciplina.

Palabras clave: teatro aplicado; educación; pedagogía teatral; teatro comunitario; teatro y educación.

Abstract

This work presents an interview conducted with Tomás Motos Teruel, a prominent figure in the field of Applied Theater today. The conversation delves into various aspects, including the evolution of Professor Motos' thoughts, his significant contributions to the realm of Applied Theater, and his perspective on the most relevant challenges faced by this discipline.

Keywords: Applied Theater; education; theatrical pedagogy; community theater; theater and education.

Introducción

El recurso a las herramientas del teatro para el desarrollo de estrategias de intervención social se ha consolidado progresivamente durante los últimos años. Si bien existen importantes precursores que han avanzado de manera significativa en esta dirección, lo cierto es que sólo durante los últimos años estos desarrollos han comenzado a converger en la consolidación de un campo disciplinario nítidamente diferenciado que combina las técnicas y lenguajes del teatro con los objetivos y desafíos de la transformación social: el Teatro Aplicado. El presente trabajo reproduce una conversación sostenida con uno de los principales exponentes de esta disciplina, el profesor Tomás Motos Teruel. Una primera parte de

1 Entrevista realizada el 27 de septiembre en Valencia, España y, posteriormente, vía remota en marzo del año 2023.

2 Actriz y pedagoga teatral. Diplomado en Teatro Aplicado, Pontificia Universidad Católica de Chile. Encargada de Ludoteca Municipal de Cerro Navia.

esta entrevista fue realizada el año 2021, en la ciudad de Valencia, España. La segunda parte continuó con una conversación mantenida de manera remota. Se abordan en ella aspectos vinculados a la evolución del pensamiento del profesor Motos, sus principales contribuciones al ámbito del Teatro Aplicado y su visión sobre los desafíos más relevantes que enfrenta esta disciplina.

Profesor, muchas gracias por su tiempo. Me gustaría comenzar con una pregunta más general. ¿Qué fue lo que lo motivó a interesarse en el estudio del teatro como instrumento de aplicación en el ámbito de la educación?

T.M.: Soy doctor en Filosofía y Ciencias de la educación. Estudié Magisterio, luego me licencié en Pedagogía y, después, en Psicología. Por qué me interesé en el teatro en la educación, pues porque en 1970, era mi primer año de trabajo, asistí a un curso sobre teatro educativo impartido por Ana María Pelegrín³, que fue una educadora argentina que vino a España y luego fue profesora en el INEF de Madrid. Y también por un director que se llama Antonio Malonda⁴. Fue tanto el impacto que me produjo aquello, que traté de aplicarlo de alguna manera al ámbito donde estaba trabajando.

Y claro, yo vi que aquello era una cosa sorprendente. Entonces empecé a asistir a cursos, a leer todo lo que había en España, que era bastante poco y que era lo que nos venía de Argentina, y luego también algunos ingleses, por ejemplo, Bolton y Heathcote⁵. Empecé fundamentalmente con libros de expresión corporal, porque en aquella época el movimiento principal era la reapropiación del cuerpo, negado durante tantos siglos por la cosmovisión judeocristiana. Piensa que estábamos a tres años del Mayo francés del 68. Entonces predominaba la idea de que había que liberar el cuerpo, liberar y transformar la educación, llevar el cuerpo a la escuela, utilizar un lenguaje basado en la libre expresión y que no estaba solo reservado a los iniciados, sino que todo el mundo estaba capacitado para expresarse corporalmente. Luego siempre me he formado autodidácticamente, asistiendo a cursos, leyendo mucho a los franceses de la época, que también tenían muy buenas referencias del teatro⁶, de lo que se llamaba entonces la expresión corporal y la expresión dramática. Eso fue el principio.

3 Ana María Pelegrín (1933-2008). Doctora en Filología Hispánica. Profesora de la Universidad Politécnica de Madrid. Participó en los movimientos renovación pedagógica y fue cofundadora de Acción Educativa. Fue una de las grandes referencias de la literatura infantil. (https://es.wikipedia.org/wiki/Ana_Pelegri%C3%ADn, https://www.cervantesvirtual.com/portales/ana_pelegrin/)

4 Antonio Malonda (1933-2021), actor, director, pedagogo teatral, desacó como teórico teatral y maestro de actores. <https://bululu2120.com/project/antonio-malonda/>

5 Bolton, Gavin (1984). *Drama as education: an argument for placing drama at the centre of the curriculum*. Londres: Longman y Heathcote, D., y Bolton, G. (1994). *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*. Dimensions of Drama Series. Heinemann, 361 Hanover St., Portsmouth, NH 03801-3912.

6 Dobbeleare, Georges . (1961) *Pédagogie de l'expression*. Paris: Presses d' Ile de France; Pu-jade-Renau, Claaude (1975) *Expression corporelle. Langae du silence*. Paris: Les editions ESF; Dropsy, Jacques (1973). *Vivre dans son corps*. Paris: Epi s.a Editeurs; Bertrand, M y Dumont, N (1970) *Expression corporell. Mouvement et penseé*. Paris: J. Vin.

Años después saqué oposiciones a profesor de Lengua y Literatura y comencé a aplicar precisamente las técnicas del teatro, digamos, del Teatro Aplicado - que en aquella época no se le llamaba así - a la enseñanza de la lengua y la literatura. Y también contribuyeron a ello a los diferentes puestos donde he estado a lo largo de mi carrera. Desde la enseñanza media, luego en educación con adultos y posteriormente en la universidad. Pues, siempre he tratado de aplicar estas técnicas a la práctica educativa.

En este proceso cada vez me daba cuenta de que no había nada publicado en España sobre este ámbito, pues había que recopilar y aplicar. El primer libro que yo escribí, fue en 1983 y se tituló *Iniciación a la Expresión Corporal (Teoría, técnica y práctica)* y dos años después, *Práctica de la expresión corporal*. Luego vino un periodo donde lo que hacíamos era utilizar las técnicas dramáticas a la enseñanza de la lengua y la literatura. Y ahí aparecen libros básicos que se han utilizado mucho aquí: *Dinamizar textos*⁷ (1987). Era una de manera acercarse a los textos literarios, pero con una aproximación distinta, no como la tradicional, aquella de los comentarios de textos, sino meterse dentro del texto, romperlo y una vez que rompes el interior, se trata de buscar a través de la dramatización, la sonorización y la ilustración otra manera de comprender.

Luego, escribimos otro libro con un compañero, que fue fundamental aquí en España, y que se llamó "*Prácticas de dramatización*"⁸, que ha tenido un montón de ediciones. Y luego bueno, pase por diferentes fases hasta llegar - ya a los años 2000 - a contextualizar el Teatro Aplicado. Entonces escribimos "*Otros escenarios para el teatro*" (2013) y Teatro Aplicado luego vino el que me citas⁹

En 1920 publiqué Teatro en la educación (España, 1970-2018). En el 2021 elaboramos un estudio que nos encargó *La Academia de las Artes Escénicas de España. Se llama El trabajo de Sísifo: Las Artes Escénicas en la educación*¹⁰. ¿Y por qué el trabajo de Sísifo? No sé si recordáis el mito de Sísifo: Según la mitología griega, Sísifo hizo enfadar a los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a empujar perpetuamente un gran peñasco montaña arriba hasta la cima, sólo para que, cuando la alcanzara, volviese a caer rodando hasta el valle, desde donde debía recogerlo y empujarlo nuevamente hacia arriba una y otra vez. Y así indefinidamente. Y eso es un poco lo que ha pasado con el teatro en la educación aquí en España. Porque ha habido leyes que lo han empujado hasta colocarlo en el currículo, ha habido momentos que ha llegado algo, pero luego otra vez cae abajo, y es un trabajo constante. Por eso la metáfora: "el trabajo de Sísifo".

7 Carrillo, Evaristo, González, Javier, Motos, Tomás. y Tejedo, Francisco. (1987) *Dinamizar textos*. Madrid: Alhambra.

8 Motos Teruel, T., & Tejedo Torrent, F. (1987). *Prácticas de dramatización*. Barcelona: Humanitas, 1987.

9 Motos Teruel, T y Ferrandis, Domingo (2015). *Teatro Aplicado*, Barcelona: Octaedro

10 Motos, Tomás, Giénez-Morte, Carmen y Gassent, Ricardo (2021) *Trabajo de Sísifo. Las artes escénicas en la educación*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España. Para más información, véase: <https://academiadelasartescenicass.es/revista/47/trabajo-de-sisifo-las-artes-escenicas-en-la-educacion/>

También se acaba de publicar en España el libro *Teatro en Educación sin memorizar textos*¹¹. Está dedicado fundamentalmente a los profesores de primaria y secundaria para que puedan utilizar las estrategias dramáticas y teatrales. Hemos trabajado con setenta y ocho técnicas. Explicamos qué, cuándo cómo, con qué y dónde se pueden aplicar, a las diferentes materias del currículo escolar. Esto va completado con unos códigos QR que remiten a diferentes vídeos y una bibliografía básica. Es un poco, pues, la historia de muchos años, viene desde los setenta hasta ahora. Pero yo creo que lo fundamental que hemos hecho ha sido sistematizar la didáctica del teatro en la educación.

Súper interesante todo este recorrido. Si lo llevamos a un plano, si usted quiere, comparativo, ¿Cómo diría usted que se ha dado desarrollo y evolución del Teatro Aplicado durante las últimas dos décadas?

T.M.: Bueno, el concepto de teatro aplicado aparece en el año sesenta y cinco. En Inglaterra. Es un movimiento y una metodología teatral cuyos orígenes se remontan a algunos proyectos de trabajo conjunto entre actores, actrices y docentes llevados a cabo en Coventry (Reino Unido) en 1965, lo que condujo al establecimiento de una unidad de TE permanente en el Belgrado Theatre, de dicha ciudad. Por fue en el teatro Belgrado donde se hicieron las primeras experiencias¹². Pero aquí en España, digamos, nos llega muy tarde. Pues viene, como categoría ya definida, entrando al 2000. Y qué es lo que ha pasado: prácticamente hay muy poco y hay que dar a conocer este paradigma. Porque, ¿qué es lo que ocurre?, ya sabes que cuando aparecen paradigmas nuevos, cuando hay algo que se nutre de diferentes campos, como es el caso del Teatro Aplicado que está en la educación, o en la psicología, o la sociología, en diferentes ámbitos, pues la academia no suele aceptarlo en principio, y siempre se generan muchos recelos.

Y precisamente, el gran inconveniente que encontramos es la pregunta sobre cómo crear un campo específico, digamos, cómo delimitar el área, dejar bien claro cuáles son sus ámbitos, pues es un territorio líquido y transversal. Y esa es la tarea en la que nos encontramos ahora. Porque aquí en España el concepto de Teatro Aplicado no aparece hasta cuando publicamos el libro *Otros escenarios para el teatro* (2013). Hasta entonces era un concepto que no estaba desarrollado. ¿Y ahora? Bueno, pues afortunadamente hay ámbitos en que se está desarrollando mucho. Está ya extendido en la educación, porque ha sido el terreno donde yo he formado a mucha gente y hemos creado bastante bibliografía. Pero también hay otros, por ejemplo, en la psicología, muy poco en la dramaterapia, o sea aquí no hay ningún dramaterapeuta en España. Solamente un chico que trabaja conmigo, acá en Valencia, Domingo Ferrandis¹³. Aquí en España, en el ámbito de la educación, hay mucha gente que lo está aplicando, pero son otras áreas las que

11 Motos, Tomás y Méndez, Emilio (2023) . Teatro en educación sin memorizar textos. Barcelona: Octaedro.

12 Wooster, Roger. (2016). Theatre in Education in Britain. Origins, development and influence. London: Bloomsbury.

13 <https://domingoferrandis.wordpress.com/>

están desarrollando, sobre todo en lo que tiene que ver con comunidad y el teatro social, esas son las zonas más desarrolladas. Pero hay muy poco teatro aplicado, por ejemplo, en las organizaciones. Porque si tú has visto el mapa con los cuatro grandes territorios¹⁴- digamos, los cuatro grandes ámbitos, pues el educativo y el teatro social bastante desarrollados. En dramaterapia, van por otros derroteros. Más en las terapias artísticas: la musicoterapia, danzaterapia, etc.

Parte de toda esta trayectoria implica también el desarrollo de todo un programa educativo sobre este campo emergente. Usted es el creador y director del Máster en Teatro Aplicado en la Universidad de Valencia. ¿Nos podría contar cómo es que nace la necesidad de crear el máster y qué aprendizajes le ha dejado a usted su desarrollo?

T.M.: El máster tiene su origen en un diploma que yo cree en el año 1990, cuando estaba en la Escuela de Magisterio de Chestre (Valencia). En aquél entonces era profesor de la formación de maestros. Allí diseñamos e implementamos el programa Lenguaje Total. Técnicas de Expresión. Luego, cuando pasé a la Universidad de Valencia, siempre he formado a mucho profesorado, en lo que se llaman aquí: los centros de profesores (CEFIRE). Prácticamente he recorrido toda España. Y claro, yo me daba cuenta de que había una necesidad de formación. En las sucesivas leyes de educación ha aparecido el teatro, aunque con diferentes nombres, en principio se llamaba expresión dinámica, luego se llamó expresión dramática, luego taller de teatro y posteriormente pasó a llamarse artes escénicas y danza. Pero claro, el profesorado no estaba formado en estas áreas. Qué es lo que ocurría, que, en los currículos, si bien aparecía el teatro, se convertía en un *currículo nulo*: no se desarrollaba por falta de formación del profesorado. Y como ya había programas de iniciación en los centros de profesores, pensamos que era necesario crear un diploma.

No recuerdo bien en que año fue, pero fue como el 2002 Y luego se han hecho muchas ediciones hasta que por fin decidimos crear el máster, que ya lleva tres ediciones. Bueno, el año pasado con esto de la pandemia no se pudo impartir y ahora estamos precisamente en el momento en que la gente se está matriculando, afortunadamente ha salido adelante.

Pero aparece por eso, por la necesidad de formar con titulación en el ámbito del teatro en la educación, en principio fue el teatro en la educación y luego con el máster ampliamos a los otros ejes. Ahora, en la Universidad Católica de Temuco, me han escrito porque quieren montar un diploma. Y otra cosa, cuando hablamos de teatro, no nos estamos refiriendo al teatro tradicional, sino fundamentalmente al uso de las técnicas dramáticas en la educación y en los otros ámbitos ya citados.

14 Véase Motos, Tomás y Ferrandis, Domingo (2015). Teatro Aplicado. Barcelona: Octaedro, pp. 29-31.

A propósito de este escenario pandémico. Recuerdo haber leído un texto en el que usted afirmaba que la pandemia COVID-19 está cambiando nuestra forma de entender el teatro en la educación (Motos y Navarro, 2021). ¿Qué transformaciones y desafíos cree usted que este contexto pandémico ha traído para el Teatro Aplicado, en cuanto a metodología y práctica teatral?

T.M.: Lo fundamental que ha traído la pandemia es la utilización de las redes sociales. Entonces, qué es lo que pasa, que el teatro es presencia, es contacto, y claro, cuando tu pones por delante una pantalla no funciona igual. Entonces, tenemos que adaptar la metodología a las redes sociales, ese sería el desafío.

Quando tienes una pantalla con veinte y cinco personas, aunque tú quieras hacer una dinámica, es muy difícil llevarla a cabo. Entonces, lo que hacemos es ver cómo modificar ciertos ejercicios y actividades para que se conviertan en algo que sea atractivo a las personas que asisten en un formato virtual. Ese es el reto fundamental. Lo segundo, los espectáculos que puede hacer el alumnado, claro hasta ahora presencialmente no se ha podido hacer ninguno, simplemente grabarlos y lanzarlos. Y ahí está la gran dificultad, que nuestro pensamiento de alguna manera tiene que cambiar, cambiar en sentido de revalorizar fundamentalmente la presencia y revalorizar el diálogo. Tiene que ir por esa dirección.

En su libro usted señala que el teatro Aplicado suele ser considerado como una especie de teatro “de segunda categoría”. Podría profundizar un poco más sobre este punto de vista. ¿Cree que ha cambiado en los últimos años?

T.M.: Nosotros nos enfrentamos con dos barreras: una es el mundo académico y la segunda el mundo profesional de los actores. Porque claro, un actor/una actriz lo que quiere es subirse al escenario, el espectáculo. Entonces ellos lo ven como una salida secundaria, una salida pasajera para un momento en que no tienen otra cosa, y no se dan cuenta de que es un campo, es un nicho de empleo amplísimo y altamente diferenciado. Y luego pasa otra cosa. La titulación que aquí en España reciben los actores en las escuelas de arte dramático es un grado que no está reconocido oficialmente como tal. O sea, hay una gran contradicción, ellos reciben un título universitario que está dado por personal que no es universitario. Porque ellos están incluido dentro de lo que se llama, digamos, las enseñanzas especiales, igual que los idiomas, etc. Entonces esa es digamos la gran barrera y la gran dificultad que hay actualmente. Por eso nosotros en el *Trabajo de Sísifo. Las artes escénicas en la educación* hemos estudiado este fenómeno a partir de encuestas. Hicimos tres cuestionarios, que en total se han pasado a mil cien personas. Una muestra amplísima, donde hay profesores, profesionales del teatro, académicos y bueno, claro, hemos sacado una serie de conclusiones donde vemos la necesidad imperante que por fin las escuelas de arte dramático se inserten plenamente en la universidad. Porque, qué es lo que pasa, ellos/ellas luego no pueden dar clases en la enseñanza oficial porque no tienen la titulación adecuada. Entonces, hay una serie de obstáculos que impiden que podamos subir la piedra hasta la cumbre y dejarla fija allí para siempre (nuevamente Sísifo).

Una realidad que parece replicarse en diferentes regiones del mundo. Visto en una perspectiva más histórica, si usted quiere, ¿cuáles son o han sido sus influencias en el desarrollo del Teatro Aplicado?

T.M.: Bueno, como te he comentado antes, comencé por los autores como Patricia Stokoe. Luego nos vino la influencia francesa, luego la influencia inglesa, con los libros de Gavin Bolton Tom Stabler, David Male, Cecily O'Neil, Alan Lambert, etc. Para mí la influencia ha venido fundamentalmente del campo anglosajón. Yo me acuerdo que cuando descubrí los libros de Robert Landy, los de Mónica Prendergast y Juliana Saxton, los de Helen Nicholson, los de James Thompson, etc. para mí fueron muy reveladores. Y dije: aquí en español no hay nada de esto, hay que hacerlo.

Teatro en la educación (España, 1970-2018) nace porque yo leí *Theatre in Education in Britain* (2015), me entró como una especie de locura. Me levantaba a las seis de la mañana todos los días, porque creía que ya era lo último que iba hacer y que tenía que hacerlo ya. Y salió esto. Pero yo siempre he sido muy apasionado, y por otra parte muy inconsciente. Porque me metía en campos que realmente no conocía mucho, pero claro, el conocimiento se crea a través de la experiencia, a través de arriesgarte y de equivocarte. Pero fundamentalmente hay que tener pasión con lo que uno hace. ¡Ah! y bueno, y un poco de conocimiento.

Recientemente usted ha propuesto una forma de organizar y clasificar las diferentes estrategias dramáticas relacionadas al Teatro Aplicado. ¿Podría explicar en términos generales en qué consiste esta clasificación?¹⁵

T.M.: Esta clasificación nace de ya hace un tiempo, en Madrid, hace unos cinco o seis años, en un congreso que se llamaba Glottodrama. No sé si conoces el concepto, glottodrama. Es una metodología que crea el italiano Carlo Nofri para aplicar el teatro a la enseñanza de los idiomas. Glottodrama, Glottodidáctica, se le llama de varias formas. Y, a mí me llaman para hacer una ponencia, y pensé que a la hora de clasificar las técnicas dramáticas, hay que tener en consideración varios vectores. Y por eso se me ocurrió hacer el cubo con tres vectores bipolares: proceso-producto, juego-performance y participación-no participación.

Y ahí las técnicas había que colocarlas en diferentes sitios. Mas tarde me di cuenta que con un cubo no era suficiente entonces cree el segundo (verbal-no verbal, pequeña escala-gran escala, abierto-cerrado) y por fin el tercero (dramateatro, individual-colectivo, centrado en el cambio-no centrado en el cambio). Con los tres cubos ya se cubre más o menos todo el ámbito que va desde el teatro entendido como espectáculo a cualquier juego, a los juegos dramáticos. Y ese fue el principio de los cubos, y bueno, lo publicamos en una revista inglesa, una revista de la Universidad de California. En el fondo se trataba de colocar/ubicar las diferentes estrategias para que se puedan utilizar. Fundamentalmente para qué es, para que el profesional que las aplica, sepa lo que hace, y por qué, pues si

15 Motos, Tomás, Alfonso, Vicente y Fields, Donna (2021) Mapping out dramatic forms. *Journal for Learning through the Arts A Research Journal on Arts Integration in Schools and Communities* 16(1)

no sabes lo que haces, te limitas a reproducir lo que otros han hecho. Entonces si yo quiero teatro del lector, o sociodrama, o quiero hacer escritura teatral, dónde cabe eso, dónde tiene que estar colocado eso. Y, sobre todo, qué es lo que yo tengo que desarrollar ahí: quiero desarrollar el juego, quiero desarrollar el producto, quiero un producto a corto plazo, a largo plazo, y por eso van apareciendo los demás ejes. Pero con la finalidad de ayudar a los profesionales a situar lo que hacen, y saber por qué hacen lo que hacen.

Porque ya sabes, lo que decía Alicia en el país de las maravillas: “Si no sabes hacia donde te diriges, llegarás a cualquier otro lugar”

Eso igual tiene que ver con esa necesidad que usted mencionaba al inicio, de delimitar también el campo del teatro aplicado.

T.M.: Claro, tiene la finalidad también de decir, que lo que estamos haciendo tiene una justificación epistemológica, lo que hay que elaborar es la epistemología del Teatro Aplicado. Por eso fue muy bienvenido, el libro que hicieron tus profesoras, Ana Sedano, Verónica García-Huidobro y Luna del Canto. Me parece un libro excelente.

Respecto al teatro aplicado en comunidad, donde el teatro se entiende más bien como una forma de intervención social. ¿En qué consiste esta forma de intervención? ¿De qué forma el teatro interviene en lo social?

T.M.: Bueno, nos tenemos que remontar a la pedagogía crítica, a Freire y a Boal. Entonces, para qué sirve, para tomar consciencia de cuáles son las situaciones de opresión, de marginación, de exclusión, de malestar en que nos encontramos, concienciar y tratar de buscar desde nosotros soluciones a nuestro pequeño mundo. Y tratar de influir, aunque sea muy poquito, en nuestro entorno.

Tiene la tarea fundamentalmente del cambio personal y del entorno. Y ya sabemos que muchas personas haciendo pequeñas cosas en diferentes partes del mundo, pues, pueden cambiarlo. Pero fundamentalmente, es un teatro para el cambio. Porque date cuenta que estamos en un mundo donde las redes sociales, la televisión, todo va tan rápido. Es como una esquizofrenia de imágenes. Imágenes tras imágenes. No nos da tiempo para pensar. Entonces necesitamos reflexión y sobre todo diálogo.

Y eso es la finalidad, pienso, que tiene este tipo de teatro, trabajar con personas que están en exclusión social, con minorías, con mujeres maltratadas, es una manera de ayudar a cambiar las cosas. Ahora, por ejemplo, a nivel mundial, está tratándose un problema importante como es el suicidio juvenil. Porque pasa que no se nos da mucha información sobre el tema, pero es un problema que hay que abordar. Y luego los problemas derivados del uso de las tecnologías, el sexting, el acoso, entonces tenemos que dar medios a la gente para que piense y reflexione sobre su entorno. Por eso la finalidad del teatro es hacerte cambiar para luego cambiar al resto.

Imagino que el Teatro Aplicado en cuanto a estrategia de intervención en el mundo social implica una cierta perspectiva normativo-política de la sociedad. ¿Comparte usted esta visión? ¿En qué punto o de qué modo convergen el Teatro Aplicado con una forma de teatro más político?

T.M.: ¡Hombre! es que el Teatro Aplicado es fundamentalmente político. Lo personal es político. Es que tiene la finalidad fundamentalmente de lo político. Pero, qué es lo que ocurre, que para que esto se pueda desarrollar bien, necesitamos legislación y apoyo de las autoridades. Y esa es nuestra finalidad: hacer llegar a ciertos sectores cuáles son nuestras preocupaciones, y sobre todo darles a conocer el potencial que tienen las estrategias dramáticas. Porque eso está científicamente demostrado. Pero claro, ellos no se lo creen, ya sabes como son los políticos, miran solamente como mucho un horizonte de cuatro años y quieren los resultados ahora ya, y además que sean espectaculares. Pero tenemos que dejar claro que nuestro interés ahora es ver cómo vamos introduciendo la idea del valor del teatro aplicado en ciertos sectores de la administración. Algunos ya están. Porque si no, será siempre el trabajo de Sísifo.

Para finalizar, ¿cuáles son los principales desafíos, cree usted, que el Teatro Aplicado tiene por delante?

T.M.: Primer desafío: entrar en el mundo académico. Segundo: dejar bien claro cuál es la epistemología del teatro aplicado, para que lo valoren igual que cualquier otra área. Tercer: concientizar a los profesionales del teatro de que es una vía para su desarrollo profesional y que tienen ahí un nicho de empleo potente; y luego, la formación del profesorado. Aquí en Valencia afortunadamente ya hemos creado un buen ambiente para avanzar en esa dirección. Es un camino lento, pero bueno, hay que recorrerlo.

Profesor, muchas gracias por su tiempo y generosidad.

17 años de teatro en dictadura: Entrevista a Carlos Genovese

Mg. Corentin Rostollan-Sinet¹
corentin.rostollan@live.com

Introducción

Esta entrevista con Carlos Genovese fue realizada en su casa del Cerro Barrón, en Valparaíso, los días 9 y 10 de enero 2020, como parte de una investigación de doctorado sobre los teatros en campos de concentración en Chile – experiencia que fue parte de su trayectoria teatral en dictadura.

Actor, director y dramaturgo, habitante y amante fiel del Puerto donde sigue viviendo y se dedica hoy en día a la narración oral, su obra *Valparaíso no existe* (escrita en 1999) forma parte de la antología de teatro porteño *Valparaíso en escena* (2020) compilada por Verónica Sentis Herrmann.

A modo de conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado, publicamos parte de nuestras conversaciones para dar cuenta de 17 años de “creación continua” en dictadura, a pesar de la represión: de los campos de concentración al Teatro Ictus.

Pues querido amigo, empecemos por el principio, si quieres: tu juventud, tus años de formación... ¿Cómo llegaste al teatro? ¿Cuál fue tu acercamiento a ello, previo al Golpe?

C.G.: Viví tres años en Buenos Aires, entre los 18 y los 21 años. Me fui a vivir con mi padre que estaba allá. Ese fue mi preuniversitario. Toda la vida cultural ahí, de todo tipo, fue extraordinario, lo pasé tan bien. Vi todo el teatro del mundo, la danza, la música... Canté de refuerzo en las grandes cantatas del Teatro Colón de Buenos Aires, los oratorios de Bach, dirigidos por los grandes directores de Europa que venían, los alemanes... Recorriamos la Argentina incluso. Fue una etapa increíble. Yo ahí me nutrí de todo y ahí, dije yo: “Lo que quiero hacer es teatro”.

¹ Dramaturgista, investigadorx y docente (Université Lumière Lyon 2 ; Universidad de Chile), miembro del colectivo Fléau Social (Saint-Étienne), se dedica a indagar académica y artísticamente en la relación entre teatro, violencia y emancipación política. Esta entrevista es parte del proyecto de doctorado en co-tutela internacional *Teatros de la liberación*, iniciado en 2015 y enfocado en el estudio del fenómeno teatral concentracionario en Chile durante los primeros años de la dictadura cívico-militar.

¿Qué viste ahí que te impactó? ¿Algo que fuera una influencia grande en tu teatro después?

C.G.: Mira, yo creo que una de las cosas que más me influyó fue que en Buenos Aires vi toda la historia del cine del siglo XX hasta ese tiempo. Vi todo el neorrealismo, vi todo el cine francés de la Nouvelle Vague (¿tú que eres francés, así se dice, cierto?), luego el cine ruso; vi todo el *free cinema* inglés – que fue toda una tendencia extraordinaria de cine realista. Es que los cine arte de Buenos Aires eran una biblioteca cinematográfica impresionante, yo no lo podía creer. Todo Bergman, tú podías ver semanas enteras. Todos esos años me los pasé en el cine y en el Colón. Accedí a la música, a la ópera, una cosa que para mí aquí era prohibida, carísima, una cosa de élite total. Iba con mis amigos músicos, hay unas entradas que son parados, que te ponís detrás de las butacas, tenís donde apoyar los brazos porque era baratísimo, y era lo que podíamos pagar. Y vi todas las obras importantes del siglo XX: tres o cuatro obras fundamentales de Arthur Miller, terminando con la de la Marilyn; vi obras notables de Brecht, *Galileo* – inolvidable; el *Marat/Sade*, lo vi en Buenos Aires (ahí conocí a Peter Weiss), Albee que me marcó muchísimo, *La Historia del Zoo...* Vi todas las tendencias. Entonces, cuando decidí volver a Chile a estudiar teatro, yo volví formado, con una cultura teatral, cinematográfica y musical muy valiosa. Buenos Aires fue mi preuniversitario.

Luego, cuando llegué a Santiago, me encontré con mucho teatro en la universidad. Curiosamente, después toda mi orientación fue hacia el teatro chileno y latinoamericano. Autores chilenos de la época, algunos brasileños, fue por ahí. Nunca fue tanto por los clásicos. Había un auge del teatro chileno en ese tiempo: Jaime Silva, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Fernando Jousseau... Isidora Aguirre también, que era muy importante. Ella hizo un taller en la U. de Chile. Fuimos muy amigos, la conocí mucho; después del campo, cuando salí a la libertad y que estaba cesante, me la encontré por estas clases de teatro medio under que yo hacía y donde ella también trabajaba, y ella me invitaba a compartir con ella en su casa. Almorzaba con ella, conversábamos, a ella le gustaba mucho conversar. Bueno, eso fue lo que circuló en torno mío en la Universidad de Chile, por los profesores. Creo que esa tendencia por lo latinoamericano era una cosa muy del final de los 60, porque antes se hacía mucha cosa extranjera. Y mucho, se hacían incluso vodeviles franceses. ¿Cómo se llama ese maestro del vodevil?

¿Feydeau? ¿Labiche?

C.G.: Feydeau, sí, ya, me acuerdo.

¿Eso fue en 1969, 1968?

C.G.: Entré en 1968, pues me vine a Chile a fines de 1967 y egresé en 1970 – la carrera duraba tres años en ese tiempo.

¿Y qué fue de tu militancia en esos años?

C.G.: Cuando volví de Argentina, entré primero a las Juventudes Comunistas. Yo fui de la parte artística de la J. Yo estudiaba en la Escuela Vespertina de Teatro, porque en el día yo tenía que trabajar todavía para mantenerme – y trabajaba, ¿sabes de qué?, de empleado público [ríe]. Un amigo profesor me dio un trabajo público, que yo aborrecía, pero bueno, no tenía cómo mantener mis estudios yo solo, no tenía a nadie en Chile. Tuve un cargo gremial en el Centro del Alumnos de la Escuela Vespertina, luego. En ese tiempo vino la renovación de la universidad del 68, así que a mí me tocaba participar en las reuniones con el decano, con el director de la Escuela, donde se elegía el repertorio. Era impresionante porque te trataban de igual a igual, eso sí que fue una democracia. Nos tomamos la Escuela de Teatro y el Conservatorio de Música del cual dependía la Escuela de Teatro... Tenía una participación activa.

Y después ya, cuando egresé, empecé a trabajar y dejé la administración pública. Usé un subterfugio que se llamaba “permiso sin goce de sueldo”: tú podías estar ausente de tu cargo hasta por dos años, y volver. Ahí me empecé a dedicar a hacer clases, a formar gente, jóvenes, en lugares no tradicionales, en sindicatos – porque había mucha, mucha manifestación de teatro popular y aficionado en Chile. Era un campo muy propicio, y a mí siempre me gustó enseñar, además, desde que estaba en la escuela. Me gustaba dirigir, mucho más que actuar. Ahí me dediqué a eso, y era la mitad de mi tiempo, porque la otra mitad la dedicaba a la política. Ahí me metí al Partido Comunista... y, para ser franco, tenía una duda de si finalmente me iba a dedicar a la política o al teatro. No lo tenía tan claro. Era un tiempo en que tú veías la política como algo noble, algo bueno, y me gustaban las dos cosas mucho pero veía que eran incompatibles, por los tiempos, por la dedicación. En ese momento estaba la posibilidad de formar compañía, era fácil en ese tiempo. Pero justo ahí viene el Golpe, y me fui un mes al Nacional. Vuelvo del Estadio en octubre y vuelvo al cargo público que había dejado con “permiso” – e inmediatamente, me echan con un decreto.

Teatro concentracionario 1. Los chistólogos del Nacional y Chéjov en Puchuncaví.

Y en esa estabas cuando llegó el Golpe, entonces.

C.G.: Claro. Y me detienen al tiro, a tres días del Golpe. El 13 de septiembre, me detienen en mi casa. Bueno y de hecho, para ti que te has dedicado al tema del teatro en los campos de concentración y que sabes mucho, creo que te puedo aportar una historia nueva, inédita que parte exactamente allí.

Ah, ¿sí? ¿Dónde?

C.G.: Una muy particular. Recorrí varios centros: me llevaron a uno y estaba lleno, me llevaron a otro, estaba lleno; me llevaron al Estadio Chile, que fue donde estuvo Víctor Jara, y estuve ahí un rato, una hora, y estaba lleno. Y justo esa noche, habilitaron el Nacional. Entonces soy de los primeros grupos que llegan ahí. Yo nunca había estado preso, y las condiciones ahí eran durísimas, más duras que en el campo de concentración, por el hacinamiento y porque no había nada. Pero, aun así, a las dos semanas más o menos, empieza a crearse la cosa que te quiero contar, que para mí fue lo primigenio. En torno al fuego – que no existía, pero ahí surge – en las noches.

Era primavera, un frío horrible, horrible, y después de estar ahí a la intemperie, debajo de las graderías y que nos pasaban una frazada para dos – de repente, en las noches, se empezaron a hacer unos círculos. La forma más primitiva que exista en la sociedad humana. Se juntaba la gente para conversar un poco, sobre el día, y algunos te contaban su historia, otros que tenían miedo a que hubiera soplones no lo hacían... Y con esa necesidad de entretención, la necesidad profunda de recrearse y pensar en otra cosa, lo que predominaba era la narración oral. Empezaban contando chistes, había verdaderos *chistólogos*, gente que cuenta muy bien los chistes u otras anécdotas que le habían pasado antes, incluso durante la detención, y que eran tragicómicas ¿viste?, de humor negro. De repente alguien que tenía una facilidad, cantaba una canción; alguno que era más histriónico, se paraba para contar algo y hacía los personajes, actuaba de alguna manera. Era un pequeño unipersonal lo que se hacía, y todo el mundo aplaudía. Era una manifestación primaria, sentí yo, de cómo tiene que haber sido cuando el hombre descubre y crea el lenguaje. Nos salíamos completamente del Estadio, estábamos en el chiste, estábamos reviviendo la historia del otro, comparándola con la de uno, que es lo que uno hace cuando te cuentan ¿no?, viendo al otro. Yo ahí estaba de espectador, no participaba. Pero lo miraba con mucho interés, pensando: “Mira cómo surge”. Obedece a una necesidad muy profunda de recuperar de alguna manera su identidad. Es algo que yo procesé rápidamente, aun cuando venía saliendo de la universidad: era bastante despierto en mirar cómo la sociedad reacciona frente al arte y a esas necesidades profundas que la gente no sabe ni que las tiene, excepto en estos momentos difíciles.

Verdad que es la primera vez que alguien me cuenta esto... Y creo que no tiene poco que ver con la relación que tú tienes, ahora en tu trayectoria como actor, con la narración oral.

C.G.: Seguramente. Bueno, luego, cuando me vuelven a detener y me meten a Tres Álamos, en diciembre del 74, ahí supe que los que habían estado ahí antes habían hecho teatro. Había un actor que después se fue a Suecia...

El Ígor Cantillana.

C.G.: Cantillana, sí. Él hizo una obra en Tres Álamos, que creo que era un clásico griego.

Una *Antígona*, exacto.

C.G.: La *Antígona*, exactamente. Tú tienes mejor memoria que yo [ríe]. En realidad, cuando llego a Tres Álamos, los compañeros que me conocían del partido me llevaron a su barraca y me facilitaron un colchón (porque no había ni colchones, había que dormir en el suelo, el campo estaba muy lleno en ese momento). Yo venía de la Grimaldi, imagínate, así que dejan que me recupere, y me dicen: "Tú eres actor". Yo había escrito incluso unas crónicas artísticas en *El Siglo*, el diario del Partido Comunista. Y me dicen: "Aquí se hizo una obra, hace tanto atrás, *Antígona*" – y yo pienso: "ah, aquí se puede hacer teatro".

Bueno, en realidad, lo impactante es que teatro se hizo en todos los campos de concentración del país.

C.G.: Es que creo que para el actor que estaba preso, uno lo veía como una necesidad. Como que había que hacerlo. En general éramos la mayoría gente que quería hacer cosas por la gente, se desarrolla un espíritu muy solidario en esos momentos. Para él que lo tiene, por supuesto, porque el que es huraño, es retraído, ahí se pone peor. Entonces no era extraño que tú quisieras entretener a tus compañeros con lo que tú sabes hacer, así como que el que tocaba guitarra de repente podía cantar y tocar algo. En Tres Álamos sin embargo no alcancé a hacer nada, estuve dos semanas antes de que me llevaran a Puchuncaví. Pero ahí tuve la idea. Y luego, al llegar al campo de Puchuncaví, me encuentro con otro actor: José Carvajal. Él era egresado también de la Chile, tres años mayor que yo, había participado en un grupo muy importante que hubo en la Unidad Popular, que se llamaba Saltamontes. La Operación Saltamontes era un grupo de teatro político financiado por el Ministerio de Educación, y que iba por todas las comunas de Chile haciendo obras de teatro, ficción y política.

Era parte de la política de extensión cultural de la UP.

C.G.: Exactamente. Nos habíamos conocido en Grimaldi, juntos en la misma celda de un metro cuadrado. Y me encuentro con él, allá. Ya sabíamos los dos que éramos actores, y yo le dije: “¿qué vamos a hacer nosotros, tú y yo acá? No nos vamos ni a aburrir, ni a deprimir, ni pasarnos rollos, ¿no?, ¡hagamos teatro!”. No teníamos ni un texto, nada – pero había un pintor muy conocido, un pintor chileno muy famoso que estaba preso: Guillermo Núñez. Era escenógrafo también, hizo muchas escenografías para el TEUCH, un personaje muy increíble. Él estaba preso por una exposición que hizo en plena dictadura sobre Violeta Parra, muy linda, con imágenes de ella y cuadros adentro de una jaula. Y Núñez se había podido traer un librito de su casa, las obras completas de Chéjov, en esa edición Aguilar, en papel biblia.

¿Cómo se logró ingresar al campo un texto ruso? Porque muchas veces el mero apellido ruso bastaba para que se censurara...

C.G.: Estás bien informado, porque eso es real, lo que tú dices. Pero aquí no, se le había dejado. Yo conocía a Chéjov, había visto y había leído, así que dije: “aquí hay, por lo menos, tres obras que nosotros podemos hacer acá: *El Trágico a la fuerza*, *La Petición de mano* y *El Canto del cisne*. Consigamos a otro actor, y yo te dirijo”.

¿Por qué elegiste a esas tres obras?

C.G.: Digamos que los textos que había, las tres son de humor, no son políticas y, luego, una tiene casi un puro actor, y las dos otras tienen más pero no importa, se podían hacer. *El Trágico a la fuerza* es una obra que yo había hecho en mis tiempos under con un grupo aficionado. Es casi un monólogo, sobre un tipo desesperado en las vacaciones, que la mujer lo obliga a hacer un montón de cosas en los lugares de veraneo que él detesta². Entonces la hacemos con José, y la damos. ¡Y gustó!

Tuvieron que pedirle permiso al comandante, ¿por cierto?

C.G.: Sí, y los comandantes eran semanales así que había de todo, en general eran todos perros, pero había unos perros menos furiosos que otros – o menos locos. Pedimos permiso para hacer una obra para los presos, le mostramos la obra, un tipo que estaba en vacaciones, y le explicamos.

2 Es interesante recordar aquí que el campo de concentración de Puchuncaví se había establecido en un complejo balneario de veraneo para obreros diseñado en la época de la U.P.

¿Dónde la dieron?

C.G.: El teatro de Puchuncaví era el casino comunitario que tenía el campo. ¿Tú conoces la distribución del campo? El comedor era el único gran salón que había. Y ahí fue, a principios de junio, la primera experiencia inolvidable; José actuando esos dos personajes y yo dirigiendo, preparando todo, poniendo unos focos, en fin, como unas luces que conseguíamos ¿no?, algo para iluminar. Pusimos las bancas, semicírculo, y fue bastante gente. No todos, no, no todo el campo fue en masa, pero habrían 80 o 90 personas viéndola – y todo por detrás, los milicos, los infantes de Marina con las metralletas cargadas, con la bala así pasada, custodiándonos. Era espectacular.

¿Y en algunos casos fue el comandante del campo?

C.G.: Sí, pero protegido ¿ah?, protegiéndose las espaldas, como que lo fueran a matar entremedio, no sé, de la psicosis que tenían. Había a veces un comandante que no se reía nunca – bueno en todo caso, estaban siempre bastante serios.

¿No se reían?

C.G.: No, ellos no, muy serios. Los soldados sí se aguantaban para no reírse, y después de 10 funciones ya se reían igual. Y no solo eso, nos felicitaban. Éramos los actores del campo, nos hablaban por las alambradas: “oye, la obra buena, qué me reí con esto; pucha, se pasaron”. Para ellos era un recreo también, absolutamente. Ahí me di cuenta de que el teatro se podía hacer en esas condiciones tan precarias y duras, y que funcionaba igual. Te metías, te reías, podías criticar después la actuación, todo lo que pasa con el teatro. Me di cuenta de que el grupo de presos era un modelo a escala de la sociedad. La única diferencia era que eran puros hombres, pero bueno – era la sociedad de los hombres [ríe], el patriarcado completo y sin matices, ¿ah? Había todas las clases sociales presas, había gente de la burguesía, burguesía alta – médicos, profesionales importantes, famosos algunos. Llegó a haber algunos jefes, pero a ellos los tenían separados. Estaba la clase media, estaba la más baja y estaba el proletariado y los campesinos, muchos campesinos. Y había jóvenes de 17, 18, 19 años. Muchos del sur, de Temuco, llegaban de todo el país y eso era bien interesante. Estaba todo Chile ahí. Ahí empecé a entender el rol que cumplía el teatro; el teatro de la antigüedad, el de la catarsis, que es identidad y es memoria, un teatro del reconocerse y siempre también de la entretención, del juego. Yo que entonces tenía la duda entre el teatro y la política, veía a este sentido lúdico del teatro y decía: el teatro es muy importante... Lo que pasa es que la sociedad no lo sabe, no se da cuenta, porque está tan dividida, hay tantos compartimentos que, como que no se tocan, ¿no? En cambio, ahí éramos todos uno. Era un conglomerado muy uniforme, en ese sentido, porque estábamos todos en lo mismo ¿no?, y todos eran casi de la misma tendencia.

¿Óscar todavía no llegaba?

C.G.: Óscar, no, Óscar Castro no llegaba todavía al campo. Él estaba haciendo lo suyo en Ritoque. Había otro actor en Puchuncaví sí, un actor de la Chile, que se llamaba Hernán Ormeño. Él también hizo unas obras, pero no estoy seguro quién hizo la primera obra en este momento. Después José hizo algunas obras con Hernán también. Yo siempre traté de hacer comedia, para mí la comedia es el género máximo, porque es dramática y es cómica, esa es la gracia que tiene. Tiene humor y el humor es lo único que le salva la vida al hombre, diría yo. Un amigo dramaturgo decía que el humor es el silbidito que hacemos para espantar el miedo – el miedo al vacío, el miedo de la existencia. Eso es el humor [*silva*]. Para que no sea todo tan tenebroso. Yo lo tenía muy claro eso, quizás de la escuela, no sé. Ése era el teatro que yo quería, y sabía además que era posible que los milicos lo permitieran.

La segunda fue otra obra del Chéjov, entonces: ¿*El Canto del cisne*?

C.G.: Sí, que es dramática, una obra de un viejo actor que está terminando su carrera. Ésa la hizo José, le pintamos canas [*ríe*] y lo hizo muy bien. Luego hicimos *La Petición de mano*. En ésta hay un personaje de una mujer; y pasó algo interesante ahí, cuando estábamos preparando la obra; de las cosas que señalaste antes. En la cabaña, una noche – en la misma cabaña dormíamos – de repente se abre la puerta y entra el comandante, con sargento y con metralleta. “¡Todos contra la pared ¿Qué están haciendo? – Preparando la obra, comandante, que vamos a hacer. – A ver la obra”. Y salían los nombres rusos, no sé, Iván Vasilievich, Natália Stepanovna... “Pero ¿y qué, esta obra qué lo que es? ¿Comunista? – No, Chéjov, 1800. Éste es un autor ruso, sí, pero no existía el comunismo todavía” – explicándole al comandante, ¿no? “Es divertida, además, se quiere casar, etc.”. “Está bien -dice él-, pero le sacan todos los nombres rusos a la obra”. Tuvimos que sacarle todos nombres: le pusimos Juan, Manuel [*ríe*], le pusimos Cecilia... en fin.

Esto me volvió a pasar cuando íbamos a hacer *La vida es sueño*. Hecha en un campo de concentración... ¡es tremenda!, porque Segismundo está preso, ¿no? y el monólogo adquiere una dimensión increíble. En la noche, mientras preparaba la adaptación (porque había que hacerla con menos personajes y todo), se me ocurre leerles a mis amigos de la celda el monólogo de Segismundo. Y empiezo a leer el monólogo, y me voy entusiasmando; termino de leer el monólogo, y nos acostamos. Al día siguiente, me llama el comandante y me dice: “¿Qué obra van a hacer? – *La vida es sueño*. – Prohibido”. Lo que había pasado es que en la noche, los milicos, algunos, iban a las celdas, ponían el oído y se escuchaba todo. Era una construcción de tablas no más, entonces habían escuchado lo que yo había leído... y me tuve que guardar la adaptación que había hecho.

Después de esto hicimos dos obras didácticas de Brecht: *El que dijo sí y el que dijo no*, y *Cuánto vale el cobre* (no se llama así la versión original, pero lo adaptamos a Chile. Y luego, bueno, había el teatro que hacía Hernán Ormeño. Él tenía una tendencia de que había que hacer un teatro dramático, de choque, que removiera tus vísceras. Que había que enfrentar al preso y al torturado al horror de lo que había vivido...

Algo muy distinto a lo que tú, u Óscar hacían.

C.G.: De lo que hicimos con Óscar, sobre todo. Al principio yo hice lo obvio, lo mismo que hizo Cantillana con *Antígona* ¿no?, buscar una obra clásica que tuviera un sentido; Brecht también. Pero no tenía otra intención que la entretención, sacar a la gente de los malos pensamientos. Luego, con la venida de Óscar, esto cambia porque Óscar tenía repertorio de él, y ya había hecho algunas de sus obras en Ritoque. Entonces, empezamos a hacer las obras de él, y las adaptábamos. Ya cambia porque ahora, estamos haciendo un teatro que, aparte de entretener, plantea ideas, temas sociales. Además que está readaptado para las circunstancias, y todo gira en torno al humor y a metáforas que no sean fácilmente asimilables por los milicos, para que no nos jodan. Ormeño justamente, había logrado hacer una o dos obras, no me acuerdo, de estas que te digo yo de shock – y había quedado la cagá. Porque eran como directamente políticas y aparecía hasta un torturado, era totalmente fuera de sentido común, ¿no? Fíjate ahí que dentro del mismo campo hay dos tendencias estéticas. Es parte de la continuidad que tú me hablabas y que te interesa; y yo el teatro de Hernán lo encontraba estremecedor. El teatro se adapta, y uno entiende entonces lo que hacía Molière, por ejemplo, o Shakespeare, que se burlaban de los nobles: si se hubieran burlado en serio, no habría durado vivo. ¿No? Entonces, la comedia, la exageración para que parezca que no son ellos, son otros, son más estúpidos y feos, ¿te fijas? Para mí era de Perogrullo, pero para Hernán no.

Teatro concentracionario 2. Los “Viernes Culturales de Puchuncaví”.

Luego, en junio o julio del 75, llega Óscar a Melinka; y justo después llega Hernán Plaza (“El Chino”). Me llama la atención que cuando te refieres a ese grupito teatral, hablas de “la compañía”.

C.G.: Claro, era nuestra compañía, ¿no? Nosotros con el Chino, Óscar y yo, era la compañía que movía el teatro todo el tiempo en Melinka³. Trabajamos como una compañía. Yo escribía obras, también, adaptaba obras de la literatura universal para poder darlas ahí. Óscar dirigía, actuaba; todos actuábamos, y el Chino era solamente actor, él no escribía ni dirigía. Había estudiado el teatro así en talleres, era aficionado, y era muy bueno como actor. Además, era muy lindo porque en esa compañía se agrupaba políticamente un sector de la izquierda que estaba muy dividido en ese tiempo. Óscar era de la Izquierda Cristiana, que era un grupo minoritario de cristianos revolucionarios; yo era comunista y el Chino era un dirigente mirista. En el campo estaban divididas las fuerzas, habían disputas entre los prisioneros, pero ahí la compañía nos agrupaba a todos, y todos iban a ver a sus compañeros actuar. Ayudaba eso a la unión, a la armonía. Igual conversábamos, siempre habían diferencias, estaba muy latente esa división que hubo al final de la Unidad Popular, entre los que querían *La guerra* y los que querían la paz, digamos.

¿Siguieron pidiendo permiso para hacer las obras?

C.G.: Sí, siempre pedimos, cada vez había que pedir autorización y explicar qué íbamos a hacer, de qué se trataba, cómo era, y atenernos a las consecuencias. Nos decían: “Si ustedes se pasan de la raya...”, y algunas veces se hizo, se suspendió. Porque se dieron cuenta que les gustaba mucho a los presos, que los Viernes Culturales eran populares, que la gente iba ya más.

Así lo denominaron ustedes, los “Viernes Culturales de Puchuncaví”: toda una temporada teatral, entre julio de 1975 y noviembre de 1976. ¿Cuándo apareció esto de los viernes, y que se empezara a regularizar la actividad teatral?

C.G.: Descubrimos que el viernes era un buen día, porque era el día previo a que llegaran las visitas. Por lo tanto, la gente se ponía un poco más contenta. Sábado y domingo era imposible, porque esos eran los días de visita, y lo más importante pal preso era la visita, se preparaba y preparaba sus cosas y todo. También escogimos un día cerca del fin de semana, cuando la gente ya estaba más agotada, esperando que vinieran a verlo, por lo tanto, estaba más ansiosa y pensamos que era un buen día para calmar esa ansiedad – y para tener tiempo

³ Los mismos presos políticos del campo de Puchuncaví lo bautizaron también con el apodo de “Melinka”.

también nosotros para preparar. Entonces optamos por los viernes. Eso fue como ya a la segunda obra que hicimos con Óscar, segunda o tercera. A esa altura ya se vio el estilo que teníamos, y quedó ahí, se institucionalizó el viernes, y sólo hubo un par de prohibiciones. Algunos se amargaban, reclamaban: “pucha nos cagaron, nos quitaron el viernes”. Eran por otros tipos de problemas, no por las obras por sí.

Yo descubrí ahí la necesidad de la gente de sentirse representado. Eso me quedó muy claro a mí, que el actor ahí era como el intérprete del colectivo: “ustedes dicen lo que uno piensa, lo dicen de una manera increíble, a mí no se me habría ocurrido”... Todos esos comentarios que te hace la gente, yo les decía: “bueno, pa’ eso estamos po’, si somos actores” [ríe]. Esos son los roles que se pierden en la sociedad. Otra cosa es que el teatro es una expresión totalizadora de la situación que se vive, y de la historia. En ese sentido, el teatro es muy completo, a diferencia del cuento. El cuento es más parcial: el teatro siempre engloba. Es interdisciplinario, ¿no?, todo se mezcla en el teatro. Por eso que el teatro es más denso, es más conceptual, es incluso más difícil de entender. O sea, tú lo recibes, emocionalmente, pero luego decodificas, ¿no? Tienes las buenas obras te hacen pensar en – como decía un autor amigo – las veladuras que tienen. Luego, el teatro combate la desmoralización, levanta la moral; por lo tanto, es un acto de resistencia. Hacer teatro en el campo es un acto de resistencia, y que vaya la gente también y sacarlos de la destrucción emocional y llevarlos al teatro es todo un trabajo, un esfuerzo que hace permanentemente el actor para que vayan a ver sus obras en la sociedad también. Cuando tú adquieres tu lugar como actor en el grupo social, puedes lograr muchas cosas. El problema es que la sociedad muchas veces no le da al actor el estatus que necesita. Cuando hablo de estatus no es económico, nada, sino que de lo importante que es. Es como el rol del profesor, del maestro, que es un rol muy importante en la sociedad y está muy subvalorado. Claro, distrae y entretiene pero a pesar de esas condiciones, el teatro nunca pierde el espíritu crítico. En las buenas obras que nosotros hicimos, siempre había una crítica, de cualquier naturaleza, no solo a la dictadura sino a nuestra propia condición humana, a nuestra propia condición como presos, a la ridiculez de estarse peleando cuando estamos todos metidos en un mismo saco; a la falta de solidaridad también de algunos con sus propios compañeros. Porque en el campo nada es idílico, hay de todo ahí: están los que son desgraciados, los que no quieren nada, los egoístas, los individualistas, los que se aprovechan; están los que de alguna manera se corrompen, es la sociedad en miniatura. Si tú la puedes mirar es apasionante, yo me entretenía mirando, pensando en eso, y me servía para las obras también, para escribir.

También te das cuenta de que los medios técnicos que son inherentes al teatro los puedes hacer con cosas muy sencillas, y que no pierde nada de su magia. Cuando lo lográbamos, uf... las obras eran increíbles, ¿no? El tablado con las mesas, el escenario hasta a la italiana que hicimos, con telón y con cortinas que eran varias frazadas que las cosimos, con todo. Probamos todo, incluso hicimos un escenario circular, me acuerdo, para una obra de Semana Santa que Óscar promovió y que se llamaba *El amigo Pablo* – porque era la historia de San Pablo. Óscar era creyente, y la obra la escribió Raúl Guillén, un ex cura que estaba preso

con nosotros, que adaptó un trozo de la obra *Calígula* de Camus. Él que tenía más pinta de emperador ahí era yo, y yo creo que por ser hijo de italiano también me pusieron el rol del emperador romano [ríe]. Los cristianos eran los perseguidos, y era perfecta, era la alegoría total, ¿no? Los cristianos andaban en las catacumbas, por debajo de las mesas del comedor; y encima de las mesas estaban los romanos, la guardia pretoriana. Fue increíble eso. Era todo muy católico [ríe], creo que hasta vino un cura de la parroquia del pueblo de Puchuncaví llegó e hizo una misa. Lo otro que es importante, y que yo también lo aprendí ahí, es que cada época histórica tiene una necesidad imperiosa de una dramaturgia propia que hay que inventar. No basta con los clásicos. Está bien, los clásicos siempre se reinterpretan, ¿no?, pero se necesita algo propio. Por eso nosotros hicimos una nueva versión, por ejemplo, de *Érase una vez un rey*, una obra clásica del Óscar. Era una obra que había tenido mucho éxito en *El Aleph* y la adaptamos, hubo muchos cambios y la mejoramos, diría yo. Siempre fue muy buena, pero quedó mejor esa nueva versión carcelaria, enriquecida.

Hicimos también un espectáculo para el primero de mayo, que era una burla de todos los tipos de preso político dentro del campo: se llamaba *Especies* – el detenido político como una especie animal analizada en el escenario. Cada uno tenía características propias, que eran todas muy divertidas y retrataban la realidad del campo y de los compañeros: el comerciante, que hace negocios con los presos, con las artesanías; el que todo el día recorre el campo, pensando, dando vueltas y vueltas, pensamientos terribles; el que siempre anda pidiendo cosas; el que no le pide nunca nada a nadie hasta el absurdo; el arrastrado con los milicos... Había un presentador que le ponía un nombre, que describía a la especie como en un documental, le ponía un nombre medio científico. Era bien dura en algunos momentos.

Nuestro teatro era simple, muy simple en la forma, con un lenguaje coloquial siempre, pero con rasgos de absurdo ¿no?, que era lo que nos permitía hacer muchas cosas. Tratamos de hacerlo un teatro muy popular, muy fácil, que se entendiera para él que entendía, de qué estábamos hablando. No nos poníamos ninguna atadura formal, al hacer la obra joven, vital, desinhibido, ajeno a lo que Ictus llamaba el realismo comprobable, que es como el naturalismo, ¿no? No, lo nuestro siempre lindaba con el absurdo, un poco fantástico. Era más un teatro de situaciones que de personajes, que era adonde yo quería ahondar en ese tiempo. Una obra como *La guerra* por ejemplo, es como la continuación de una de Óscar que se llamaba *Al Principio existía la vida*; no es un teatro de construcción del personaje. Son bocetos de personaje, pero las situaciones son las importantes, lo que viven. Y es un teatro de ciclos, insisto, que va reiterando situaciones, pero va avanzando, donde la situación se va modificando. En *Érase una vez un rey* – que era ya una obra anterior – son tres personajes que luchan por la subsistencia; en *Al Principio existía la vida*, también eran tres personajes en otra situación, y ya en *La guerra* estaban en la situación climática máxima ¿no?, en medio de la guerra.

Otro compañero de teatro hacía teatro de títeres para los niños, para las visitas. Nosotros no hicimos, pero sí construimos una pequeña plaza infantil para los niños en el terreno libre que había al lado del comedor. Construimos un columpio, un balancín, un resbalín también y creo que un fosito de arena también para que jugaran los niños. Los niños iban chicos, era muy terrible ver al papá una hora y después tener que irse, los niños lloraban, querían quedarse con él, o que el papá se viniera con ellos.

Fíjate que hicimos unos actos muy colectivos también, más ambiciosos. Hubo una Diablada del Norte, que era una lucha de los diablos y los chinos. Se preparó un grupo que hacía esos bailes con unas máscaras que hicieron. Se hizo también una historia del movimiento obrero por zonas o regiones: carbón, cobre, salitre, etcétera.

Y eso ¿lo autorizaron?

C.G.: Sí, sí, lo autorizaron, sí, lo autorizaron. Es que de repente los milicos tenían actitudes distintas con uno. En este país tan racista, yo siempre he tenido un tratamiento especial: yo era rubio, rubio, rubio ¿no?, me había afeitado la barba en ese tiempo, entonces la pinta mía es como de un extranjero. En la calle me hablan en inglés, tengo cara de gringo, más aún cuando me pongo un sombrero de esos de paja [ríe]. Y el milico es muy susceptible a eso. Ellos mismos discriminaban. Uno de los sargentos tenía conmigo una cosa muy particular, me decía: “usted no es como estos otros, como estos rotos, usted es un caballero”, ¿ah? Pero era por la apariencia, nada más que por eso, porque yo era tan comunista como los otros comunistas [ríe], y tal vez más. Y luego, esta obra en particular era como un elogio de los trabajadores del país y de las zonas, pero claro, por nosotros adquiere otro sentido. Si ése es el punto: al hacerlo ahí, el entorno le da un sentido. Las obras que hacíamos, una vez libres, en el Ictus, en democracia, todo lo que se decía ahí estaba matizado, mediatizado por la situación que vivía el país en esos momentos. Entonces, todo adquiría un sentido distinto, cualquier obra que tú hicieras, tú hacías *Romeo y Julieta* y adquiría un sentido contra la dictadura, hacías *El Rey Lear* y también podía adquirir un sentido contra la dictadura. Es impresionante eso, se tiñe el espectáculo con lo que pasa.

¿Cada vez se hacía un libreto?

C.G.: Sí, cada vez se hacía un libreto, e incluso algunos eran guiones, diciendo: “aquí aparece el cobre, el carbón”, qué sé yo. Pero sí se hacían libretos. A veces nosotros lo presentábamos; no necesariamente, solamente cuando el comandante tenía dudas hacía lo que íbamos a mostrar, pero en general es el libreto.

Entonces, a ti la preparación de estas obras realmente te ocupaba toda la semana.

C.G.: Sí, nosotros vivíamos, yo vivía haciendo teatro. Si me preguntan ¿qué hice cuando estuve preso?, siempre digo: “yo hice teatro, y lo pasé estupendo”. Yo me preocupaba de la obra y del lenguaje, de las canciones, de cómo iba a salir esto, que esta escena... Fue una terapia extraordinaria. Para Óscar igual, incluso para el Chino también, que el Chino era medio depresivo. Por eso fue también que dijimos: “hagamos cada 15 días por lo menos una obra”.

La guerra fue otra obra importante que hicimos en ese periodo. *Casimiro Peñafleta: preso político* también se reescribió a partir del monólogo original que tenía Óscar, *Vida y muerte de Casimiro Peñafleta*; que había dado en Tres Álamos y en Ritoque. Hacíamos mucha sátira también, una especie de show de sketches donde ridiculizábamos situaciones actuales, programas de la televisión de la época. Hacíamos un Festival de la Canción, como el de Viña que era la fiesta de la dictadura en ese tiempo. Entre las parodias que hacíamos y de las que me acuerdo, yo salía cantando vestido de mujer [ríe], con barba, pero cantaba, imitaba a una cantante española que había venido unos años antes. Eran escenas distintas, pequeños sketches absurdos. Utilizábamos la revista musical, números bailables y los elementos principales eran la sátira y el humor negro. Ahí buscábamos actores, gente que hubiera actuado alguna vez, aficionados, o por último uno que tuviera ganas de hacer el ridículo, porque no importaba tanto, lo importante era hacerlo. En los shows podíamos poner gente en distintas escenas, y repetirnos algunos nosotros también.

Hicimos – me acuerdo – dos monólogos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. Hicimos *La Historia del Zoo*, de Edward Albee, con Óscar y el Chino actuando, y yo dirigía. Montamos también a una obra muy famosa en ese tiempo, de un autor europeo, Karl Wittlinger: *¿Conoce usted la Vía Láctea?* Yo dirigía, y actuaban Óscar y otra persona que no recuerdo. También hicimos una obra increíble que se llama *La granada*, de Rodolfo Walsh, un argentino. No sé quién me la trajo, pero es una obra genial, unos milicos que los dejan de guardia y sin querer le sacan la espoleta a la granada, y la tienen apretada. Si le saca explota y se muere; si la tira igual, se muere o mata a otro. Entonces se transforma en una especie de enemigo, y lo vigilan los mismos milicos. Esa obra es una locura, es muy divertida. Esas son las que yo recuerdo que hicimos de otros autores.

A esa altura ya se podían ingresar bastantes libros con las visitas, ¿verdad?

C.G.: Claro, uno lo pedía y familiares los traían. Mi mujer, en ese entonces, era bibliotecaria de la Escuela de Teatro en la Universidad de Chile, así que tenía acceso a muchos libros y podía sacar fotocopias. Ella me llevó el libro de *El Principito*. La adaptación que yo hice fue una recreación en el contexto del campo. Óscar la dirigió, y era una volada porque fue un musical: había músicos presos, entonces usábamos todo lo que había, músicos, técnicos iluminadores de televisión... Ellos nos hicieron una especie de caleidoscopio, un aparato que giraba y la luz se proyectaba como en colores. Eso como la cosa de las discotecas, pero con

una lámpara, una cosa súper prehistórica pero fantástica. Entonces, cuando el Principito volaba, todo el salón, el árido salón del casino se llenaba de luces y era un efecto especial increíble. Todo eso se podía hacer con la gente, porque aglutinábamos gente talentosa que había para que nos ayudara. Escribimos canciones, y un músico muy bueno que teníamos ahí, el Sergio Vesely, compuso la música que se tocó y que cantó luego un pequeño coro. Era precioso, era como ver un musical de Broadway, ése era el referente. Ahí fue cuando un compañero de los más humildes se acercó diciendo: “yo les agradezco tanto, porque cuando vengo para acá, yo ya no estoy preso. Yo estoy en otra parte, me voy. Extraordinario -decía-, todos deberían venir”. “Bueno, convéncelos po” le decía yo, “ayúdanos a publicitar”. Hacíamos unos afiches muy lindos, que los hacía un ilustrador, un diseñador gráfico, para promocionar... Porque nos dimos cuenta de que las obras había que promocionarlas, ¡o la gente no iba! No bastaba con decirle que fueran al teatro, no, había que decir de qué era, de qué se trataba, poner una imagen... Y los afiches los poníamos en el campo. Empezó a funcionar como una sociedad pequeña, ¿te fijas?, donde la publicidad es muy importante.

¿Y por qué no iba la gente? Uno podría pensar que en un campo de concentración se agradeciera cualquier entretención.

C.G.: Porque primero, no a toda la gente le gusta el teatro. Hay gente que no vibra con eso. Además, no todos eran conscientes de la necesidad que tenían de entretención. Había gente muy limitada en muchos aspectos también, cultural o educacionalmente. Otro es porque estaban consumidos por la depresión: no salían, apenas se daban unos paseos y se metían a la cabaña, no tenían ganas ni de vivir algunos. Entonces, nosotros tratábamos de llevarlo, y lo logramos. Fue cada vez más creciendo el público: teníamos lleno al final el salón. Con esos espectáculos colectivos que hicimos como la Diablada o la Historia del movimiento obrero, cosas colectivas que logramos hacer y que organizamos nosotros desde el grupo de teatro, pero ya con un grupo un poco más grande, ahí trabajaban todos para que se moviera todo el campamento. Tengo aquí anotado de que el récord de asistencia que tuvimos en las funciones fue el 80% del campo.... Entonces, sí logramos que sólo fuese un 20% que no fuera al teatro, creo que es un buen porcentaje [ríe]. Eso fue después de, no sé, tres meses, por decirte algo, porque ya se conoció. Con la trayectoria tú creas un gusto, creas audiencia: eso fue lo que hicimos, crear audiencia. No era llegar y hacer teatro, ¿ah?, también nos dimos cuenta. ¡80%! Yo considero que fue un éxito, nuestra temporada [ríe], la temporada de nuestra compañía en Puchuncaví, y es inolvidable para mucha gente que me he encontrado después a lo largo de la vida, en otros países... Vienen a decirte que fue inolvidable ese momento, y te lo agradecen, hasta el día de hoy se acuerdan y me cuentan cosas que yo no me acuerdo y yo: “Ah, chuta, ¿eso hacíamos?” [ríe]. Claro, la gente se acuerda más de lo que uno se acuerda, a veces.

**Teatro en dictadura.
La “libertad”, El Tiempo y el ICTUS.**

**¿A qué se parece tu trayectoria teatral después de salir en libertad, en 1976?
¿Vuelves a trabajar en teatro directamente después del campo?**

C.G.: Ojalá. Esos son los peores años de mi vida, entre 1976 y 1980. Hacer teatro era difícilísimo, muchos teatros y muchas compañías se habían acabado, el toque de queda era siempre muy temprano, y la censura era muy fuerte. Además, yo era una persona con antecedentes, entonces yo tenía que subsistir. Hice lo que pude, hice las tareas más increíbles para poder subsistir. Pero siempre mantuve un pie puesto en el teatro. Trabajé con compañías de aficionados que hacían teatro, por ejemplo, y lograba aportar en lo formativo para darles un nivel, y poder hacer teatro. Trabajé con estudiantes, con cesantes en unos centros, unas bolsas de cesantes. Siempre una cosa no oficial, por ejemplo, una ONG que te pagaba un poco para que hicieras clases. Y nos juntamos también con algunos ex compañeros de la Escuela e formamos una compañía ahí, que se llamaba El Tiempo. Éramos cuatro o cinco, muchos habían sido echados del Teatro Nacional; e hicimos una obra especial para los colegios que era una historia del teatro chileno a través de ponte tú seis escenas desde 1800, y que terminaba con un fragmento de una obra del Ictus, *Tres noches de un sábado*. Era bien bonito, lo dirigió un amigo que trabajaba en la Escuela de Teatro, y yo actuaba.

Tengo una foto aquí del *Réquiem para un girasol*, una obra de Jorge Díaz que hicimos ahí. Aquí tengo, uf, 30 años; fue en 1977, por ahí. Es la única obra profesional propiamente tal que logré hacer antes de los 80, y que era itinerante. Los otros eran todas under. Mientras vendía queso, huevos, de todo lo que podía... Tenía dos hijos, pero mi mujer entonces tenía un trabajo. Así uno se mantenía, aportaba, pero era terrible porque no había futuro. Era negro, todo negro, negro. Decís: “¿Y qué hago? ¿irme al exilio?”, pero no quise. Me lo ofreció la embajada italiana.

¿Y por qué no lo hiciste?

C.G.: No quise ser exiliado... No me preguntes por qué, pero mi intuición me dijo que no era bueno ser exiliado. No sé si estuvo bien o no, pero no me arrepiento, porque en los ochenta, pude finalmente asumir mi rol de profesional del teatro – que es lo que no podía hacer por culpa de la dictadura. Rehíce mi vida también, me casé de nuevo, tuve de nuevo dos hijos más. Eso sí, quedarse no fue fácil. A raíz de esa obra que te conté que hicimos en 1976, 1977, y que empezó a recorrer, sufrí un ataque directo de un tipo, un facho de la misma Escuela de Teatro que mandó una larga carta al diario La Segunda diciendo de que esto era los comunistas infiltrados tratando de lavar el cerebro de los alumnos. Así, con nombre y apellido, poniéndolos a todos. Lo único que se equivoca, que a mí me pone mirista [*ríe*]. Hacía un llamado a la autoridad para que prohibieran eso y, además, me llegó un anónimo (pero en una tarjeta que decía Universidad de Chile, arriba) que me decía: “Gordo inmundo, te tenemos fichado, vas a pagar con tu vida”. Lo tengo ahí, guardado. El diario publica la carta, con todas las

barbaridades que dice el tipo y explicando el daño que habíamos hecho y lo que íbamos a hacer ahora, y que había que pararlo, detenerlo, expulsarlo... en fin, pidiendo las peores penas. Nos cagamos de susto. Yo venía recién saliendo de los campos [ríe] y los otros nunca habían estado presos. Dijimos: “¿Qué hacemos? Tenemos que seguir no más”. Es que además sobrevivíamos con eso también, así que dejamos pasar, no sé, un mes, dos meses, para ver si había alguna reacción; y luego lo seguimos haciendo como un año más. Supimos después de mucho tiempo quién era ese hombre, un funcionario burócrata de la Escuela de Teatro... un tipo siniestro.

¿Cuándo conociste al Ictus?

C.G.: El Ictus es la gran parte de mi historia teatral en los ochenta y noventa. Estuve con ellos durante 14 años, del año 1980 hasta 1994. Todo el período de la dictadura, todo el período histórico del Ictus en cuanto a resistencia; todo el teatro que hicimos, amenazados de muerte, todos amenazados de muerte con anónimos.

¿Te sumaste al montaje de *Lindo país*?

C.G.: *Lindo país* es anterior, de las primeras, pero hicimos después una segunda versión y ahí actué yo. Yo partí con ellos con otra obra que en Chile fue muy importante, que se llamaba *La mar estaba serena*. Era la primera obra donde se hablaba bastante abiertamente de la situación, todo en forma metafórica, y con humor. Era un estilo muy particular que creamos para poder decir lo que queríamos decir sin que nos llevaran presos o nos cerraran el teatro. Ellos habían egresado de las primeras generaciones del Experimental, y eran como los progresistas en ese tiempo. Yo los conocí porque en el año 80, monté la última obra que Óscar que escribió en Melinka, a la cual también colaboré con la escritura. Es una comedia nada política, desatada, que se llama *Sálvese quien pueda*. Lo monté profesionalmente con dos jóvenes actores, recién egresados, que después fueron actores bien famosos; y conseguimos por una de las actrices que el Ictus nos prestara su sala para hacer función nocturna. El toque de queda primero fue a las seis de la tarde; luego a las ocho, a las nueve, a las diez; y después, en ese momento, a las doce o a la una de la mañana. Entonces, y tú alcanzabas a hacer una primera función de diez a once y tanto, y hacía otra función hasta la una – cosa que nunca se había hecho en el teatro, que no se hacía antes, y menos en el Ictus que hacía funciones en la tarde. Entonces como había una relación de amistad con una de las directoras del teatro, la Delfina Guzmán, entonces ella dijo: “Vamos a ver la obra de estos muchachos”. Fue ella, con el director, Nissim Sharim, a ver la obra en una sala de ensayo en donde nosotros estábamos. Yo sé que a ella le gustó mucho la obra, y a él no. Delfina dijo: “esto es traer un aire fresco al teatro”. Era una obra que no hablaba de política, es sobre las relaciones sentimentales en la pareja, una obra de tipo erótico, sexual, sentimental, ¿no? Está publicada por ahí en la revista *Apuntes*, por los años 80, porque me la pidió María de la Luz Hurtado y ella la publicó. Fuimos a varios festivales con el Ictus y María de la Luz viajaba con nosotros, leía, tomaba apuntes, en fin. Ella vivió el proceso de cerca.

Después de haber ido a la cárcel, de no poder hacer teatro... en el Ictus estaba protegido, era como una parroquia. Tenías un grupo para trabajar, los sueldos no eran grandes pero era un sueldo fijo para poder vivir. Aprendí mucho, y con ellos viajé. Era el grupo más importante que había en Chile en ese momento, y entonces los invitaban. Los viajes fueron extraordinarios, porque íbamos a festivales internacionales, yo veía a Peter Brook, a Kantor... Estuvimos en Estados Unidos, en Europa, en el Caribe; a Francia, y ahí conocí París yo, nunca había estado. Actuaba en una obra de la que yo era coautor también, con Jorge Díaz: *Pablo Neruda viene volando*. Tuvimos una temporada en el Odeón de París... A teatro lleno. ¡Y público francés! Yo pensé que vendrían muchos latinos pero no, franceses, y se agotaban las entradas, estaban vendidas de antes.

Para volver a lo que conversábamos antes de empezar, sobre el tema de la continuidad, me parece que tu llegada al Ictus es un buen ejemplo de ello.

C.G.: Estoy de acuerdo contigo cuando hablas de una continuidad histórica en el teatro a lo largo de la dictadura. Pasa que es una continuidad mínima y escondida, pero que es continuidad. Cuando yo me integro al Ictus en el 80, es por esa obra que te comentaba, esa obra de Óscar que escribimos en Melinka y que finalmente nos dejaron presentar ahí. Y tú sabes que la obra fue un éxito. No nos conocía nadie, los actores estaban recién egresados, yo era conocido en un círculo reducido, y de repente se empieza a llenar el teatro. 160 butacas, no es una tremenda sala, pero sí una sala importante. Hasta tuvimos un tiempo más público que el Ictus [*ríe*] porque el Ictus dejaba sus obras más tiempo en cartelera. Entonces los compañeros del Ictus nos miraron, así como paternalistamente, ¿no? Después que vieron todo lo que hicimos y la obra, nos dicen que quieren integrarnos al grupo y nos ofrecen trabajo ahí a los tres. Fue una sorpresa tremenda, no me lo esperaba; y los tres aceptamos, por supuesto. No había adónde perderse.

Lo que yo aportaba de alguna forma era la mirada de la continuidad. Porque el Ictus era ya antiguo, gente 20 años mayor que yo, por lo menos; entonces, de alguna manera, yo traía la cosa fresca, hecha en los campos, con influencias del Aleph. Aunque El Aleph ya existía, y uno lo conocía, ya había visto obras de ellos y el Ictus admiraba mucho al Aleph, ¿ah? Ahora, ellos venían en una línea parecida, pero el Ictus era un teatro realista. Realista – pero de situaciones más que de personajes; de humor también; y siempre de creación grupal. Ahí cuando entro, yo meto todo eso de mi experiencia propia y aparecen elementos de distinto tipo, y el Ictus sigue profundizando en eso durante todo el tiempo de la dictadura.