

Revista
**ARTE
ESCENA**

(ISSN 0719-7535)
Diciembre 2023 N°16



Sumario N° 16

Editorial N°15

Dra. Lorena Saavedra González 3

Artículos

Acto de chacarillas: monomito y repertorio performativo de la dictadura

Mg. Andrea Franco Marín 5

Conmemoración de las Glorias Navales 2023 en Valparaíso: Estrategias performativas, escénicas y espaciales

Lic. Vicente Díaz Paillalef 24

El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO

Dr. Sebastián Vidal Valenzuela 41

***El Gran Teatro del Mundo* como hecho radial e intermediación Cultural**

Dr. Patricio Rodríguez-Plaza 59

Rasgos del enfoque de derechos en la curaduría del Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia

Mg. Diego Vargas Duhart 76

Reseña

Reseña del libro: *Escenas Políticas, teatro entre revueltas 2006-2019*

Dra © Patricia Artés Ibáñez 93

Críticas de Espectáculo

Solo Strindberg se escribe a sí mismo: apostillas sobre *Pelícano*

Mg © Ignacio Barrales Parra 98

Texto Dramático

Ausencia

Consuelo Ortega 103

Entrevista

Entrevista a la académica y experta en teatralidades de Valparaíso, Dra. Verónica Sentis Herrmann. Emile Dubois: La “rabia sorda” del puerto.

Dr. Alexis Candia-Cáceres 113

Editorial N° 16

Le damos la bienvenida al número 16 de nuestra revista *ArtEscena*. Número que contempla las siguientes secciones: artículos, reseña, crítica de espectáculos, texto dramático y entrevista.

En relación a nuestra primera sección, el número cuenta con tres escritos que abordan una lectura de actos y acontecimientos desde lo performativo. El primero corresponde a Andrea Franco, titulado “Acto de Chacarillas: monomito y repertorio performativo de la dictadura” en que, a través del Acto de Chacarillas en tanto ritual cívico militar, se analizan los repertorios performativos que lo inscriben dentro de la denominada dictadura. Lo sigue el artículo “Conmemoración de las Glorias Navales 2023 en Valparaíso: Estrategias performativas, escénicas y espaciales” de Vicente Díaz Paillalef. Díaz se detiene a analizar la conmemoración de las Glorias Navales realizada cada 21 de mayo en Plaza Sotomayor en la ciudad de Valparaíso, visualizando sus componentes performáticos y su vínculo con la noción de Dramaturgia de la ciudad propuesta por André Carreira.

El tercero es de Sebastián Vidal Valenzuela, titulado “El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO” en el cual observa y analiza lo que denomina las fórmulas vanguardistas que se desprenden del video a partir de la performance y la publicidad de la Franja del NO.

El cuarto artículo nos sumerge en una reflexión sobre el programa radial *El gran teatro del mundo* y lleva por título “*El Gran Teatro del Mundo como hecho radial e intermediación cultural*” de Patricio Rodríguez-Plaza. Finalmente, “Rasgos del enfoque de derechos en la curadoría del Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia” de Diego Vargas Duhart. En este sobresalen la particularidad de la curadoría en relación al derecho de las infancias a la participación de la vida cultural de nuestro país.

En relación a las siguientes secciones, Patricia Artés nos comparte la reseña del libro *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*, escrito por Mauricio Barría e Iván Insunza, texto publicado por Ediciones Oxímoron.

Ignacio Barrales nos presenta una crítica de espectáculos correspondiente a la obra *Pelícano*, último estreno de la compañía Teatro Conciencia, dirigida por Christian Verdejo en la ciudad de Valparaíso.

Nuestro N°16 continúa con el texto dramático de Consuelo Ortega, *Ausencia*. Obra que se constituye a partir de fragmentos de otros textos de autores como Heiner Müller, Raúl Zurita, Bertolt Brecht y Julio Cortázar. El objetivo principal de *Ausencia* esta en pensar el desarrollo de los regímenes autocráticos acontecidos en la década del 70 en el cono sur.



Cerramos con la entrevista realizada a Verónica Sentis por Alexis Candia, cuya particularidad está en el diálogo que se establece en torno a la emblemática y mítica figura de Émile Dubois.

Con es posible constatar, el presente número da la posibilidad de mirar el teatro más allá de la escenificación, abordando nuevas perspectivas de lecturas. Cerramos el 2023 deseando que el comienzo del nuevo año nos deparé más artes escénicas para vivenciar y reflexionar.

Dra. Lorena Saavedra González

Acto de chacarillas: monomito y repertorio performativo de la dictadura

Act of chacarillas: monomyth and politic repertoire of dictatorship

Mg. Andrea Franco Marín¹

afranco@uc.cl

Resumen

El presente artículo propone analizar el Acto de Chacarillas -ritual cívico militar de gran repercusión durante la dictadura chilena- desde una perspectiva performativa, ahondando en aspectos relativos a la realización escénica del acto además de la narrativa que el mismo propone. El principal objetivo de este análisis será establecer qué elementos resultan centrales en el repertorio performativo de la dictadura desplegado en Chacarillas, y cómo estos favorecieron no solo la difusión del ideario fascista, sino también el ocultamiento de las atrocidades del régimen y el vaciamiento de sentido de diversos símbolos.

Se establecerán las semejanzas entre la estructura narrativa del Acto de Chacarillas con el *monomito* (Campbell, 1995), y sus componentes performativos serán analizados a partir del concepto de *escenificación* (Taylor, 2015). Se analizarán gestualidades corporales, escenarios, sonoridades, además de la puesta en escena televisiva del acto, cuyos mecanismos de montaje y edición estuvieron al servicio de la performance política entendida como espectáculo de masas, generando continuidades entre Chacarillas y otro hito televisivo de la época: El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Estos elementos, escasamente estudiados, aportan nuevas miradas respecto de la estética que la dictadura intentó imponer a través de actos masivos y televisivos, además de sus implicancias simbólicas y políticas.

Palabras clave: Acto de Chacarillas; Festival de Viña; Performance política; escenificación; Monomito.

Abstract

This article aims to examine the *Act of Chacarillas*, a military-civic ceremony which had profound repercussions during Pinochet's dictatorship, both from a scenic and narrative perspective. The main objective of this analysis will be to identify the main elements of the dictatorship's performative repertoire deployed in Chacarillas, as well as the ways in which they favored not only the dissemination of a fascist ideology, but also the conceal-

¹ Dramaturga, directora, guionista y docente. Magister en Artes (UC) y Máster en Realización Audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Artes mención Estudios y Prácticas Teatrales (UC) además de desempeñarse como docente en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

ment of the atrocities carried out during the regime, and thus the loss of meaning of various cultural and religious symbols.

By displaying the similarities between the Chacarillas Act and the monomyth's (Campbell, 1995) narrative structures, these performative components will be analyzed based on the concept of staging (Taylor, 2015). Therefore, body gestures, scenarios, sounds will be analyzed, in addition to the backdrop of a TV production which editing mechanisms were at the service of this political performance, understood as a mass spectacle. There are clear links between the massification of the Chacarillas act and another contemporary television milestone: the Viña del Mar International Song Festival. These elements, previously barely studied, provide us with new perspectives on the aesthetics that the dictatorship tried to impose through mass-media events, in addition to its symbolic and political implications.

Keywords: Act of Chacarillas; Festival de Viña; performance policy; staging; monomito.

Recibido: 20/10/2023. Aceptado: 21/11/2023

Chacarillas, un acto masivo para fidelizar a la juventud

El Acto de Chacarillas fue uno de los mayores actos masivos de adhesión al régimen realizado durante la dictadura cívico-militar. Fue ideado por Jaime Guzmán quien, consciente del ambiente de tensión que se vivía en el país durante los primeros meses de 1977 debido a las altas cifras de desempleo que “bordeaban el 17%, muchísimo más que el 4,6% que registró el último año del gobierno de Salvador Allende (Reyes y Arroyo, 2019, p. 85), los “innumerables Recursos de Amparo alojados en la Vicaría de la Solidaridad que consignaban torturas sistemáticas y desapariciones” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 71) y las tensiones entre la Junta Militar y la derecha tradicional que ya “comenzaba a visualizar una salida de los militares para que el nuevo orden económico y político se consumara” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 71), creyó necesario desviar la atención de la ciudadanía de este complejo escenario político y económico. Guzmán, para quien la perpetuación del régimen resultaba vital en la implementación de las políticas económicas de los Chicago Boys que no tenían el respaldo de la derecha tradicional pero sí de Pinochet, ideó una manera de generar un impacto en la ciudadanía que le permitiría no solo desviar la atención sino, sobre todo, otorgarle al régimen una identidad simbólica y estética que hasta el momento no tenía. Su propuesta fue la realización de “un acto simbólico, fuerte y mediático para conmemorar un nuevo Día de la Juventud” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 73). La juventud era un sector de gran importancia para Guzmán. El líder gremialista estaba convencido de que la adhesión juvenil al régimen sería lo que permitiría no solo la consolidación sino, sobre todo, la continuidad de su ideario político y sus propuestas económicas neoliberales a largo plazo. Él fue el artífice de las políticas juveniles implementadas durante la dictadura (que incluyeron la creación de la Secretaría Nacional de la Juventud y otras medidas que detallaremos más adelante) y logró convencer a Pinochet de realizar este acto masivo. Guzmán encargó al publicista Germán Becker (asesor del régimen y artífice de las grandes fiestas que acompañaban los grandes clásicos universitarios de fútbol durante los años 50 y 60) junto al arquitecto Vittorio Di Girolamo el desarrollo escénico del acto. Este consistió en una ceremonia conmemorativa, en la cual se recordó a los 77 héroes caídos en la Batalla de la Concepción -uno de los hitos de la Guerra del Pacífico- durante la cual 77 jóvenes, la mayoría de ellos menores de edad, murieron como mártires al ser atacados al interior de una iglesia por una turba de montoneros peruanos y bolivianos. Esta efeméride, que ya había sido adoptada por el régimen en actos anteriores por ser un referente de la valentía y honor de los jóvenes chilenos, sirvió de excusa para que, durante el acto de Chacarillas, se conmemorara la fecha condecorando a 77 jóvenes chilenos destacados en diversos ámbitos del quehacer nacional –deportistas, dirigentes juveniles, animadores de tv, etc.- cada uno de los cuales representaba a uno de los héroes de La Concepción. Esta ceremonia de conmemoración histórica y a la vez premiación de jóvenes figuras públicas, fue realizada en el Cerro Chacarillas, junto al cerro San Cristóbal (donde hoy se encuentra la piscina Antilén). Allí, se congregaron los 77 jóvenes elegidos para ser condecorados, acompañados de un millar de jóvenes que llegaron ese 9 de julio de 1977 desde distintos lugares del país para acompañarlos, juntándose desde temprano en distintos puntos de la ciudad para realizar una caminata hacia la cumbre, en condiciones climáticas adversas (pleno invierno en Santiago), para luego realizar una vigilia, asistir a una misa en conmemoración de los jóvenes héroes de La Concepción, y esperar juntos la llegada de Pinochet quien, luego de condecorar a los jóvenes elegidos, pronunció un discurso, redactado por Guzmán, en el que se trazaba la hoja de ruta para los próximos años de la dictadura. La ceremonia fue televisada y, posteriormente, en distintas regiones del país, se realizaron “Chacarillas regionales” siguiendo el mismo modelo: Caminata hacia la cumbre de un cerro, vigilia, misa en conmemoración a los héroes, condecoración de elegidos, discurso de algún líder político, y un calculado despliegue de símbolos fascistas.

Mito y performance

En términos de análisis, el Acto de Chacarillas ha sido estudiado en tanto ritual político de la dictadura con características de religión secular (González, 2020), o bien como acto con características de puesta en escena (Errázuriz y Leiva, 2012), en el que la apropiación y resignificación de signos genera una mitología propia. Estas visiones, si bien aportan conceptualizaciones y sobre todo consideraciones respecto de las implicancias políticas de dicho acto, además de su manifiesta filiación con eventos masivos realizados por el fascismo internacional -especialmente en la España franquista- no ahondan en los aspectos performativos, mediáticos y estéticos presentes en el acto ni en su transmisión televisiva. Estos aspectos, que generan un repertorio performativo de la dictadura reconocible hasta el día de hoy, iluminan una zona opaca y ambigua en la semántica de dichas performances: las tensiones entre una simbología que aspira a sacralizar el evento, sus participantes y el rol de estos en la nueva patria y -al mismo tiempo- el vaciamiento de significado de dichos símbolos. La mediatización jugó un rol fundamental en esta tensión en un país en el que, a pesar de los altos niveles de pobreza, el principal medio de comunicación y entretenimiento era la televisión, la cual se encontraba controlada por los agentes de la dictadura.

Para adentrarnos en estas tensiones, consideraremos el Acto de Chacarillas en su carácter de performance, entendida esta como “práctica corporalizada y episteme” capaz de “preservar el sentido de la identidad comunal y la memoria” generando un repertorio que permite “rastrear tradiciones e influencias” (Taylor, 2015, p. 52-56). Nos parece de vital importancia reconocer los elementos principales del repertorio performativo de la dictadura en tanto portador de un discurso político contenido no únicamente en elementos verbales, sino también corporalizados, los cuales tienen un alcance y significación simbólica que tiende a quedar de lado en análisis historiográficos. Al mismo tiempo, nos parece pertinente relevar que los actos performativos de carácter masivo y mediático no solo tienen connotaciones conmemorativas o rituales, sino que, muchas veces, también pueden contribuir al “mantenimiento de un orden represivo” (Taylor, 2015, p. 59).

Dentro de esta perspectiva performativa, analizaremos el Acto de Chacarillas desde los conceptos de *monomito* (Campbell, 1995) y *escenificación* (Taylor, 2015), considerando tanto la versión en vivo como el registro audiovisual del acto, a partir de registros fotográficos y de video disponibles. Posteriormente, se ahondará en los aspectos mediáticos de dicha performance y sus tensiones y continuidades con otro hito televisivo de la época utilizado como plataforma política: El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.

Chacarillas, el viaje del héroe

La necesidad de elaboración de un mito propio de la dictadura como mecanismo de perpetuación del régimen y como herramienta de fidelización -especialmente juvenil- al ideario fascista chileno, es una tesis ampliamente desarrollada. Yanko González en su libro “Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet” (2020) se basa en el concepto de *religión secular* para definir lo que el arquitecto y artista Vittorio Di Girolamo, secundado por el publicista Germán Becker, intentaron hacer al crear la dramaturgia escénica del Acto de Chacarillas. Di Girolamo describe sus intenciones de la siguiente manera:

Se suele celebrar el pasado mediante una ceremonia o fiesta en la cual participan una inmensa mayoría como espectadores, y una ínfima minoría como actores. Ese tipo de celebraciones producen en todos los asistentes emociones muy fuertes, pero transitorias, que no tienen el poder de inducir a una acción posterior. Hay otra manera de celebrar las acciones humanas sublimes (por ejemplo, el Combate de la Concepción): ¿Cuál es esa manera? La liturgia, en la cual todos los presentes son protagonistas (como se citó en González, 2020, p. 248).

La necesidad de un mito ligado a los valores de la juventud es algo que ideólogos del régimen, como Jaime Guzmán, tenían en mente desde el inicio de la dictadura. Fue Guzmán quien aconsejó a Pinochet enfocarse en la fidelización de la juventud al régimen, visualizando en ello la mejor oportunidad de perpetuar su ideario, tal como lo registra González:

Chacarillas será preparado de manera minuciosa por la SNJ (Secretaría Nacional de la Juventud) y el FJUN (Frente Juvenil de Unidad Nacional), sustentado en el citado memorándum que enviara Jaime Guzmán a la Junta de Gobierno en orden de generar una “adhesión mística”, “militante y combativa” entre los jóvenes, valiéndose de un “inteligente apoyo propagandístico” (González, 2020, p. 238).

Fue Guzmán quien defendió la idea de mantener a la juventud cautiva con actividades deportivas, artísticas y de formación profesional, además de eventos masivos de gran impacto mediático, como Chacarillas. Estos fueron parte de una política de estado que no solo destinó esfuerzos, sino sobre todo recursos -a través de la creación de la SNJ y el FJUN- para fidelizar a los jóvenes. De ahí la importancia de un relato en el que fueran ellos, “la savia más limpia de las nuevas generaciones” (González, 2020, p. 239), los protagonistas.

La utilidad del relato mítico con fines políticos y propagandísticos ha sido ampliamente estudiada. Roland Barthes redefinió y a la vez simplificó esta relación al decir que “el mito es un habla... no se define por el objeto de su mensaje, sino por la forma en que se lo profiere... (y) puede estar formado por escritura o representaciones” (Barthes, 2010, p. 199-200). La propuesta de Barthes reafirma la importancia no solo del relato mítico, sino también de su performance. En ese sentido, se alinea con la propuesta de Taylor quien, al proponer la performance como un sistema de “aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber” (Taylor, 2015, p. 51) a través de las nociones de archivo y repertorio, reconoce en el mito una “conciencia” propia de la oralidad, a través de la cual se transmite conocimiento corporalizado: “gestos y hábitos, habilidades transmitidas a través de tradiciones no orales, autoconocimiento inherente al cuerpo, reflejos no estudiados, y recuerdos arraigados...” (Taylor, 2015, p. 58-59). En ese sentido el mito excede lo verbal y es capaz de aportar otro tipo de elementos discursivos que, en el caso del Acto de Chacarillas, resultan de gran trascendencia.

La dictadura de Pinochet buscó crear ese relato performativo de carácter mítico, y lo encontró acudiendo a la mayor gesta militar de la historia de Chile: La Guerra del Pacífico. Pinochet, gran admirador y estudioso de las estrategias bélicas llevadas adelante por el ejército chileno en aquel conflicto (llegó a publicar un libro analizando estrategias de combate utilizadas en la Batalla de Tarapacá) avaló la idea de Di Girolamo de tomar la Batalla de La Concepción como fondo mítico del Acto de Chacarillas. El relato de aquel suceso histórico se configura en torno al sacrificio de 77 jóvenes que, frente al desigual ataque enemigo,

deciden combatir hasta la muerte, transformándose en mártires, y con la figura central del soldado Luis Cruz Martínez -muerto en combate a los 15 años- como símbolo de las cualidades de una juventud chilena llamada a refundar el país.

Este relato fue integrado al acto de Chacarillas: “éramos cada uno de nosotros un héroe de La Concepción” detalla uno de los participantes del acto (González, 2020, p. 252). Di Girolamo, propuso que debían elegirse entre los jóvenes más destacados del país a aquellos 77 que mejor representaran a cada uno de los héroes caídos en combate. Pero esta base histórica no es el único componente estructural del acto. Di Girolamo mezcló la gesta histórica sacrificial con símbolos cristianos (el fuego, la vigilia, el vía crucis, la liturgia) y con íconos del fascismo internacional (la bandera, la montaña, la juventud viril) para crear un acto performático de características monumentales: más de un millar de asistentes, en un espacio físico imponente, en un evento de larga duración y transmitido por los medios de comunicación. Di Girolamo no estaba pensando únicamente en un rito secular. Él proyectó un espectáculo que tuviera el poder de captar la atención de un público masivo y al mismo tiempo de impactarlo y modificarlo. Dada esta intencionalidad de espectáculo masivo de tintes rituales, nos parece pertinente utilizar la estructura del *monomito* (Campbell, 1995) como matriz de análisis narrativo. Esta nos permitirá situar el acto de Chacarillas no únicamente en el horizonte del relato mítico sino, particularmente, en el horizonte de producciones culturales de impacto masivo.

Tomando como referencia los ritos de pasaje y las narraciones cosmogónicas de distintas culturas, el mitógrafo y arqueólogo Joseph Campbell, a partir de los elementos comunes en todas ellas, desarrolló una estructura que denominó *monomito* (Campbell, 1995). Esta estructura arquetípica se encuentra presente en los grandes relatos de distintas culturas como La Biblia, La Torá, El Corán, y grandes obras de la literatura que replican este mito único una y otra vez. Su estructura consiste en un viaje por etapas en el que un héroe, siempre varón, deja su mundo ordinario para atravesar el umbral y enfrentarse con el peligro, los demonios, el mal. Tras salir victorioso vuelve a su mundo ordinario, pero transformado.

El *monomito* surgió como matriz de análisis de relatos míticos y terminó transformándose en el viaje del héroe (Vogler, 2002), estructura en la cual se basan exitosas películas de la cultura de masas como *La Guerra de las Galaxias* y sagas como *Harry Potter* o *El señor de los anillos*. Chacarillas, el viaje del héroe de la dictadura, asume esta misma estructura de doce etapas que, adornada con los principales símbolos del fascismo europeo adaptados a la idiosincrasia militar chilena (la figura del héroe patrio, la bandera, el fuego purificador) mezclados con símbolos religiosos propios del catolicismo (la vigilia, la montaña sagrada, el vía crucis, el sacrificio) conforma un viaje heroico de carácter iniciático, haciendo de este un espectáculo con códigos reconocibles para la cultura de masas. A continuación, se establece un correlato entre esta estructura arquetípica y el Acto de Chacarillas:

Etapa	Descripción de cada etapa según Vogler	Correspondencia con el Acto de Chacarillas
1. La llamada a la aventura	Dentro de lo cotidiano, un llamado a lo extraordinario.	El 7 de julio de 1977 se publica en la prensa nacional “un llamado a todos los jóvenes del país para que participen en el acto masivo en homenaje a los Héroes de La Concepción” (Reyes y Arroyo, 2019, p. 79) El llamado genera gran expectativa.
2. Duda, negativa	Momento en que el miedo y las dudas paralizan al héroe, quien finalmente debe tomar acción y aceptar la llamada.	Jóvenes de lugares distantes del país deben atravesar grandes distancias para poder participar en el acto.
3. Ayuda sobrenatural / encuentro con el mentor	Un guía o instructor iniciará al héroe en el nuevo mundo, ofreciéndole amuletos y herramientas de protección.	Se da a conocer por la prensa el nombre de los jóvenes elegidos por el régimen para ser premiados durante la ceremonia. Cada uno de ellos representará a uno de los 77 héroes caídos en la Batalla de La Concepción.
4. Cruzando el primer umbral	El héroe se aventura en terreno desconocido y peligroso.	9 de julio de 1977. Comienza la performance. Los 77 elegidos, acompañados de un millar de jóvenes provenientes de todo el país, comienzan la caminata de ascensión al Cerro Chacarillas portando antorchas, en medio de la lluvia y el frío.
5. En el vientre de la ballena / Pruebas y primeros fracasos	Representa la separación final del yo y del mundo conocido previamente. El héroe se muestra dispuesto a la transformación.	Los 77 elegidos y la multitud de jóvenes que los acompaña llegan a la cumbre de Chacarillas con el barro hasta las rodillas. Cantos solemnes. Aguardan la llegada de Pinochet. Comienza la vigilia.
6. Pruebas, aliados y enemigos	Tareas que el héroe debe superar, descubre poderes y peligros.	Horas de espera con las antorchas en la intemperie. Se iza la bandera.
7. Encuentro con la diosa	El héroe descubre la entrega incondicional.	Misa en la que se reconoce a los jóvenes como cristianos y patriotas
8. La consagración	El héroe es iniciado ante quien ostenta el mayor poder en su vida, es el momento culminante de su preparación.	Llega Pinochet con salvas de artillería y toque del clarín. Ascende. Atraviesa el bosque de antorchas de los 77 jóvenes-héroes. Pinochet saluda a cada uno, mientras la banda militar toca “Libre” de Nino Bravo. Luego, entonan el Himno Nacional.

9. La apoteosis	Metamorfosis o transformación definitiva que eleva al héroe a un plano superior	Pinochet firma decreto para crear el “Día Nacional de la Juventud” y “Premio Luis Cruz Martínez al estudiante más destacado de Chile”, entonan “Adiós al séptimo de línea”
10. El don final	Logro del objetivo de la misión, clímax, todos los pasos previos sirvieron para conseguir este objetivo.	Discurso de Pinochet sobre la nueva institucionalidad que regirá en Chile a partir de ahora (Anuncio de una nueva Constitución)
11. Emprender el camino de regreso	Vuelve a su hogar para compartir la sabiduría adquirida con el mundo.	Algunos de los jóvenes que fueron premiados durante la ceremonia son entrevistados por los medios de comunicación. Dan testimonio de su experiencia con solemnidad y agradecimiento.
12. Libertad para vivir	El equilibrio y conocimientos adquiridos llevan al héroe a liberarse del temor de la muerte.	Varios de los jóvenes premiados en el Acto de Chacarillas se transforman en líderes políticos de la derecha cuya influencia y participación en la política nacional se mantiene hasta el día de hoy.

Cuadro 1: La estructura del monomito aplicada al Acto de Chacarillas

La estructura del Acto de Chacarillas coincide casi en su totalidad con la del monomito, dando cuenta por un lado de su aspiración a constituirse en relato mítico y, por otro, de sus posibilidades de eficacia para la cultura de masas. Este fondo mítico sin duda favoreció la penetración de los símbolos y discursos asociados a este acto y, si bien lo discursivo-textual (referencia histórica a la Batalla de La Concepción) es de vital importancia, son los aspectos no verbales de la performance aquellos que constituyen el repertorio fascista, entendiendo la noción de repertorio a partir de la propuesta de Taylor:

El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible... (el repertorio) requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión (Taylor, 2015, p. 56).

Cerro, lluvia, barro hasta las rodillas: La escena de Chacarillas

Adentrarnos en el análisis del repertorio performativo de la dictadura implica, en primer término, detenernos en aspectos corporales y sensoriales. Para estos efectos, resulta útil la propuesta de Taylor que establece la *escenificación* como categoría metodológica para abordar el análisis de actos performativos:

Al desplazar el enfoque de la escritura a la cultura corporalizada, de lo discursivo a lo performático, necesitamos desplazar nuestras metodologías. En lugar de enfocarnos en patrones de expresión cultural en términos de textos y narrativas, tendríamos que pensar en estos como escenarios (Taylor, 2015, p. 52).

Para Taylor el escenario trae implícitas determinadas posibilidades de acción, interacciones, situaciones, además de portar la memoria del “peso de repeticiones acumulativas. El escenario hace visible, aunque de nuevo, lo que ya estaba ahí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos... el escenario precede al guion y permite muchos finales posibles” (Taylor, 2015, p. 66).

Desde esta perspectiva, la elección del escenario para el Acto de Chacarillas contiene en sí una carga, una significación determinada. Di Girolamo estaba consciente de esto, a tal punto que fue él quien propuso la realización del acto en la cumbre de un cerro:

Mira, le dije (a Jaime Guzmán), se hace un acto, no un acto en la universidad o dentro de una sala, un acto que celebre el heroísmo chileno, donde tienen que verlo todos, hombres, mujeres, ancianos, comunistas, no comunistas. Todos. Porque aquí lo que se celebra es la bandera chilena que no fue bajada del mástil. Quedó impactado. ¡Que se vea! ¡Que se vea dónde?, me dijo “¿En una plaza?” ¡Ma¿qué plaza! Aquí hay cerros en Santiago. ¡Ay cerros, pues! (como se citó en González, 2020, p. 238).

A la selección del escenario se suman las condiciones climáticas: Santiago en pleno invierno, con frío y lluvia. Subir el cerro en condiciones climáticas adversas era parte del plan, parte de la performance. Implicaba la modificación del cuerpo de los participantes. Cuerpos que debían adaptarse a estas condiciones adversas. El ascenso a la montaña -símbolo de lo místico en variadas tradiciones religiosas, incluida la católica- en medio de la tormenta, el frío y el barro, obligaba a esos cuerpos a someterse a una situación de martirio para acceder a lo elevado, a lo espiritual. Susan Sontag (2007) detalla cómo esta idea de la ascensión de la montaña fue parte importante de una simbología proto nazi y proto fascista en películas alemanas previas a la ascensión de Hitler (p.83). Di Girolamo, admirador de los ritos y símbolos del fascismo europeo, utiliza el mismo recurso buscando poner a prueba a los jóvenes, la pureza de su compromiso y también su fuerza física que será recompensada al llegar a la cumbre con la presencia de Pinochet.

Pero hay otro aspecto interesante respecto al concepto de escenario que Taylor releva en su propuesta, el cual dice relación con aquello que el escenario oculta, invisibiliza:

El escenario estructura nuestro entendimiento, y también acosa nuestro presente, una suerte de obsesión que resucita y reactiva viejos dramas... La estructura genera oclusiones; al situar nuestra perspectiva promueve ciertas miradas, mientras que ayuda a desaparecer otras... Esta ceguera parcial es lo que anteriormente he llamado *percepticidio*” (Taylor, 2015, p. 67)

En ese sentido, la selección del cerro como escenario de una performance monumental resulta pavorosa en términos de lo que invisibiliza, de lo que oculta, del *percepticidio* que genera. Al encumbrarse hacia lo alto, Chacarillas anula lo que está en las profundi-

dades: tortura en oscuras dependencias subterráneas, cadáveres sin identificar enterrados ilegalmente en fosas comunes, cuerpos lanzados con rieles al mar perdidos en las profundidades del océano para siempre. El cerro como símbolo de anulación y ocultamiento de los horrores de la dictadura.

Gamulanes, medallas y guantes de cuero: El cuerpo de Chacarillas

Los cuerpos de Chacarillas son otro aspecto relevante de analizar dentro de la performance, más aún en un contexto en el que “el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano” (Richard, 2007, p. 18). El cuerpo de Chacarillas nuevamente opera desde la idea de *percepticidio*: Cuerpos atléticos, pertenecientes a los cánones hegemónicos de belleza, jóvenes, de clase alta, de figuras de la televisión, muy bien vestidos (en las fotografías y registros audiovisuales podemos constatar que los 77 elegidos visten gamulanes, impermeables, y llevan guantes de cuero para resguardar sus manos del frío), en muchos casos cuerpos condecorados (deportistas y jóvenes militares asistieron al acto llevando al pecho las condecoraciones obtenidas en competencias o ceremonias militares). Estos cuerpos ideales ocultan, anulan aquellos cuerpos torturados, mutilados, violados por la dictadura militar. Una vez más invisibilizan los horrores cometidos por la dictadura mientras en Chacarillas se celebra y mistifica la juventud.

Por otro lado, el que los 77 elegidos personifiquen a los 77 héroes caídos en la Batalla de La Concepción, da cuenta del anhelo dictatorial de militarizar la sociedad. Deportistas, animadores de televisión, humoristas, son también soldados, parte de un cuerpo militar, le dan fuerza y potencia a este nuevo contingente, lo actualizan y lo modernizan. Siguiendo con los símbolos del fascismo internacional, “La belleza de ser soldado” es otro de los tópicos constatados por Sontag en el cine de corte proto fascista previo a la Alemania nazi (Sontag, 2007, p. 109).

Reflectores, cámaras y amplificadores: Chacarillas como set de televisión

Dentro de las materialidades en el escenario de Chacarillas, llama la atención la numerosa presencia de cámaras, focos, cables y un gran contingente de operadores al servicio de la transmisión televisiva del acto. En los registros constatamos que la mayoría de estos equipamientos se encuentran rodeando o incluso siguiendo a la figura de Pinochet. En la cima del *caracol de Chacarillas* -una estructura de piedra circular, en cuya parte superior se acondicionó una tarima desde la cual Pinochet daría su discurso- se encontraba una estructura de madera acondicionada especialmente para situar las cámaras y operadores encargados de registrar el momento más importante de la ceremonia (en su discurso, Pinochet daría los lineamientos para el régimen durante los próximos años). Estos equipamientos y dispositivos tecnológicos de la época incrustados en medio de los signos ceremoniales como antorchas y banderas chilenas dan cuenta de la convivencia naturalizada de los medios de comunicación y los símbolos del régimen. Destaca la conciencia de Pinochet respecto de las cámaras en todo momento, como si se tratara de un espejo en el cual cons-

tantemente se está mirando. Esta presencia tecnológica nos sitúa, ya desde el registro fotográfico, en la ambigüedad de una performance pensada para ser vivida corporalmente por cada uno de los asistentes y, al mismo tiempo, para ser espectacularizada por medio de su transmisión televisiva.

Chacarillas y El Festival De Viña

La dictadura hizo uso de la gran penetración de la televisión en la sociedad chilena de finales de los años 70 y toda la década de los 80 para posicionar su discurso, sus íconos y sus performances. El Acto de Chacarillas no fue la excepción. Este fue registrado por los canales de televisión abierta de la época y transmitido en sus respectivos noticieros. El análisis de estos registros abre otra perspectiva relevante de esta performance política, pues los códigos televisivos utilizados en la transmisión del Acto de Chacarillas lo sitúan al mismo nivel mediático que otro importante hito televisivo de la época: El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar². Para efectos de este análisis, me centraré en tres semejanzas particulares en la transmisión de ambos eventos: superposición de imágenes, utilización de himnos de la música popular y erotización de las figuras de Augusto Pinochet y Lucía Hiriart.

Superposición de imágenes

Los registros de video existentes del Acto de Chacarillas tienen como elemento audiovisual común constantes fundidos de imagen, los que eran parte de la estética y mecanismos de montaje más utilizados en la televisión de la época. El fundido como elemento predominante de montaje, si bien es utilizado en sus tres variantes -fundido a negro, fundido a blanco y superposición de dos imágenes distintas para generar una tercera imagen (mezcla de ambas)- es en la modalidad de superposición donde se constituye como medio expresivo particular tanto en el registro del Acto de Chacarillas como en los del Festival de Viña del Mar en los años posteriores al golpe de Estado. Llama la atención la similitud de recursos utilizados y, sobre todo, de imágenes generadas a través de la superposición en ambas transmisiones.

En el registro del Acto de Chacarillas constantemente, por medio de fundidos, se superpone la imagen de las antorchas que en la oscuridad son alzadas por los jóvenes asistentes al acto, y la imagen de Pinochet saludando. Así, se genera una nueva imagen: sobre la imagen del dictador se funde la imagen del fuego purificador y sagrado, sugiriendo una suerte de identificación entre los jóvenes que portan las antorchas - pequeños destellos en la oscuridad, presencia simbólica, sagrada, de los 77 héroes mártires de la Batalla de La Concepción- con Pinochet como figura central de este acto de purificación de la patria. En el fundido, de alguna manera Pinochet es uno de esos 77 jóvenes elegidos para refundar Chile, al tiempo que es uno de los 77 héroes mártires de la Batalla de La Concepción.

2 El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es un certamen y espectáculo musical, considerado el más grande y longevo de América Latina. Su primera versión se realizó en febrero de 1960 y desde ese año se ha realizado de forma consecutiva todos los años excepto durante la pandemia de COVID19 (2020 Y 2021). Durante la dictadura, Pinochet utilizó el Festival como plataforma política, asistiendo como público y determinando las decisiones editoriales del mismo.

Simbólicamente, es un joven chileno más, llamado a refundar el país y, al mismo tiempo, es la figura de autoridad llamada a conducir los destinos de estos jóvenes y de la patria. Esta nueva patria comienza y termina en él, en su imagen omnipotente. La narrativa audiovisual de identificación de Pinochet con todos los valores positivos que el Acto de Chacarillas intentó establecer a partir de la utilización de las antorchas y el fuego, además de la idea de una juventud mayoritariamente masculina, viril, potente -héroes y mártires de la patria al mismo tiempo- se materializa en esta imagen. Además, esta parece sugerir un cielo estrellado fundiéndose con la imagen del dictador. Una vez más la simbología es potente: Pinochet es quien trae la esperanza al nuestro país.

Como contraparte, en los registros del Festival de Viña del Mar correspondientes a la jornada en la que el cantante Bigote Arrocet se presentó en la Quinta Vergara en 1974 e interpretó la canción “Libre” -himno del pinochetismo hasta el día de hoy- podemos constatar que esa noche, como parte del público, se encontraba Augusto Pinochet junto a su esposa Lucía Hiriart. Las imágenes del registro muestran nuevamente al dictador y su mujer fundidos con la imagen de las antorchas de los asistentes al Festival. El fuego no es utilizado aquí en su connotación sagrada, sacrificial, purificadora, explotada por los creadores del Acto de Chacarillas. Más bien se vacía de significado. Se utiliza para señalar el apoyo, la satisfacción del público de la Quinta Vergara -popularmente conocido como “El Monstruo”- con el dictador y su mujer. Complacencia y alegría expresados en un público que enciende antorchas como señal de apoyo a los artistas que suben al escenario y, en este caso, también al dictador.

La antorcha fue por años el principal símbolo del Festival. Si bien fue adoptado como galardón a partir de 1983 (posteriormente fue reemplazada por una gaviota) el símbolo de la antorcha ya se encontraba fuertemente arraigado en la cultura popular y televisiva chilena a inicios de los 70'. Los asistentes al festival, particularmente quienes quedaban ubicados en los cerros -no quienes tenían los medios para pagar una entrada de un valor elevado, sino “el pueblo”- encendían antorchas de papel para mostrar su apoyo a los artistas y como símbolo de satisfacción con el show. Una llama que de algún modo acercaba a los espectadores a sus ídolos, y que daba cuenta además de un “monstruo” manso, satisfecho, a gusto. Una narrativa que en ese momento resultaba útil al régimen: transmitir satisfacción del pueblo con la dictadura, y disposición no solo a aceptar su intervención, sino también a apoyarla y aplaudirla.

La antorcha utilizada en Chacarillas guarda entonces una doble significación. Por una parte, reafirma el valor sagrado y purificador del fuego, con sus connotaciones religiosas de hacer luz en la oscuridad (marxista) y de transformar, volver sagrado no sólo el régimen sino especialmente a los jóvenes que serían los encargados de consolidarlo y darle continuidad en las próximas décadas, además de sacralizar la figura del dictador. Al mismo tiempo, y de manera contradictoria, el fuego vaciado de estas significaciones es también un símbolo poderoso: Las antorchas establecen una continuidad entre el Acto de Chacarillas y el Festival de Viña, posicionan la performance política como un remedo de festival musical -recordemos que durante la dictadura, además del fomento de los deportes a través de la DIGEDER se potenciaron instancias espectaculares como Festivales de la Voz y de la Canción en todo Chile desde la Secretaría Nacional de la Juventud (González, 2020)- dando espacio al fervor, por un lado fascista, pero también a la catarsis necesaria en épocas de

toque de queda y gran represión militar. Así Chacarillas, al igual que el Festival de Viña, fue una válvula de escape, un evento masivo de evasión y sublimación de la realidad de tortura y exterminio de la cual no se hablaba en los medios.

Himnos de la música popular

Otro elemento relevante dentro del repertorio mediático del Acto de Chacarillas es la entonación de la canción *Libre* compuesta por José Luis Armenteros y Pablo Herreros e interpretada originalmente por el cantante español Nino Bravo. La canción esconde una historia controvertida. Si bien los compositores aseguran haber creado la letra como respuesta a la represión de la dictadura española de Franco, esta fue en un principio relacionada con la muerte de Peter Flechter, un obrero alemán que a los 18 años intentó escapar de la Alemania Oriental y fue abatido por las tropas fronterizas al intentar cruzar el Muro de Berlín (Lewin Velasco, 2020). Es precisamente este supuesto origen del tema el que la dictadura de Pinochet se apropió para utilizar la canción como himno anticomunista, pues en su letra supuestamente se hablaba de “un soldado pro-soviético abatiendo a un hombre que huye hacia la libertad” (de la Torre Calvo, 2020). Esta apropiación opera como ejercicio de *elaboración mítica*. Entenderemos este concepto a partir de la definición de Barthes, para quien el mito es siempre una especie de robo de lenguaje, un sistema parásito que se apropia y resignifica elementos diversos (2010). Como señala Lewin Velasco (2000) “en este caso, robo de la letra de *Libre*, no para hacer de ella un ejemplo o un símbolo, sino para naturalizar, a través suyo, el concepto de la libertad y una identidad juvenil ejemplar” (p. 37). Así, *Libre* se consolidó como un himno pinochetista a tal punto, que fue utilizado de manera generalizada en los actos oficiales desde los primeros años del régimen, tal como registra Lewin Velasco:

En 1974, por ejemplo, el cuarteto Los Huasos Quincheros y algunos cantantes en ese entonces cercanos al régimen militar, como Gloria Simonetti, José Alfredo Fuentes y el trío Canta Claro, entonaron la balada de Nino Bravo para concluir la celebración del primer aniversario del Golpe de Estado (Donoso 2019, como se citó en Lewin Velasco, 2020, p. 40)

El momento cúlmine de apropiación y al mismo tiempo masificación de la canción *Libre* como himno del régimen, fue precisamente en el Festival de la Canción de Viña del Mar en 1974. Tras la reciente muerte del cantante Nino Bravo, el encargado de entonar la canción en la Quinta Vergara fue Bigote Arrocet. Un imitador, un remedo, un simulacro del original es quien lleva la voz cantante de la dictadura. Lo curioso es que su performance de imitación no tiene nada. Bigote Arrocet canta la canción a todo pulmón en una interpretación épica, monumental. En el clímax -tercera repetición del estribillo- cae de rodillas frente al público de la Quinta Vergara donde, en las primeras filas, se encontraban Augusto Pinochet junto a Lucía Hiriart. El público corea junto al imitador con antorchas y frenesí absoluto. El dictador y su esposa cantan emocionados.

Los alcances mediáticos de este momento no han sido suficientemente analizados. La Quinta Vergara aplaudiendo y vitoreando a un imitador, que a su vez homenajea a un dictador y a su séquito de torturadores, todo transmitido en vivo por televisión abierta mientras en distintos centros de reclusión a lo largo del país se torturaba y asesinaba a los detractores del régimen, muchas veces teniendo como música de fondo la misma canción que era coreada y vitoreada en la Quinta Vergara³ da cuenta de un momento histórico paoroso, de un régimen dictatorial apropiándose y recreando una estética del horror:

Medio privilegiado (la televisión) para reproducir la euforia y parafernalia fascista, mezcla de terrorismo de Estado y salvajismo neoliberal. En momentos en que, según la mayoría de los estudios sociológicos de la época – sobre todo los de oposición- más del 90% de la población chilena tenía al menos un aparato de televisión en casa, a pesar de que muchas de esas personas -el 40%- apenas poseían los insumos más básicos de existencia (Machuca, 2010, p. 75).

Guillermo Machuca, a propósito de la externalidad y marginalidad del Arte de la Escena de Avanzada en relación a la eficacia de la presencia mediática del ideario de la dictadura, propone “pensar en la represión y sus vínculos con el mercado y la televisión” (Machuca, 2010, p. 75). En ese sentido, tanto el Festival de Viña como el Acto de Chacarillas funcionaron como válvulas de escape y catarsis colectiva, pero también como mecanismos de encubrimiento del horror de la tortura y el exterminio, y mercantilización de una nueva imagen país: el futuro del régimen se construyó también en las pantallas de televisión que difundieron y popularizaron la imagen de una juventud heroica, supuestamente despolitizada pero cargada de virtudes como la valentía, el honor y dispuestos incluso al sacrificio a cambio de la tan anhelada libertad. Pero ¿de qué libertad estamos hablando? En la voz de un cantante-imitador, en un escenario televisado y rodeado de militares custodiando y definiendo los límites del espectáculo, la palabra libertad pierde todo sentido. Se transforma en un jingle, o un slogan publicitario. Se vuelve edulcorada, inofensiva, servil al ideario fascista:

La cultura durante la dictadura no solo incluyó el dolor infinito de los caídos, sino también el jolgorio de aquellos que sentían que frente a dicho padecimiento se podía perfectamente seguir viviendo y gozando de la vida en sus acepciones tanto festivas como dionisiacas.... En Chile sabemos acerca de la mezcla entre dolor y frivolidad, entre masacre y consumo, entre tortura y escepticismo... (Machuca, 2010, p. 76).

De la monumental interpretación de *Libre* que el imitador Bigote Arrochet lleva a cabo en la Quinta Vergara en 1974 a la inclusión de este tema musical como parte de la ceremonia de Chacarillas hay un salto cultural y semántico posible solo gracias a la mediatización televisiva de aquella canción y la reiteración de esta que el régimen se encargó de llevar a cabo en diversas ceremonias: inauguración del monumento *Llama de la libertad*, aniversario del golpe de estado en 1974, cumpleaños número 60 de Pinochet (Lewin Velasco, p. 40). Cuando esta canción fue usada como parte del repertorio del Acto de Chacarillas,

3 De La Torre Calvo documenta que *Libre* fue uno de los temas musicales que solía ponerse de fondo en los centros de detención ilegal en Chile mientras se torturaba a los detractores del régimen.

su semántica ya había sido dinamitada, confundida, vaciada. De ahí que no sea extraña su utilización como preámbulo del himno nacional, como acompañamiento de un saludo en el que el dictador estrecha las manos con jóvenes promesas de la televisión. La cultura de masas y el fascismo dándose la mano, una vez más.

La canción, finalmente es absorbida por la maquinaria militar que lanza un LP con temas interpretados por la Banda de Concierto del Ejército de Chile, donde *Libre* es el tema principal y da título al álbum (Lewin Velasco, 2020, p. 40). Es justamente una banda militar la que interpreta la canción en el acto de Chacarillas, poniendo de manifiesto la ambigüedad y vaciado semántico de los signos por parte del régimen y haciendo posible la continuidad estética y performática del Acto de Chacarillas y otros espectáculos masivos - como el Festival de Viña- abriendo espacio a una identificación masiva, festiva, y catártica.

Erotización de las figuras de Augusto Pinochet y Lucia Hiriart

Pinochet no asistió solo al Acto de Chacarillas. Como en cada acto oficial, fue acompañado por Lucía Hiriart. La participación de su esposa, siempre en segundo plano, cobra especial relevancia en esta ocasión. Si bien ella cumple a cabalidad su rol de acompañante, manteniéndose siempre un paso más atrás que el dictador como observadora de la ceremonia y del discurso, es una figura crucial durante la entonación del himno nacional. Este momento, de gran expectativa, para el cual se preparó una plataforma con un púlpito y micrófono desde donde se esperaba que Pinochet diera su discurso (el anuncio de una “democracia protegida” por los militares), el dictador sorprende a los asistentes con un quiebre en el protocolo. Si hasta el momento tanto la ascensión como la vigilia y la espera de la llegada de Pinochet a la cumbre de Chacarillas se habían realizado en un ambiente de seriedad, solemnidad y recogimiento cuasi religioso por parte de los asistentes, la llegada de la pareja genera una especie de fervor que se manifiesta en gritos y aplausos. Estos se funden con el comienzo del himno nacional, interpretado por la banda militar. La letra del himno comienza a ser coreada por todos los presentes y, en ese instante, Pinochet realiza una acción completamente fuera de contexto: entre risas, besa a su esposa en la cara. Los asistentes reaccionan con gritos, exclamaciones de sorpresa y aplausos. Pinochet se envaletona y vuelve a besar a Lucía, esta vez en la boca. Lucía ríe y le responde con miradas cómplices. Hace un gesto con su mano como queriendo decir que “lo va a castigar” por lo que acaba de hacer.

Los asistentes reaccionan con más exclamaciones y aplausos y el himno continúa. La transmisión en vivo funde nuevamente la imagen de la pareja riéndose y mirándose, con la de los asistentes al acto portando antorchas y haciendo flamear banderas chilenas. La narrativa otra vez enfatiza en la figura del dictador fundiéndose con los participantes del acto, pero esta vez en su faceta más humana: un hombre enamorado de su esposa, dispuesto a romper el protocolo para besarla en público mientras una multitud entona el himno nacional. La primera pareja de la nación renueva sus votos frente a la juventud, frente al país, y frente a los medios, asegurando con ello no sólo su unión sino su compromiso con el nuevo Chile y con los valores cristianos que guían la patria ahora que ha sido recuperada del marxismo, valores entre los cuales la familia y la institución del matrimonio son de

los más importantes. El recurso de la superposición de imágenes se repite, y esta vez Lucía Hiriart también es parte del cuadro. La pareja se funde con la imagen de las antorchas tal como en el Festival de Viña del Mar.

El gesto reiterado nos ubica nuevamente en un escenario ambiguo. ¿Ceremonia política o espectáculo de farándula? ¿Rito iniciático o teleserie de la hora de almuerzo? ¿Épica o erótica fascista? La escena de Pinochet y Lucía Hiriart besándose tiene un tercero involucrado, y no es la muchedumbre que vitorea muerta de frío luego de la vigilia en el Cerro Chacarillas. Es la cámara. Tanto Lucía Hiriart como Pinochet miran a la cámara repetidas veces mientras sucede la escena del beso. La autoconciencia del espectáculo es al mismo tiempo autoerotismo y exhibicionismo calculado para introducirse en cada televisor, tras el cual se encuentra un espectador dispuesto a ser testigo de este trío entre la cámara, el dictador y su mujer. En su ensayo “Fascinante fascismo” Susan Sontag se refiere a las tensiones entre fascismo y erotismo:

En contraste con la castidad asexual del arte comunista oficial, el arte nazi es, a la vez, lascivo e idealizador. Una estética utópica (perfección física; identidad como dato biológico) implica un erotismo ideal: la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores. El ideal fascista es transformar la energía sexual en una fuerza “espiritual” para beneficio de la comunidad. Lo erótico (es decir, las mujeres) siempre está presente como tentación... (2007, p. 102).

En esta escena Pinochet es tentado por lo erótico -su mujer- y, en vez de reprimirse -lo aceptable y esperado- se deja llevar por calculados segundos en un primer plano creado especialmente para el televidente. El espectáculo mediático es más poderoso en el imaginario colectivo que el ritual político. Mezclarlos, es garantía de éxito y eso lo sabían los creadores de Chacarillas, pues era la delgada línea que transitaban constantemente los programas de televisión de la época: “Clima fascista ideal: la calentura mezclada con la censura, el descontrol militar del cuerpo y su calculada represión en términos políticos” (Machuca, 2010, p. 76).

Todo esto ocurría exactamente en el mismo momento en que, en la vereda contraria, el arte de acción y performance desarrollado por la Escena de Avanzada intentaba denunciar las atrocidades del régimen a pesar del peligro, con artistas y colectivos obligados a utilizar mecanismos de lenguaje como la metáfora o la elipse justamente para evadir la censura (Richard, 2007) en circunstancias que el régimen hacía lo propio -posicionar su ideario político y estético- con Chacarillas o el Festival de Viña. En estos espectáculos no hay elipse. Todo es continuidad. El fundido televisivo es la solución estética de la dictadura: Continuidad, línea, ascensión y progreso en contraste a la elipse, el corte, la fractura, la parodia con los que la Escena de Avanzada intentó subsistir. Imposible en este escenario mediático competir con un discurso monumental, vaciado para su rápido y fácil consumo.

Conclusiones

El Acto de Chacarillas como evento masivo y mediático es parte del repertorio performático de la dictadura. En él se cristalizó una estética propia del régimen, en la que elementos simbólico-religiosos, mezclados con otros provenientes del fascismo internacional encontraron su adaptación local. A partir de una mitología épico-militar anclada en la figura de héroes juveniles- y particularmente en la del soldado de 15 años Luis Cruz Martínez, mártir de la Batalla de La Concepción- se creó una performance masiva y mediática que, además de posicionar una estética, mediatizó un ideario fascista por medio de su transmisión televisiva. La mediatización del acto y la continuidad de dispositivos estético-narrativos con los utilizados en otros espectáculos mediáticos como el Festival de Viña del Mar, iluminan una zona opaca y ambigua en la semántica de dichas performances: las tensiones entre una simbología que aspira a sacralizar el evento, sus participantes y el rol de estos en la nueva patria y -al mismo tiempo- la mediatización de los mismos. Esta mediatización favoreció el vaciamiento de los símbolos utilizados (antorchas, ascensión a la cumbre, melodías de la música popular, erotización de los líderes) e hizo de estos eventos objetos de fácil y rápido consumo. Tal es su penetración en el imaginario colectivo, que hasta el día de hoy podemos encontrar en las manifestaciones de partidarios de la derecha fascista la entonación de canciones como “Libre” y el recuerdo de Chacarillas como hito fundacional para toda una generación de líderes que dejaron una huella indeleble en la historia y cultura chilena (la constitución del 80 tiene entre sus ideólogos a varios de los 77 elegidos que participaron del Acto de Chacarillas). El reconocimiento y estudio de la estética fascista chilena, sus símbolos, mecanismos de omisión y ocultamiento de las atrocidades del régimen, resulta fundamental en un momento en el que, como país, conmemoramos los 50 años de un golpe de estado cuyas consecuencias -incluida la constitución de 1980- siguen siendo una pesada y dolorosa herencia para las futuras generaciones.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Leyton, M. «El acto de Chacarillas de 1977. A 40 años de un ritual decisivo para la dictadura cívico-militar chilena», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente, Publicado el 16 febrero 2018, consultado el 15 de junio 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71900>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71900>
- Ávila Nieto, C., & Universidad del Azuay (Ecuador). (2012). “El mito como elemento estratégico de comunicación política: aplicación del modelo de Barthes al caso ecuatoriano”. *Cuadernos info*, 31(31), 139–150. <https://doi.org/10.7764/cdi.31.447>
- Barthes, R. (2010) *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Campbell, J. (1995). *El Héroe de Las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- de la Torre Calvo, I. (2020, agosto 14). *Cuando la dictadura de Pinochet se apropió de ‘Libre’ de Nino Bravo*. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/elpais/2020/08/11/eps/1597141019_052962.html
- Errázuriz, L. H., & Leiva, G. (2012). *El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ocho Libros.
- González, Y. (2020). *Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Santiago de Chile: Hueders.
- Lewin Velasco, J. (2020). “La apropiación de “Libre”, de Nino Bravo, durante el régimen de Pinochet: reconstruyendo la gestación de un mito”. *Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(2), 35–49. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i2.41>
- Machuca, G. (2010). *Video otra vez: once muestras de video arte contemporáneo*. Chile: Metales Pesados.
- Reyes, G., & Arroyo, F. (2019). *Chacarillas: Los elegidos de Pinochet*. Editorial Alquimia.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Chile: Metales Pesados.
- Sontag, S. (2007). *Bajo El signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Vogler, C. (2002). *El Viaje del Escritor: El Cine, El Guion y Las Estructuras Míticas Para Escritores*. Redbook Ediciones.

Material Audiovisual

FESTIVALDEVINACHILE [@festivaldevinachile]. (2017, noviembre 15). *Bigote Arrocet - Libre - Festival de Viña del Mar 1974*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=y6TDrxazYs0>

Fundacionpinochet [@fundacionpinochet]. (2007, agosto 5). *Himno Nacional de Chile*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0kQLWQihxC4>

Gomez, A. [@albertogomez5793]. (2016, julio 30). *La historia política del cerro San Cristóbal: El juramento de Chacarillas*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DXMn3c8fThA> TheBibliotecatv

[@TheBibliotecatv]. (2012, abril 3). *Acto de Chacarillas. 77 jóvenes rinden homenaje a Pinochet*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Z6zPg3a_cD0

Commemoración de las Glorias Navales 2023 en Valparaíso: Estrategias performativas, escénicas y espaciales

Commemoration of the Naval Glories 2023 in Valparaíso: Performative, Scenic, and Spatial Strategies

Lic. Vicente Díaz Paillalef¹
vicentedpaillalef@gmail.com

Resumen

Investigación que plantea un estudio situado desde los Estudios Teatrales respecto de la utilización de estrategias escénicas y espaciales que se evidencian en la conmemoración de las Glorias Navales el 21 de mayo en Plaza Sotomayor frente al monumento a los Héroes de Iquique en la ciudad de Valparaíso. Esto desde la perspectiva de Performatividad propuesta por Erika Fischer-Lichte quien propone conceptos fundamentales respecto de la observación y análisis del Acto Performativo, complementado con lo propuesto por André Carreira respecto de la Dramaturgia de la ciudad.

Palabras clave: Performatividad; Estrategias escénicas; Estrategias espaciales; Glorias Navales; Plaza Sotomayor.

Abstract

This research presents a situated study within theater studies regarding the use of scenic and spatial strategies evident in the commemoration of the Naval Glories held on May 21st at Plaza Sotomayor, in front of the Monument to the Heroes of Iquique, in the city of Valparaíso. The aim is to analyze, from the perspective of performativity proposed by author Erika Fischer-Lichte, fundamental concepts related to the observation and analysis of the performative act, complemented by the proposals of André Carreira regarding the Dramaturgy of the city.

Keywords: Performativity; Scenic Strategies; Spatial Strategies; Naval Glories; Plaza Sotomayor.

Recibido: 11/11/2023. Aceptado: 29/11/2023

¹ Actor con mención en Dramaturgia egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso (2021) Diplomado de Extensión en Dramaturgia en la Universidad de Chile (2021). Estudiante de Magister en Artes mención en Prácticas y Estudios Teatrales (2023-2024).

Introducción

El presente artículo es el resultado de una investigación que se propone, en tanto estudio situado desde los Estudios Teatrales, analizar las estrategias escénicas y los usos espaciales presentes en la conmemoración de las Glorias Navales realizada el 21 de mayo en la ciudad de Valparaíso. En términos precisos, la investigación problematiza los acommodamientos estratégicos presentes allí en tanto representación de cuestiones que desbordan lo estrictamente militar.

Esto entendido a partir del concepto teórico de *performatividad* y sus operatividades epistemológicas propuesto por Erika Fischer Lichte en *La Estética de lo Performativo* (2011) relevando desde allí la dimensión de materialidad y complementándose con las ideas de André Carreira presentes en su obra *Teatro de la Invasión: La ciudad como dramaturgia* (2017).

El Objeto de estudio en específico es el acto realizado el año 2023 con la participación in situ del mismo investigador, quien vive en la misma ciudad y conoce, por tanto, la ceremonia de primera fuente. Abordando algunas particularidades a precisar respecto de las Glorias Navales en Valparaíso, se estructura en cinco grandes acontecimientos: La misa a los héroes, la llegada de la autoridad del Estado, el discurso de la máxima autoridad de la Armada, el Almirante, a todas y todos los efectivos militares del país, la entrega de ofrendas florales de las distintas ramas de las Fuerzas Armadas² y Fuerzas de orden³, etc. El último hito es el desfile militar de representantes de las distintas ramas de las Fuerzas Armadas y de Orden. Cabe destacar que la ceremonia es transmitida en vivo por los canales nacionales de televisión TVN, Mega, Canal 13.

Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación se centró en responder la siguiente pregunta ¿cómo y con que alcances la ceremonia de las Glorias Navales en Valparaíso puede ser entendido como un acto performativo, tanto en su ocupación espacial y procedimientos escénicos?

Así, el marco general⁴ ha sido proponer una lectura interpretativa que permita observar, analizar y examinar la ocupación y distribución del espacio llevada a cabo durante la ceremonia de conmemoración de las Glorias Navales frente al monumento de los Héroes de Iquique con la finalidad de determinar posibles procedimientos espaciales y escénicos llevados a cabo.

En un primer punto, se aborda teóricamente una breve discusión desde los Estudios Teatrales respecto del concepto de Performatividad y Acto Performativo (Féral 2016, Grumman 2008, Fischer-Lichte, 2006) posteriormente centrándose en determinar los principales componentes para realizar un análisis, tomando específicamente de la *Estética de lo Performativo* las cuatro dimensiones⁵, profundizando en las subdivisiones Temporalidad y Espacialidad.

2 Las Fuerzas Armadas de Chile están compuestas por Ejército, Aviación y Armada.

3 Las Fuerzas de Orden están compuestas por Carabineros de Chile, Policía de Investigaciones y Gendarmería

4 Respecto de la metodología de investigación, los objetivos específicos estos se ordenaron, primero para caracterizar y proponer un marco conceptual teórico que permitiera observar la espacialidad de la ceremonia desde los estudios teatrales. Para, en paralelo, elaborar un registro fotográfico y visual de la Plaza Sotomayor con la finalidad de generar sustento tangible a la investigación. Luego se procedió a identificar los principales procedimientos espaciales presentes en el material audiovisual y presencial de la conmemoración de las Glorias Navales.

5 El acto performativo según Erika Fischer-Lichte se compone de Medialidad, Esteticidad, Semiotividad y Materialidad.

En un segundo punto se realiza una breve contextualización histórica para abordar los enfoques teóricos de André Carreira⁶ acerca de los imaginarios dramáticos de la ciudad, considerando dimensiones históricas-arquitectónicas de Plaza Sotomayor, relacionándolo con las definiciones de Fischer-Lichte. Elaborando a partir de lo anterior un marco conceptual que contiene gráfica y visualmente los principales componentes de la ceremonia.

El tercer punto se enfoca en llevar a cabo un análisis detallado y específico del objeto de estudio, con el propósito fundamental de observar y comprender los principales elementos involucrados en la ceremonia. Este enfoque apunta a destacar y evidenciar los procedimientos tanto espaciales como escénicos y su percepción.

El Acto Performativo y sus dimensiones

Para introducir a la discusión, es necesario reflexionar respecto del concepto de Performance. Austin lo observa en el lenguaje⁷, al tomar como ejemplo, los matrimonios, cuando se da el “sí” transformándose en marido y mujer. O por otro lado, Judith Butler⁸ observando la construcción de género, como elementos que se performan culturalmente. Esta discusión también ha sido objeto de reflexión en las disciplinas artísticas, donde en los Estudios Teatrales, posterior al giro performativo de los años 60, propuso el desplazamiento y ampliación de la observación teórica/práctica de la investigación de fenómenos escénicos.

Una de las primeras bases para entender este giro disciplinar desde los Estudios Teatrales en torno a la Performance y el acto performativo, es comprenderlo como un acto efímero que acontece con alguien que realiza una acción y quién la observa⁹, en un contexto y lugar determinado, lo que ocurre en una obra teatral o escenificación. Féral plantea que la ampliación del concepto de Performance y Acto Performativo marca el fin de una tradición teatral ligado a lo dramático-textual, ahora centrándose en el acontecimiento y la recepción del espectador (2016, p.2), así mismo, Fischer-Lichte identifica que el teatro debe observarse por su efecto y sus procedimientos mediante el análisis de sus componentes (2006, p. 3); Esto así mismo, también podría aplicarse en situaciones de la vida cotidiana, como ceremonias, partidos de fútbol, actos cívicos, etc. Andrés Grumman¹⁰ aporta respecto del análisis de fenómenos no teatrales que “El concepto de performance buscaba abordar la cotidianeidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena (...) instalándose como un acontecimiento.” (2008, p.4) Lo planteado por Grumman,

6 André Carreira, Doctor en Teatro de la Universidad de Buenos Aires en su libro plantea la relevancia de establecer la ciudad como un constructor de imaginarios dramáticos en el teatro callejero.

7 Para detenerse más en las ideas de Austin, Antonio Prieto en su ensayo sobre Performatividad menciona “hacia mediados de los años cincuenta propuso estudiar aquellos “actos del habla” que afectan el estado de las cosas en el momento mismo de su ejecución. En esta nueva manera de analizar el discurso, tan importante es la competencia comunicativa como el contexto del enunciado performativo.” (Prieto, 2009, p.16)

8 Butler plantea “Que la realidad de género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real sólo en la medida en que es actuada (...) ciertos tipos de actos son usualmente interpretados como expresivos de un núcleo de género o identidad, y que esos actos, o bien están en conformidad con una identidad de género esperada, o bien cuestionan, de alguna manera, esta expectativa.” (1998, p.309)

9 “Mientras que los actores realizan acciones -se mueven por el espacio, gesticulan, hacen muecas, manipulan objetos, hablan o cantan-. Los espectadores observan sus acciones y reaccionan” (Fischer-Lichte, 2011, p.77) Complementándose a la definición anterior podemos comprender que el teatro como disciplina puede analizarse desde su dimensión performativa en la medida que se analizan sus procedimientos. La autora define esto como el bucle de retroalimentación autopoietico.

10 Lo planteado por el autor es de su artículo del año 2008 “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales.” *Revista Apuntes de Teatro*. No 130 pp. 55-89.

Féral y Fischer-Lichte, permiten comprender como estas teorías y metodologías se adaptan a estas nuevas posibilidades, analizando las características performativas presentes en fenómenos fuera de lo escénico, desde el lente de la disciplina teatral.

Es relevante, retomar a Erika Fischer-Lichte, puesto que plantea en su libro *La Estética de lo Performativo* (2011) los componentes presentes dentro del Acto Performativo los cuales permitirían detenerse y analizar sus procedimientos mediante cuatro dimensiones: Materialidad, Medialidad, Esteticidad y Semioticidad. Lo anterior se puede observar en la imagen n°1.

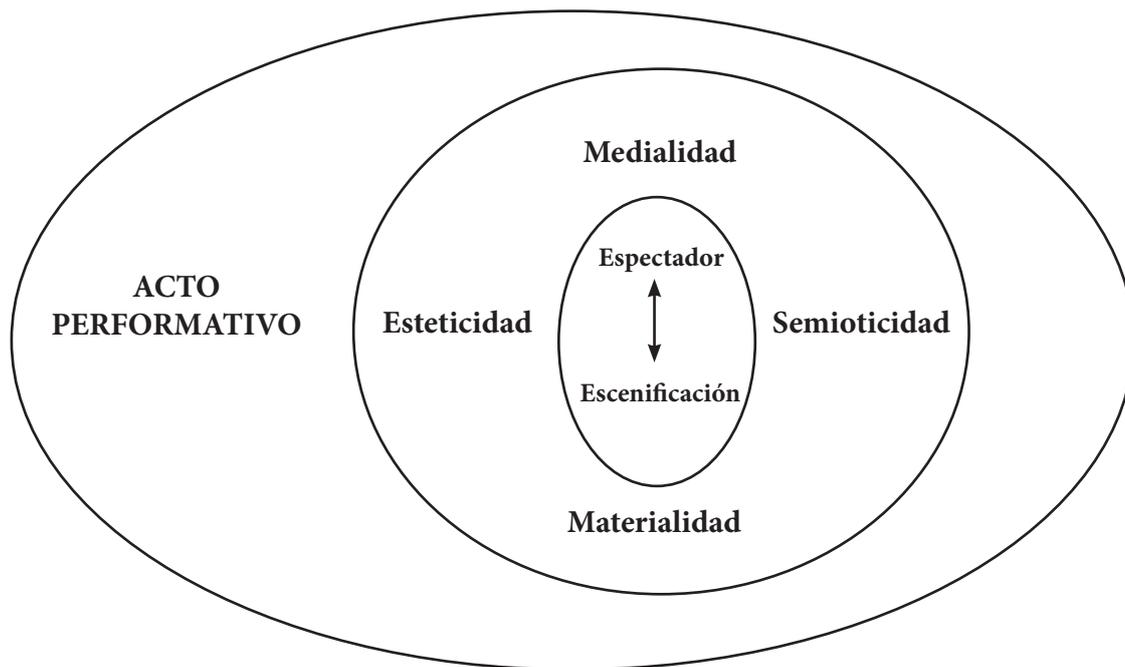


Imagen 1: Mapa realizado por el investigador a partir de *La Estética de lo Performativo*

En la imagen anterior, nos permite visualizar gráficamente lo planteado por Erika Fischer-Lichte para observar cómo el acto performativo, este suceso efímero, se compone de las dimensiones. Cabe destacar que la Medialidad es la base del acto performativo, es decir, en el encuentro de actores y espectadores, alguien que observa una acción y alguien que la realiza. Semioticidad se enfoca en la atribución e interpretación de signos que pueda dar a lo que se observa. Esteticidad se refiere a la percepción de la experiencia estética mediante los sentidos que puede recibir el espectador y que emana de quien acciona. Por último, Materialidad se divide en cuatro subpuntos: Corporalidad, Sonoridad, Temporalidad y Espacialidad, son subcomponentes productores de esteticidad y semioticidad mediante el encuentro medial de los participantes. Lo anterior es relevante considerarlo para someter a observación/análisis los acontecimientos/procedimientos que involucran acción y observante.

Considerando todo lo anterior, es que puede considerarse la conmemoración de las Glorias Navales realizada el 21 de mayo en Plaza Sotomayor como un acto performativo. Esto al ser un acto único e irrepetible que acontece en un encuentro entre militares, autoridades y público. Con elementos Estéticos y Semióticos particulares de un acto militar oficial con sus signos propios y del Estado de Chile, como podemos observar en la imagen n°2.



Imagen 2: Conmemoración Glorias Navales, Registro fotográfico tomado por la Armada de Chile 21/05/2023

En la imagen podemos observar aspectos relevantes a ser problematizados respecto de la Materialidad de este acto. Primero es la ubicación/ocupación espacial y de las corporalidades en la ceremonia en Plaza Sotomayor, donde yacen los restos de los Héroes de Iquique, lugar al cual se dirigen las miradas de los participantes “protagonistas” de la ceremonia. Sumado a que al fondo a la izquierda se puede ver a un público observando, valga la redundancia, a quienes observan.

Debido a esto, se hace necesario analizar la dimensión Material y sus cuatro subdivisiones en profundidad, puesto que permite detenerse en los componentes de un acto performativo y la particularidad evidenciada en el objeto de estudio: Corporalidad¹¹ se refiere al encuentro entre cuerpos que observan y accionan y cómo son productores de significados en su determinado contexto. Sonoridad¹² se refiere a los ruidos, música, sonidos producidos durante el acontecimiento. Temporalidad¹³ entendida como la duración del acto performativo, puesto que tiene un inicio y eventualmente un final. Por último, Espacialidad¹⁴ entendido como el contenedor tanto arquitectónico y experiencial, puesto que se le atribuye ese rol durante la duración del acto performativo.

11 Fischer Lichte define que la corporalidad se constituye como “los actos performativos con los que se produce la corporalidad en las realizaciones escénicas son siempre procesos de corporización tal y como esta se ha definido, y lo son independientemente de que con ellos se produzca también un personaje de ficción.” Pág. 185

12 “El teatro nunca es sólo un espacio visual (theatron), es siempre también un espacio sonoro (auditórium). En el resuenan voces que hablan o cantan, música, ruidos.” Pág. 245.

13 “Dado que las realizaciones escénicas acontecen en el tiempo -aunque su duración puede extenderse desde, por ejemplo, cuatro minutos treinta y tres segundos hasta varias horas o incluso varios días-, requieren determinados procedimientos que regulen la duración y la sucesión de la aparición de los distintos materiales así como la relación que mantienen entre ellos. A estos procedimientos pertenecen tradicionalmente la subida y la bajada del telón, además de los descansos sobre todo la dramaturgia del desarrollo de la acción y la psicología de los personajes.” Pág.264. El tiempo más allá de la convención, debe considerarse precisamente la relevancia del inicio y el final, puesto que permite marcar concretamente la división entre el acto performativo y lo externo a aquello.

14 “También la espacialidad es fugaz y transitoria. No existe ni antes ni más allá de la realización escénica ni después de ella, sino que -como ocurre con la corporalidad o la sonoridad- sólo tiene lugar en y por la realización escénica. Por eso tampoco hay que equipararla con el espacio en el que acontece.” Pág.220

Se hace relevante detenerse en profundizar tanto en la dimensión espacial, como temporal. Puesto que en ellas se plantean aspectos relevantes para comprender cómo se pueden analizar y observar procedimientos escénicos/espaciales. Según Fischer-Lichte, la Temporalidad es una dimensión que da cabida a las otras dimensiones “Ciertamente la temporalidad no se puede subsumir- como la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad- en la categoría de materialidad de la realización escénica. En realidad es la condición de posibilidad para que ésta aparezca en el espacio.” (2011, p.263); Por otro lado, la Espacialidad, según la autora se origina producto de la temporalidad como contenedor, pero también es un espacio efímero:

El espacio en el que tiene lugar una realización escénica hay que considerarlo también como un espacio performativo. Brinda singulares posibilidades para la relación entre actores y espectadores, para el movimiento y la percepción, que además organiza y estructura. El espacio geométrico, independientemente del uso que se haga de estas posibilidades, de cómo se empleen, se realicen, se traten o se rechacen, terminarán repercutiendo en el espacio performativo. Puede modificarlo cualquier movimiento de personas, objetos, luz, o cualquier sonido. Es inestable y está en fluctuación permanente. (Fischer-Lichte, 2011, p.220)

Fischer-Lichte plantea que el espacio es el contenedor del acto performativo, donde ocurre la relación entre observadores y observados en ese determinado contexto, es también determinado por el tiempo. Con la participación presencial del investigador en la ceremonia, se pudo identificar que todas las dimensiones son relevantes y simultáneas, pero tanto las subdimensiones Espacialidad como Temporalidad tienen mayor impacto durante el acto performativo, puesto que la ocupación, como distribución de Plaza Sotomayor en la ceremonia podría estar determinados por factores arquitectónicos/espaciales y la estructura de hitos por elementos históricos/temporales. Lo anterior se abordará en un siguiente punto, a partir de lo propuesto por André Carreira en su libro: *Teatro de la Invasión: La ciudad como dramaturgia* (2017) respecto a considerar la ciudad como constructora de significados más allá de su arquitectura.

Historia y Arquitectura: Plaza Sotomayor como escenario.

Es necesario realizar una breve contextualización respecto a factores históricos que dieron origen a la conmemoración de las Glorias Navales y su particularidad en la ciudad de Valparaíso. En la Guerra del Pacífico¹⁵, el 21 de mayo de 1879 aconteció el Combate Naval de Iquique entre Chile y la alianza Perú-Bolivia. En la batalla se enfrentaron la Corbeta Esmeralda contra el acorazado peruano Huáscar. La superioridad de fuego y de espolones¹⁶ del Huáscar llevó a Arturo Prat, capitán de La Esmeralda, a saltar al abordaje, falleciendo de un disparo a la cabeza en la cubierta del acorazado. Posterior a eso, los marinos sobrevivientes resistieron hasta que la Corbeta se hundió en el mar.

15 Sergio Guerra Vilaboy, Licenciado en Historia y Doctor por la Universidad de Leipzig menciona en su artículo La dramática historia de la Guerra del Pacífico (1879-1883) menciona: “Los tres países surandinos involucrados en el conflicto por el guano y el salitre atravesaban una grave crisis económica que pretendieron resolver con los valiosos recursos naturales existentes en Antofagasta y Tarapacá. La explotación de la mayoría de estos yacimientos había estado en manos de empresarios chilenos asociados al capital británico hasta la puesta en vigor de las medidas soberanas de expropiación dictadas por los gobiernos de Perú y Bolivia en 1875 y 1879 respectivamente. La posesión del salitre, el guano y las demás riquezas minerales existentes en la frontera de los tres países fue la verdadera causa del conflicto armado que enfrentó a estas repúblicas hermanas.” (Guerra, 2013, p. 204)

16 Los Espolones es la parte de un barco que permite embestir y perforar a otros.

La ciudad medieval es ejemplo de cómo la estructura urbana opera como texto (...) Tomando como referencia la representación de la Pasión de Cristo en la Viena medieval (...) Evidentemente, eso no se daba en el plano escenográfico, dado que no era a través de intervenciones arquitectónicas que se remitía a la ciudad bíblica, sino que era el juego ficcional materializado principalmente en el comportamiento de actores y de los espectadores lo que construía los sentidos y sentimientos del relato cristiano. (Carreira, 2017, p.61)

La reflexión que toma Carreira en torno al ejemplo de la Pasión de Cristo en las ciudades medievales, puede desprender aspectos relevantes para comprender cómo ciertos procedimientos transforman la ciudad. Durante una ceremonia ciertas decisiones espaciales y temporales determinan qué espacios pasan a ser utilizados como escenario y modifican la dinámica de la ciudad. Considerando lo anterior, podemos hacer un nexo entre la idea del autor y lo planteado anteriormente respecto de las características de Plaza Sotomayor. Durante el 21 de mayo al conmemorarse las Glorias Navales, se utilizan estrategias específicas que transforman y modifican la dinámica de cuerpos y espacios en la ciudad de Valparaíso transformándolo en un escenario particular. Es por esto por lo que la interrogante cae en qué tipo de estrategias o procedimientos espaciales se utilizan en el espacio durante ese contexto.

Otro aspecto relevante a mencionar brevemente, es respecto de la recepción de la ceremonia transmitida por Televisión. Parte de las modificaciones de la Espacialidad las puede también observar el espectador al ver la señal en vivo, desde las decisiones de cámara que utilizan los canales. Frente a esto, Patrice Pavis en su *Diccionario de la Performance* (2016) define la Retransmisión en directo de un espectáculo:

La posibilidad para un público modesto de participar, aunque sea a distancia, de esta representación le da un premio de consuelo al mismo tiempo que les procura una retransmisión de buena calidad. El espectador disfruta de una imagen de calidad casi cinematográfica, con un montaje filmico preciso y sofisticado. La representación y las voces conservan la fragilidad del teatro gracias a la transmisión en directo (Pavis, 2016, p.300)

Pavis se refiere específicamente a las obras teatrales, transmitidas por plataformas o programas, pero puede aplicarse a la observación de las Glorias Navales. Por lo que la recepción de la ceremonia es mucho más cómoda debido a las múltiples cámaras, captar el audio de manera clara, además de calidad y nitidez de la imagen. Los espectadores virtuales como se les denominará, son también observadores de las modificaciones del espacio y de ver Plaza Sotomayor como un escenario.

Tanto lo propuesto por Carreira y Fischer-Lichte, permite realizar un primer acercamiento teórico a los procedimientos y estrategias de este espacio performativo, en dos momentos específicos que es en la ceremonia y fuera de aquella. La ciudad también es parte fundamental de la construcción del acto performativo de la conmemoración de Las Glorias Navales de la Armada de Chile en la Plaza Sotomayor. Lo que puede graficarse en la imagen n°4

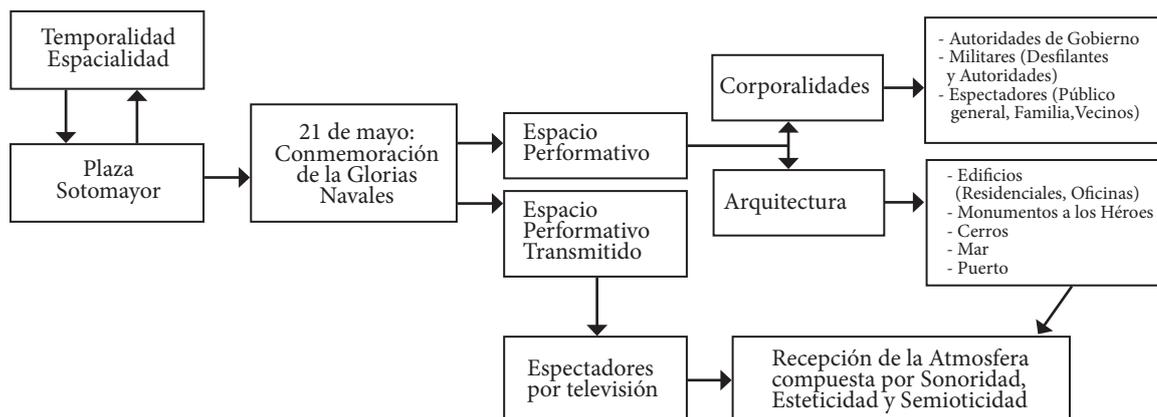


Imagen 4: Mapa conceptual a partir de *La Estética de lo Performativo* (2011) y *El Teatro como Invasión: La ciudad como Dramaturgia* (2017)

El diálogo teórico elaborado a partir de Fischer-Lichte y Carreira permite formular y ordenar las principales dimensiones, arquitectura y corporalidades presentes durante las Glorias Navales respecto de la ocupación y utilización del espacio. Realizar la ceremonia provocará una transformación de las particularidades de la Plaza Sotomayor como contenedor y productor del acto performativo, creando dos espacios performativos, uno presencial y otro virtual.

Por un lado, el Espacio Performativo está compuesto por dos puntos: Cuerpos y Arquitectura. El primer punto (Cuerpos) está compuesto por Autoridades de Gobierno, Militares divididos en Desfilantes y Autoridades Militares, por último, los espectadores divididos en Vecinos, Visitantes y Familia. Respecto de la Arquitectura encontramos el Monumento a los Héroes de Iquique, los Edificios tanto de vivienda como para otros usos, el Cerro, el Puerto, algunos de estos espacios pueden ser utilizados por las corporalidades.

El Espacio Virtual, está dado por la transmisión de la prensa nacional a televisión, radio, entre otros espacios fuera del presencial que reúne espectadores de otros medios. Ambos espacios marcan la ocupación de la Plaza Sotomayor durante las Glorias Navales. Como último punto, se encuentran tanto la dimensión Sonora de los cuerpos, bandas de guerra y el ruido de la ciudad, la Atmósfera de conmemoración y reacción del público asistente, la Esteticidad y Semioticidad que permiten la posibilidad de interpretar los signos presentes. En el siguiente punto se buscará responder la pregunta de investigación planteada en la introducción, además de profundizar en el análisis del objeto de estudio.

Análisis Conmemoración de las Glorias Navales en la ciudad de Valparaíso

Para poder responder la pregunta de investigación de, cómo y con que alcances la ceremonia de las Glorias Navales en Valparaíso puede ser entendido como un acto performativo, tanto en su ocupación espacial y procedimientos escénicos. Es relevante considerar que Plaza Sotomayor contiene una dimensión performativa temporal y espacial constante, que se modifica al llegar el 21 de mayo. En aquel día, durante un determinado tiempo el espacio performativo resalta la espacialidad, como escenario que va modificando la recepción y disposición espacial de las corporalidades presentes en la ceremonia, aquellas cambian en ciertos hitos de espectadores a accionantes, y por último, cabe destacar que también existe recepción de manera virtual, debido a que la conmemoración es transmitida por los canales de televisión nacional.

Es necesario profundizar respecto de cómo los procedimientos espaciales transforman los niveles de expectación y construcción de escenario. En como ciertas corporalidades son modificadas al pasar de ser observadas a ser observantes, otras siempre son observantes y viven a distancia lo que ocurre por los problemas técnicos del acontecimiento presencial. Respecto de los procedimientos espaciales-escénicos estos se dan al utilizar ciertos espacios como escenario, donde existen corporalidades observadas y observantes, pero en un momento de la ceremonia, se modifican la precepción y los roles de recepción se invierten, cabe destacar que solo sucede con ciertos públicos.

Considerando lo anterior, es necesario detenerse nuevamente en la estructura de las Glorias Navales y sus principales hitos realizadas este año 2023 en la ciudad de Valparaíso. Esto con la finalidad de poder observar con detenimiento los procedimientos espaciales y escénicos que acontecen dentro de aquellos. La estructura de la ceremonia está compuesta por 10 hitos principales: (1) Corte de las calles cercanas a la Plaza la noche anterior (2) Cañonazos por parte de la Armada en el puerto de Valparaíso (3) A las 11:00 frente al monumento se ordenan los miembros de las fuerzas armadas que desfilarán en la ceremonia o realizarán alguna labor dentro de aquella y se comienza a reunir público asistente tanto familiar como visitante (4) Realización misa a los Héroes y las ramas de las Fuerzas Armadas. (5) Llegada de la Ministra del Interior Carolina Tohá (6) Discurso del Almirante a todos sus subordinados. (7) Ofrenda florar a los Héroes por las diferentes ramas de las FFAA, cabe destacar que tanto 6 y 7 ocurren en simultaneo (8) Descenso de autoridades de gobierno y militares a la cámara donde descansan los restos de Prat y sus hombres (9) Toque de trompeta marcando la hora del hundimiento de la Esmeralda junto al replique de la Campana recuperada de la Corbeta, junto a las sirenas de la Bomba de Bomberos y nuevamente los cañonazos. (10) Por último la petición de permiso y la realización del desfile de cadetes de la Escuela Naval, Ejército, Aviación y Carabineros en honor a las Glorias Navales de la Armada.

El punto (1) es el procedimiento que marca la delimitación del espacio performativo. En este primer punto no existen espectadores ni espectadoras, esto debido la seguridad del espacio, con la finalidad de evitar que externos llegasen a alterar algo del escenario. En esto solo participan los miembros de Fuerzas Armadas y de Seguridad que resguardan la Plaza. Los procedimientos espaciales que se pueden evidenciar están ligados principalmente en definir y delimitar el espacio de donde observarán los públicos. Es importante tenerlo en cuenta puesto que para el espacio previo o de ensayo también es parte del acto performativo (Fischer-Lichte, 2011). En el punto (2) Los cañonazos señalan el comienzo del 21 de mayo y sirven como indicador de que la ceremonia tendrá lugar en el sitio designado.

Los siguientes puntos se centran en Plaza Sotomayor como lugar principal, en este punto (3) es donde Plaza Sotomayor se reúnen militares y público asistente, los cuales serán parte del acto performativo de la ceremonia del 21 de mayo. La delimitación del escenario y del público está marcado por las calles Errazuriz, Blanco, Cochrane y Serrano. Para el público general, que no es parte de familiares de militares ocuparán un sector con muy escasa vista a lo que ocurre en la ceremonia. Por el lado izquierdo se ubicarán los autos de los corresponsales de prensa al lado del Monumento, mientras que al lado derecho se ubicarán familiares y ciertos Marinos teniendo una vista de frente y directa a Calle Blanco. La siguiente cuadra de la Plaza se ubicarán en fila miembros de la Escuela Naval, que al final del acto desfilarán como se puede observar en la imagen n°5



Imagen 5; Conmemoración Glorias Navales, Registro fotográfico tomado por la Armada de Chile 21/05/2023

En la imagen n°5 se puede observar la primera estrategia espacial y escénica llevada a cabo en las Glorias Navales. Esto está en la delimitación de la arquitectura, definiendo la ocupación y mirada de las corporalidades distribuidas en distintos puntos. Esto construye un primer escenario delimitando los puntos de observación del público hacia el monumento. Tanto el público general como familiar ocuparán un rol pasivo de expectación¹⁷, al igual que las y los cadetes presentes en la imagen formados frente al monumento hasta el momento que les toque desfilan. Por otro lado, desde los edificios aledaños que rodean la plaza, se ubicarán también espectadores a observar desde sus balcones o ventanas el monumento, como podemos observar en la imagen n°6

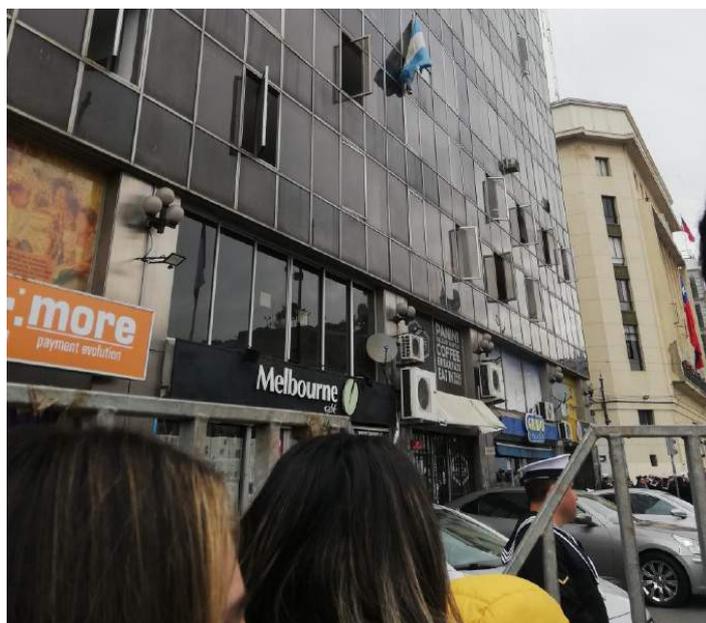


Imagen 6: Registro personal de la conmemoración de las Glorias Navales, 21/05/2023

17 “El espectador actual es una figura polimorfa. Según sea espectador teatral, telespectador, internauta o usuario de juegos de video, cambia constantemente de perspectiva (...) Este desplazamiento no es, sin embargo de orden técnico o fisiológico, sino simbólico, vinculado a la manera que la puesta en escena atrae, desvía y manipula la mirada del espectador” (Pavis, 2016, p.113) Al no iniciar la ceremonia, existe la espera por el inicio de aquella, lo que sería un ejemplo de cómo la escenificación manipula los espectadores familiares y general manteniendo esta espera o pasividad en su observación.

El punto (4) continua con lo anterior, manteniéndose el centro de la observación de lo que ocurre en el monumento, pero específicamente en el frontis se realizará la misa en honor a los Héroes de Iquique, donde los obispos serán las corporalidades que tendrán el rol de protagonistas durante este momento.

El punto (5) se puede evidenciar otro procedimiento espacial que modifica la observación dividiendo en dos al público general. Esto modificará el centro de la recepción del acto performativo a Calle Blanco, por la llegada de la Ministra del Interior, Carolina Tohá en dirección al Monumento de los Héroes de Iquique. Es recibida nuevamente con una canción militar y el saludo en coro, además de las pifias de cierto sector del público general. Ella se colocará junto a otras autoridades en el monumento. Un aspecto que vuelve a dividir el espacio por Calle Errazuriz es debido a la irrupción de un grupo de manifestantes de vivienda digna, que logra captar la atención de parte del público. Lo que transforma el espacio y elaboran un nuevo escenario utilizando la calle como su principal lugar a ocupar para denunciar.

Según Fisher-Lichte (2011), se plantea la idea de explorar el espacio performativo y sus capacidades para generar nuevos entornos a partir de las interacciones. Carreira (2017), por su parte, respalda esta noción al afirmar que la función dramática de la ciudad se construye a través de las personas que la conforman y cómo utilizan esos espacios. La manifestación es bloqueada y situada lejos del público general por Carabineros de Chile, quienes se transforman en un muro humano que impide el paso de la manifestación. Construyendo otro aspecto relevante, el cuerpo como figura y parte del espacio. Como podemos observar en la imagen n°7.



Imagen 7: Registro personal de la conmemoración de las Glorias Navales, 21/05/2023

A pesar de la manifestación, la ceremonia sigue su curso y cambia de foco al izarse la bandera chilena mientras se canta el himno nacional por todas y todos los presentes, finalizando este hito.

Los siguientes puntos ocurren en simultáneo, el punto (6) llega el Almirante de la Armada de Chile, Juan Andrés de la Maza, recibido a coro por los militares asistentes y su entrada marcada por una marcha militar. El Almirante dará un discurso transmitido a todos los miembros de la institución a nivel nacional, desde Arica a Punta Arenas. Durante este punto no se ven modificaciones al espacio, pero, nuevamente la recepción del público general será deficiente, mientras que el público familiar, autoridades y militares tendrán la oportunidad de escuchar el discurso. Lo anterior permite evidenciar que parte de las estrategias llevadas a cabo durante la conmemoración del presente año, está en que tanto la autoridad militar y público familiar, tienen una mejor recepción de aquella que el público general, debido a la cercanía que tienen de la ceremonia y el monumento. Esto revela una contradicción, puesto que el público detrás de las vallas papales, reclamaba que no podían acercarse más como en otras ocasiones, considerando que la ceremonia es un acto que involucra a todos y todas las personas, pero que solo algunos pueden tener una mejor recepción. Lo anterior se puede evidenciar, por ejemplo, en la imagen n°8.



Imagen 8: Registro personal del investigador, Conmemoración de las Glorias Navales, 21/05/2023

El punto (7) durante el discurso del Almirante, se realiza en el Monumento las ofrendas florales para rendir respetos a los caídos. Podemos observar que las autoridades de gobierno y militares se transforman en público de las acciones de respeto, desarrollándose un procedimiento espacial y escénico al mantener un escenario simultáneo.

Posterior a la finalización del discurso y la ofrenda, acontece el punto (8) donde las autoridades militares junto a la Ministra del Interior bajan a las tumbas de los Héroes de Iquique. Lo relevante de este hito, es su transmisión mediante televisión y los drones, el público general ni familiar no puede observar esta acción, pero sí por el Espacio Performativo Virtual. Los espectadores son quienes están desde sus casas o teléfonos, siguiendo la ceremonia. Como podemos observar en la imagen n°9¹⁸.



Imagen 9: Conmemoración Glorias Navales, Registro fotográfico tomado por la Armada de Chile 21/05/2023

Al finalizar la visita a la cripta el escenario virtual cambia, volviéndose a centrar en la Plaza como espacio físico al llegar la hora del hundimiento de la Esmeralda. Llegando las 12:10 del día, acontece el punto (9) momento en que une temporalmente el hundimiento de la Esmeralda junto a la acción de la ceremonia, el toque de corneta junto al replique de la campana de la corbeta. Este procedimiento escénico es principalmente sonoro, debido a que el espacio se llena por el ruido de las sirenas de los Bomberos y cañonazos de los buques de guerra de la Armada. Mientras que las corporalidades presentes toman un rol de pasivo al solo escuchar.

Una vez finalizado el punto anterior, continúa el último hito de la ceremonia, el desfile de cadetes de la Escuela Naval, Ejército, Aviación y Carabineros, el punto (10). Para poder realizar la acción, uno de los Vicealmirantes le solicita autorización a la Ministra del Interior para realizar el desfile. Cabe destacar que las Fuerzas Armadas están dispuestas al poder del Estado, por lo que para poder realizar acciones deben solicitar el permiso. Una vez autorizados, nuevamente se desarrolla una estrategia espacial respecto del movimiento de las corporalidades, los militares que antes observaban pasan a ser el foco de atención de los otros públicos. Esto se ve en la formación de las bandas de guerra y militares, colocándose por Calle Blanco para desfilar, teniendo como principales espectadores las autoridades de gobierno y militares, como el público familiar. En la observación del acto, el centro de la acción está en calle Blanco, y es vista desde los diferentes puntos de que rodean la Plaza como espacio, transformándose la urbe en una butaca de espectadores, como puede observarse en la imagen n°10.

18 Una aclaración, respecto de la imagen anterior, es que esta corresponde al momento mencionado, pero el registro es de la Armada de Chile, debido a que la calidad de la captura de pantalla desde los dispositivos no es lo suficientemente clara para graficar el ejemplo, pero, la grabación y transmisión si lo es.



Imagen 10: Conmemoración Glorias Navales, Registro fotográfico tomado por la Armada de Chile 21/05/2023

Durante el desfile parten las bandas de guerra marcando la marcha de los militares rindiendo honores al monumento y las autoridades presentes. Otro elemento disruptivo desde una dimensión sonora es la manifestación de familiares de Detenidos Desaparecidos, quienes gritan consignas en contra a los crímenes de la Armada durante la dictadura militar. La ceremonia finaliza una vez completado el desfile, luego el escenario se desmonta y todos los públicos se van retirando del lugar.

Para abordar la respuesta a la pregunta de investigación, resultó fundamental reconocer la ceremonia como un Acto Performativo. Este análisis se basó en identificar sus características estructurales que abarcan dimensiones como lo Medial, lo Estético y lo Semiótico, destacando especialmente su Materialidad, en particular su Espacialidad y su Temporalidad. Tras comprender los hitos principales y profundizar en el análisis, se observa que en los diez momentos clave de las Glorias Navales del 21 de mayo en Valparaíso, en Plaza Sotomayor, se ejecutan procedimientos que delimitan el espacio para definir las zonas desde las cuales los espectadores pueden presenciarlo. Tanto los elementos arquitectónicos como la ocupación de las corporalidades forman parte de este proceso. Otra clave radica en la variación de recepción que ocurre en los espectadores, quienes se van desplazando su observación en el transcurso de los diferentes momentos de la ceremonia. Además, se añade la dimensión virtual de transmisión, que representa otro nivel de espacialidad al observar el evento desde los hogares, otorgando sus propias particularidades y especificidades a la experiencia.

Conclusiones

Durante el desarrollo de la investigación fue relevante, realizar una breve reflexión teórica desde los Estudios Teatrales respecto de la Performatividad (Féral 2016, Grumman 2008) para poder analizar fenómenos no teatrales. Erika Fischer-Lichte, propone que para poder observar un acto performativo y sus procedimientos, las dimensiones presentes en la *Estética de lo performativo* permiten analizar en detalle cada uno de sus componentes. Esto permite proponer la conmemoración de las Glorias Navales en la ciudad de Valparaíso, específicamente en la Plaza Sotomayor, como un acto performativo, el cual se logra identificar una particular relevancia en las subdimensiones Temporalidad y Espacialidad. Es importante también, reflexionar en torno de algunas ideas que plantea la autora respecto de la simultaneidad y relevancia de todas las dimensiones, pero, en el caso particular de lo que se observa en Plaza Sotomayor, este es un espacio performativo determinado por la temporalidad, espacialidad y arquitectura del espacio. Lo que permite formular posibles interrogantes de cómo algunas dimensiones son más relevantes que otras en ciertos casos.

Otro enfoque crucial, es lo planteado André Carreira, al comprender la ciudad no solo como un elemento decorativo, sino como un generador de imaginarios a partir de su construcción arquitectónica e histórica, lo que profundiza en el entendimiento particular de la dimensión Espacialidad aplicada al analizar el objeto de estudio. Las contribuciones de Carreira y Fischer-Lichte ofrecen aspectos específicos que enriquecen la observación al poder graficar visualmente los componentes que están presentes en la ceremonia y aportar en el análisis de este.

Haber asistido a la ceremonia permitió vivir lo acontecido, observando que los principales hallazgos encontrados logran responder a la pregunta de investigación. Puesto que al detenerse en los hitos de la ceremonia, se pueden identificar las estrategias que construyen un escenario debido a los procedimientos espaciales que acontecen. Esto evidencia que tanto la autoridades militares y estatales planifican formas de ordenar y distribuir la ocupación del espacio en actos oficiales, como lo que ocurre en Plaza Sotomayor.

Entrando en profundidad del análisis de la ceremonia, se observa que los principales procedimientos están en la delimitación del espacio, la relevancia y ocupación de la arquitectura, por último la modificación de percepción de los espectadores. Cabe destacar que también pueden ocurrir intervenciones que pueden captar otros espectadores, como sucede en la manifestación. En resumen, tanto la Plaza como la ceremonia son actos performativos en el que acontecen momentos únicos e irrepetibles en ese determinado contexto. Otro descubrimiento relevante, es respecto de la transmisión por televisión, como otro espacio que permite observar las modificaciones del espacio y así mismo tener una vista particular de la ceremonia.

La investigación permite la posibilidad de proyectar y analizar, diferentes ceremonias militares, actos de estado, desfiles militares o incluso el mismo acto de las Glorias Navales, en diferentes puntos de Chile. Profundizar desde diferentes marcos teóricos y disciplinares, podría contribuir a futuras de investigaciones nacionales desde los estudios teatrales.

Referencias bibliográficas

- Carreira, A. (2017) *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Bravo, Valdivieso, G. (2017). “El traslado de los restos de Prat, Serrano y Aldea”. *Revista de Marina*, CXXXIII (134), 958. pp. 62-68
- Butler, J. (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, Vol.18, pp. 296-314.
- Féral, J. (2016-2017). “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. En *Investigación Teatral*, Volumen 6-7, Números 10-11, pp. 25-50.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Fischer-Lichte, E. (2006). “La ciencia Teatral en la Actualidad: El giro Performativo en las Ciencias de la Cultura”. *Revista Indagación*, No 2
- Grumann, A.(2008). “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales.” *Revista Apuntes de Teatro*. No 130 pp. 55-89.
- Guerra Vilaboy, S. (2013). “La dramática historia de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y de sus consecuencias para Bolivia” *Revista Izquierdas* núm. 15, abril, 2013, pp. 193-213, Universidad de Santiago de Chile, Santiago.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ediciones Paidós.
- Prieto Stambaugh, A. (2009). “Lucha libre: Actuaciones de teatralidad y performance”. En D. Adame (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (pp. 116-143). México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro.

Referencias fotográficas

- Armada de Chile. (2023). Conmemoración de las Glorias Navales [Fotografía]. Recuperada de URL <https://www.armada.cl/con-ceremonia-tradicional-y-desfile-la-armada-conmemoro-un-nuevo-21-de-mayo>

Referencias páginas web

- Armada de Chile. (2023). Sitio web de la Armada de Chile. Recuperada de <https://www.armada.cl/>

El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO¹

The French Chilean Video Art Festival and The NO Franja

Dr. Sebastián Vidal Valenzuela²

savidal@gmail.com

Resumen

Durante la dictadura de Augusto Pinochet aconteció un evento clave para el audiovisualismo local: el Festival Franco Chileno de Videoarte. Este festival, desde principios de los ochenta a mediados de los noventa, fue organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura, y permitió que muchos videoartistas de ambos países exhibieran y discutieran sus innovadores trabajos. En sus versiones un importante número de videos chilenos respondió al represivo contexto político y abrió caminos para consolidar líneas conceptuales en la visualidad. Este artículo analiza el trabajo de un grupo de artistas que experimentó y reflexionó sobre el video en el Festival, e indaga en las fórmulas vanguardistas en video extraídas de la performance y la publicidad para la Franja del NO, una de producciones más significativos para la política y los medios de comunicación chilenos de la segunda mitad del siglo veinte.

Palabras clave: Festival Franco Chileno de Videoarte; La Franja del NO; Televisión; Performance; Publicidad.

Abstract

During Pinochet's dictatorship, a key event for local audiovisualism took place: the French Chilean Video Art Festival. This festival was organized by the French Chilean Institute of Culture —from the early 1980s to mid of 1990s— and allowed many video artists from both countries to exhibit and discuss their innovative works. In this context, an important number of Chilean videos were a response to the repressed political context and they opened a path for the consolidation of conceptual lines in visuality. This article analyzes the work of a group of artists who experimented and reflected about video at the Festival, and how they used avant-garde formulas on video extracted from performance art and advertising for the NO Franja, one of the most significant productions for Chilean politics and media of the second half of the 20th century.

Keywords: French Chilean Videoart Festival; The NO Franja; Television; Performance Art, Advertising.

Recibido: 28/06/2023. Aceptado: 06/09/2023

1 El presente artículo fue elaborado en el contexto del proyecto Fondecyt de iniciación 11191061 "Festivales Franco-chilenos/latinoamericanos de Video Arte: Resistencia cultural y experimentación audiovisual durante la dictadura y transición (1981-1996)".

2 Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin (becario Fulbright). Licenciado y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Licenciado en Ciencias de la Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

I. Los antecedentes y desarrollo del Festival

A finales de los años setenta comienza el uso de cámaras de video portátiles para la producción de obras de arte en Chile. Si bien el videoarte era un género que ya disponía de más de una década de circulación en el mundo, y aunque algunos artistas chilenos como Juan Downey o Gonzalo Mezza ya habían realizado trabajos con video en el extranjero, el uso de cámaras para realizar obras o registrarlas se inició en el país de la mano de artistas como Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) o Eugenio Dittborn. Quizá por esta demora en el desarrollo del género, una significativa parte de la primera generación de videoartistas locales alcanzó un alto grado de sofisticación y entendió el video en un código de discurso del medio que reflexionaba más allá del mero registro corporal (Westgeest, 2015). Podemos ver esta fórmula aplicada, por ejemplo, en piezas del C.A.D.A, que en su manifiesto llamado “La función del video” postulan lo siguiente:

El video cumple para nuestro grupo una doble función: por una parte actúa como registro, es decir memoria o documental de una situación de arte efectuada en y sobre la realidad y por eso mismo, no documenta la realidad, sino una forma de realidad construida de antemano. (en Carvajal, Alarcón y Vindel, 2019, p. 260)

Esta conciencia que tuvieron las primeras prácticas de videoarte en Chile respecto al uso del video como un sistema de creación autónomo más allá del proceso documental, en un momento en que tanto los espacios que exhibían video como el acceso a equipos (cámaras y editoras) eran limitados, expone la complejidad que las caracterizaba. Probablemente, el contexto dictatorial y la tardía implementación del video para la ejecución de prácticas artísticas, promovieron que la transferencia reflexiva tuviera un fuerte componente analítico y político, lo cual comenzó a hacerse cada vez más latente gracias al aporte teórico de destacados intelectuales como Ronald Kay, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado o Pablo Oyarzún.

Estas reflexiones tuvieron como lugares de discusión y exhibición espacios independientes, tales como las galerías Época, Sur, Cal o Bucci, por mencionar algunas. Sin embargo, hubo también otra importante vitrina, que con los años resultó ser la plataforma más sólida y permanente de exhibición anual de videos en el período, me refiero al Festival Franco Chileno de Videoarte.

El Festival Franco Chileno de Videoarte fue una iniciativa promovida por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile, que tuvo por objetivo ser un espacio de intercambio y colaboración entre artistas de ambos países. Nació originalmente en 1980 como parte de la política cultural exterior del Estado francés, y tuvo a Pascal-Emmanuel Gallet (jefe de la Oficina de Animación Cultural del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia) como su fundador y director. El Festival tiene su antecedente en el envío de videos de artistas franceses a Santiago realizado en 1979. Al año siguiente, esta iniciativa de Gallet toma forma con el desarrollo del primer Encuentro Franco Chileno, como se llamó en un inicio, con videos de nueve realizadores galos. En 1981, se configura una segunda versión, que en el catálogo y en la historia ha quedado registrada como el primer Encuentro, y donde, además de destacados artistas franceses, se programaron obras de precursores/as de la performance y del videoarte en Chile. De esta forma, durante una semana, y una vez al año, se proyectaban piezas de performance y videoarte que diagramaron parte importante de

las reflexiones y la experimentación en torno al audiovisualismo del período. A inicios de los noventa, y hasta 1996, el Festival se expandió a otros países y pasó a llamarse Festival Franco Latinoamericano de Videoarte.

El Festival es, sin duda, uno de los hitos más relevantes del arte contemporáneo chileno durante la dictadura militar y los primeros años de la transición, se daban cita audiovisuales franceses y chilenos para exponer lo último de sus respectivas producciones. El Festival también propició interesantes reflexiones en torno al rol de las acciones de arte, la performance y el video en el arte contemporáneo, y de ellas destacan al menos dos aspectos: primero, el contraste entre las propuestas que presentaban los videos chilenos y franceses, y segundo, la precariedad tecnológica del video en Chile. Respecto al primer punto, este se relaciona con la forma en que en Chile fueron percibidas las temáticas de los videos franceses y sus modos de emplear el lenguaje audiovisual, pues muchos de ellos sorprendían inicialmente por su gran despliegue formal. Señalaban un alto conocimiento del lenguaje del videoarte, que integraba audazmente los progresos técnicos —uso de efectos visuales, sonidos y diversas extensiones experimentales a otros campos como el cine o el documental—, pero que no disponía, al menos en un inicio, un componente político manifiesto que caracterizaba a gran parte de la producción chilena. Así lo deja en claro la lectura que Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1988) realizan:

En el Primer Encuentro se puso en evidencia que la orientación de los franceses y chilenos era muy diferente. Los primeros mostraron una orientación basada en la búsqueda formal, donde el juego de luces, colores y sonidos era el producto de una manipulación electrónica en la mesa de edición. Esta indagación no se invalida, ciertamente, por el hecho de privilegiar los aspectos sintácticos del discurso audio-visual, opción que se vincula con una valoración del medio cuyos parámetros están en consonancia con la estructura tecnológica y científica propia de las sociedades opulentas. (...) El video chileno ha optado por vincularse con nuestros propios comportamientos, en marcos individuales y sociales periféricos, marginales, consecuentes con los parámetros derivados de nuestra propia situación humana aquí y ahora.

Esta dicotomía que presentan Ivelic y Galaz refuerza la condición política que presentaban las piezas al interior del Festival, aún cuando omiten —por motivos de censura— las referencias directas antidictatoriales, que son reemplazadas por conceptos como periferia, marginalidad y situación humana. Esta estrategia enunciada en los videos desde la zona marginal se condice con los enunciados planteados por la teórica Nelly Richard en 1986, en su conocida obra *Márgenes e instituciones*, donde presenta de manera orgánica su diagrama para la Escena de Avanzada.

Juan Downey artista chileno radicado por esos años en Nueva York y referente internacional indiscutido del videoarte de Chile, (en Naranjo y Briceño, 1986), señala al respecto: “Me preocupa lo que tengo que decir y no tanto de las herramientas. No soy un vendedor de máquinas. Soy un artista. Lo que tengo que decir va ligado a las herramientas necesarias para transmitir ese mensaje” (p. 44). La claridad que presenta Downey respecto al uso del video difería justamente de determinada línea creativa de los videoartistas que operaban con las innovaciones tecnológicas, en experimentación con ellas, por sobre el contenido crítico o político. En efecto, el régimen dictatorial que se vivía por esos años obligaba mayormente a los artistas chilenos a producir obras en extremo sofisticadas, desde su modo enunciativo, para camuflar la censura y la represión de los organismos de seguridad.

En otras palabras, por más que el Estado francés estuviese detrás respaldando el Festival, las obras debían ser aprobadas por el Consejo de Calificación Cinematográfico que filtraba las piezas. Así, si bien no hay actualmente estudios sobre la cantidad de piezas del Festival que fueron censuradas, hubo creadores locales que se vieron afectados por ello³.

Un segundo aspecto significativo que se puede considerar en torno a la reflexión del video por esos años recae en el hecho, ya mencionado, de la precariedad tecnológica que había en Chile. Aunque el videoarte era un género completamente nuevo a inicios de los ochenta, se posicionó con fuerza vinculado al registro de arte corporal: tanto performances, acciones de arte, puestas en escena de ficción e incluso obras de teatro. Este factor determina, a su vez, que la ausencia de los efectos de edición avanzados en la producción local se viera acentuada. Esto se puede deber también a que muchos de los equipos tanto de grabación, así como de edición profesional, eran facilitados principalmente por artistas y productores que estaban por esos años vinculados al mundo de la publicidad y la televisión. Así, antes de primar la experimentación deconstructiva del uso de la imagen video por medio de herramientas de edición, los artistas de los primeros años se centraron en transitar por el acto mismo del registro performático, el cual —debido a la coyuntura de esos años— se fue direccionando, en mayor medida, hacia temas relacionados con la dictadura. Pobreza, temor, violencia, exclusión, tortura y muerte fueron aspectos centrales para la producción local, la cual —como correctamente señalan Ivelic y Galaz— se separaba de las obras que llegaban de Francia.

Al ser un medio nuevo, el video ofrecía ser una alternativa eficiente para producir contenidos audiovisuales autónomos, lejos del radio inalcanzable y censurado de la televisión, o del tremendamente costoso mundo del cine. Es de esta forma, en este momento inicial de indeterminación, que el Festival se transformó en una vitrina para audiovisualistas de zonas fronterizas, como cineastas, productores de televisión, documentalistas, realizadores de obras de teatro y de videoclip. Sin embargo, un sector de los videoartistas consideraron que estas piezas no correspondían a obras de videoarte y por lo tanto se alejaban del sentido inicial del Festival. La autonomía de este nuevo lenguaje para fines artísticos debía ser resguardado de la amenaza de los medios de comunicación de masas y sus hegemonías simbólicas. Al respecto Michele Goldstein, directora de cultura de la Embajada de Francia en Chile comentó: “Al contrario, me parece esencial insistir, para el Festival, en el propósito artístico. Pues el video arte está naciendo, y tiene dificultades para afirmar su especificidad en medio de una producción audiovisual aplastante (la publicidad, la imagen televisada, etc.). Es conveniente entonces darle un lugar y distinguirlo de las otras formas de expresión, guiadas por otros criterios”. (Liñero, 2010, p. 142)

Por otro lado, los cineastas y los documentalistas afirmaban mantener abiertas las selecciones basadas en criterios más amplios —para incluir por ejemplo películas, documentales y obras de teatro— y dejarlas exclusivamente a la creación en formato video. Las disputas en torno al uso del video en ese momento provocaron posiciones de trincheras respecto al lugar de enunciación y la función que se debía dar al recurso audiovisual frente al arte y a la situación violenta de la dictadura.

3 Lotty Rosenfeld presentó a la comisión del Festival su video *Proposición para (entre) cruzar los límites* en noviembre de 1983, el cual fue censurado por el Consejo de Calificación Cinematográfico de esa época, pues consideró que podría incluir mensajes cifrados en código morse, lo cual era totalmente falso.

El Festival incluyó un programa, ideado por Gallet, de intercambio artístico entre Francia y Chile llamado Diario de Viaje. Los Diarios de Viaje se configuraron desde la idea de una bitácora de los antiguos navegantes, y consistieron en la invitación de un videoartista francés a Chile durante un breve período de tiempo. Por su parte, el videoartista francés invitaba también a uno chileno a participar en una residencia en Francia. Gallet (comunicación personal, 31 de mayo del 2022) recuerda esos primeros Diarios de Viaje de la siguiente forma:

El primero fue Thierry Kuntzel. Recuerdo los informes sobre su primera misión, y los chilenos estaban muy entusiasmados por recibirlo. (...) El segundo fue Prado. Y allí le pedí que hiciera el primer Diario de Viaje. Y muy pronto quise que un videoartista chileno viniera a París.

Videoartistas y teóricos del video como Robert Cahen, Hervé Nisic y Jean-Paul Fargier llegaron a Chile a producir videos, dar conferencias y escribir textos en torno a esta interacción. Así, el hecho de haber estado en contacto con una élite global de audiovisualistas franceses permitió a los chilenos sobrepasar el apagón cultural impuesto por los militares. Como indica artista Néstor Olhagaray (2013):

Cada una de estas visitas fueron las mejores enseñanzas para vitalizar una cultura y una estética del video. Los artistas chilenos que les correspondió realizar en Francia su “Carnet de voyage” fueron: Juan Forch, Francisco Vargas, Magali Meneses, Francisco Fabrega, Francisco Arévalo, Marcela Poch, Patricio Pereira, Claudia Aravena, Gerardo Silva. (p. 107)

Como lo confirma Olhagaray, Juan Forch y Juan Francisco Vargas, participaron de esta experiencia de intercambio y residencia. Con el tiempo, el Festival se volvió un punto central de reunión para importantes realizadores de video que, años más tarde, trabajarían para la campaña televisiva de oposición en el plebiscito de 1988, llamada Franja del NO.

II. Los puentes del Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO desde la perspectiva de tres autores

Juan Forch

El caso de Juan Forch probablemente es uno de los más representativos en el cruce que existió entre El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO. Tras estudiar periodismo en los años sesenta, Forch se exilió en México y Alemania, después del golpe de Estado. En Dresde, estudió cine experimental en DEFA-Trickfilmstudio, donde recibió una formación en animación y videoarte. En 1978, regresó a Chile y se dedicó a producir piezas de videoarte, documentales y comerciales televisivos. En 1988, participó como director de video en la Franja del NO y se convirtió en una piedra angular de la campaña. En este rol, Forch produjo impactantes obras de video para la Franja. Debido al alto impacto de estas obras, sus colegas solían llamar a sus videos “los forchazos”.

Algunas de sus obras de videoarte que se presentaron en el Festival fueron:

Difunta Correa, gracias por el favor concedido (1981), *Todo es de color* (1984), *La Merienda de locos* (1984), *Zurita* (1986), *Torre Eiffel* (1986) y *El video es redondo* (1990). En el

centro de sus videos se encuentra una imbricación de poesía, denuncia social y tradiciones populares, y eran caracterizados por una intensa experimentación con efectos tecnológicos. Para mostrar la conexión entre su obra presentada en el Festival y la Franja del NO, me centraré en dos piezas de su videografía, *Torre Eiffel* y *El video es redondo*. Además, me referiré brevemente a algunos de sus proyectos colaborativos con artistas visuales y teóricos.

En 1986, Forch produjo *Torre Eiffel*, un video de 11 minutos que muestra diferentes tomas dentro de la icónica torre (Figura 1). Visualmente, la secuencia completa es cromática, saturada y ralentizada. Las escenas fueron combinadas con una voz en *off* que lee fragmentos de “Torre Eiffel”, poema de Vicente Huidobro donde conceptos como la música, la naturaleza y la geografía fueron combinados para crear una composición visual bajo la estructura de poesía visual de los caligramas.

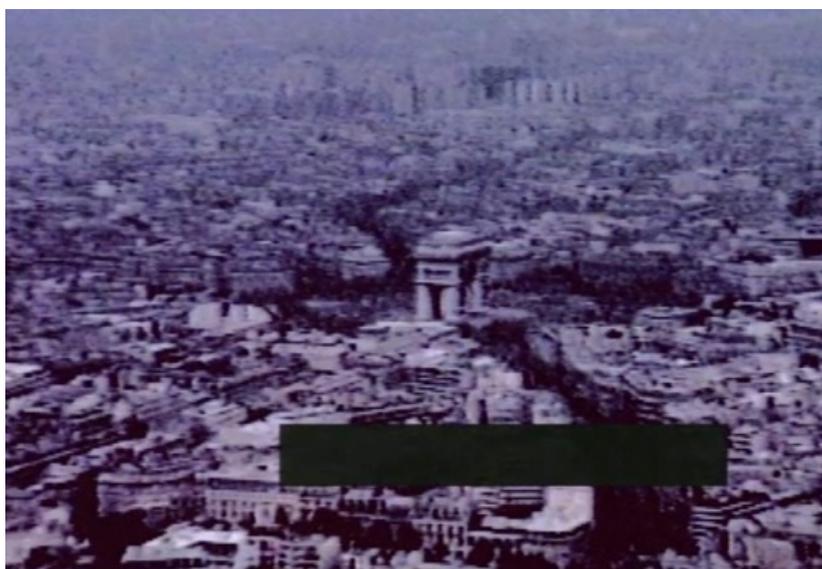


Figura 1. Forch, J. (1986) Torre Eiffel [video]. Cortesía de Juan Forch.

El poema “Torre Eiffel” de Vicente Huidobro fue originalmente publicado en la revista *Nord-Sud* en 1917. En 1918, Huidobro publicó en Madrid la versión más conocida de “Torre Eiffel” en un libro de gran tamaño (Sarabia, 2007). El poema estaba dedicado a su amigo, el pintor vanguardista Robert Delaunay, que había producido una serie de pinturas sobre la Torre Eiffel entre 1909 y 1912 (Sarabia, 2010). De hecho, tanto el poeta como el artista visual colaboraron en la edición española de “Torre Eiffel”, para la cual Delaunay aportó la imagen de portada.

En 1985, el videoartista y realizador francés Jean-Paul Fargier se encontraba en Chile invitado por la organización del Festival para realizar conferencias y un Diario de Viaje. Fargier escogió a Forch para viajar a Francia. Ambos artistas acordaron trabajar de manera colaborativa en el famoso poema “Altazor” de Huidobro. Sin embargo, en su Diario de Viaje, Forch trabaja en torno a la imagen y el poema “Torre Eiffel” también de Huidobro. Originalmente, el poema es una oda al modernismo, que celebra el advenimiento de la era de las comunicaciones. El crítico literario Gabriel Insausti (2009) señala:

La torre atestigua el triunfo de la civilización, si no su supervivencia, sobre las amenazas que ella misma ha ideado contra sí. Y la cronología, nuevamente, es significativa: *Tour Eiffel* aparece en 1918 como un canto esperanzado ante la inminencia del armisticio. (párr. 3)

En esta misma línea, en *Torre Eiffel* de Forch la secuencia es presentada como una elevación y caída desde el ascensor de la torre. En el video, la voz en *off* de Forch lee el poema, y conecta la vista ascendente y descendente registrada desde el ascensor. Al mismo tiempo, se puede oír una voz de mujer que canta una escala musical completa. En el poema, aparece un caligrama con las palabras Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, escritas en diagonal como una secuencia progresiva para simular una escalera. Forch intentó reconstruir en video la estructura visual original del poema de Huidobro. Para ello, usó innovaciones tecnológicas del video, como dos cámaras diferentes, y efectos vanguardistas que no eran frecuentes en esos años, como el compresor analógico. Incluyó también una ralentización del sonido ambiente, troquelados (*pop-ups*) de postales de la Torre Eiffel y un rectángulo negro y blanco aleatorio en una imagen insertada del río Sena. Forch (2006) ha comentado estas innovaciones:

El sonido que ustedes van a escuchar es el sonido de la cámara ralentizada. Y el otro tema que aparece ahí son las incrustaciones con un compresor, el compresor del 85 era la novedad del año. Y el Festival de Viña dio cuenta del que creo que fue un Festival que nadie entendió nada porque el tipo que arrendó el compresor lo único que hacía era dar vuelta todas las imágenes. Pero bueno, aquí está usado el compresor de otra manera, un poquito más civilizada. (1 h 9 min 40 s)

En 1990, tras el retorno de la democracia, Juan Forch presentó otro video para el Festival, titulado *El video es redondo*. Este consistió en una performance, a modo de declaración personal, en frente de una cámara fija. El rostro de Forch aparece lentamente en el plano, con sus ojos cubiertos por una franja negra, mientras se escuchan ritmos de una guitarra española. Este “sujeto no identificable” declara lo siguiente:

Hey, ustedes los de la censura, me parece repugnante que en mi país todavía exista una sala como esta, en la cual nosotros tengamos que mostrar nuestros videos antes de exhibirlos al público. ¿Con qué derecho? ¿Quién les dijo que ustedes eran mejores? ¿Qué autoridad moral tienen ustedes para decidir lo que es bueno y lo que es malo? Ustedes no son más que parásitos medievales enquistados. Reciban mi profundo desprecio.

La obra fue motivada por la censura que cualquier producto audiovisual podía sufrir, ya fuese película o video independiente, al pasar por la revisión del Consejo de Calificación Cinematográfica. Fundado por el Decreto Ley No 679 de 1974, este consejo operó como un organismo técnico dependiente del Ministerio de Educación, cuya misión plasmada en el art. 1 era “orientar la exhibición cinematográfica en el país y efectuar la calificación de las películas”. Entre los miembros del Consejo se encontraban, además de representantes de la academia, el Ministerio de Educación y el Poder Judicial, un representante de cada una de las ramas de las Fuerzas Armadas, que claramente no eran idóneos para conformar dicha entidad. Durante el régimen dictatorial, esta institución, compuesta por civiles, jueces y militares, tuvo el poder de censurar los medios (Errázuriz y Leiva, 2012). Durante la transición, el Consejo siguió estando activo, y su persistencia generó molestia entre artistas y directores.

El video concluye con la desaparición del rostro de Forch, quedando solo la franja negra sobre el fondo blanco. De pronto, su número de cédula de identidad aparece y aumenta el sonido de la guitarra española (Figura 2). El video generó diversas reacciones.

Forch (2006) comentó lo siguiente sobre la recepción de la obra por parte del Consejo: “El Consejo cuando vio este video se declaró incompetente como para poder calificarlo. Entonces hubo serios problemas para darlo, y al final el Ministro tuvo que dar una autorización especial para que pudiera ser mostrado en el Festival” (1 h 26 min 58 s).

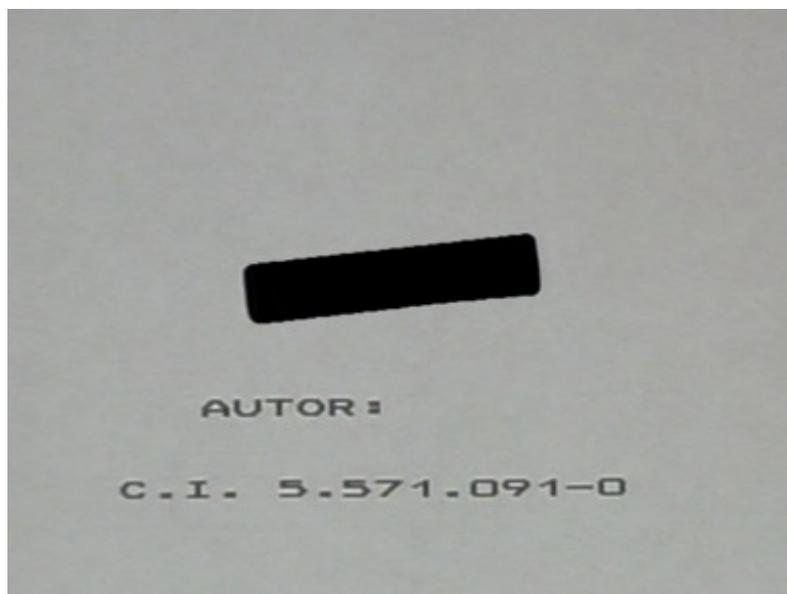


Figura 2. Forch, J. (1990) *El video es redondo* [video]. Cortesía de Juan Forch.

El video es redondo basó su eficacia más allá de los límites tradicionales del videoarte. A través de este video, Forch desafió a una institución de censura que era, en los hechos, una entidad activa en democracia, pero formada en dictadura. La performance política de la obra se puso en marcha cuando el Consejo se declaró incapaz de juzgarla. Al respecto, el título de la obra, probablemente intenta enfatizar la idea del karma. Así, al darle un título a partir del dicho “el mundo es redondo”, Forch sobreentendió que, ya que todo es circular en la vida, un objeto de censura puede juzgar a los censores. Finalmente, *El video es redondo* fue presentado en el Festival de 1990, y su posición política pudo, en parte, poner acento en la censura cinematográfica en Chile. Once años más tarde, el Congreso derogarí, por ley, este poder del Consejo de calificación cinematográfica.

Francisco Vargas

Francisco Vargas, por su parte, quien creó el clip principal de la Franja del NO, “Chile, la alegría ya viene”, presentó videos experimentales en el Festival. Los videos de Vargas exploraron la vida cotidiana chilena en dictadura, tanto a través de la ficción como de la experimentación sensorial. Entre las obras que mostró se encuentran las piezas: *Ruidomentario* (1985), *Biroca* (1986) e *In the Mood* (1986). El primero es un video de nueve minutos que explora los cruces sensoriales de diferentes ruidos domésticos como los que resultan de una calculadora, fósforos, un lápiz, un teléfono, una máquina de escribir, un martillo, etcétera. Estos ruidos, que primero aparecen de manera independiente, fueron editados para producir una composición musical y visual. Los fragmentos, que pueden ser fácilmente reconocidos como una serie de comerciales televisivos, fueron entremezclados con croma, aceleraciones y otros efectos de video para dar origen a un videoclip psicodélico de ruidos

brutales y con efectos de color. Además, el título de la obra juega con la idea de integrar dos conceptos: ruido y rudimentario. Este producto híbrido, con su conjunto vertiginoso de clips cotidianos y la alteración de imágenes con el único objetivo de crear una cadena sensorial de estímulos, puede ser considerado un experimento pionero en el contexto local. *Ruidomentario* se volvió un claro ejemplo de esta conjunción novedosa entre experimentos formales y el uso de tecnologías de video en el arte.

El videoficción *In the Mood* es una película grabada en 16 mm y procesada en video, realizada en blanco y negro y con efectos de ralentización. Recrea la historia de una pareja de agentes de inteligencia que arresta a un hombre común usando técnicas de persecución política. Es sabido que en 1986 la persecución y los arrestos políticos por parte de agencias de inteligencia como la DINA o la CNI eran una práctica común. La pieza caracteriza a los actores como asesinos a sueldo o, quizá, por su aspecto, como agentes de la CNI, que ingresan a la fuerza en una residencia privada para torturar y asesinar a una familia. A pesar de que esta obra puede ser interpretada como una denuncia de prácticas ilegales, la estética neo-noir usada por Vargas ayudó a camuflar las asociaciones directas con el contexto político chileno. Junto a esto, la asociación del título del video con la famosa pieza musical de Glen Miller indicaba, por un lado, un nexo con las películas en blanco y negro de los años cincuenta y, por otro, con la difundida vida nocturna de los agentes de seguridad (Raveau, 2008). Al igual que la estrategia de Juan Forch, Vargas añadió un sonido ambiente ralentizado, que enfatizaba con mayor claridad ciertas acciones de los personajes, como pasos o una puñalada. En ese sentido, el tratamiento de video de un simple *thriller* detectivesco puede fácilmente señalar crímenes sistemáticos por parte del Estado. En sus créditos, se indica que la obra fue producida por Filmocentro, y que la música fue producida por uno de los directores de la Franja, Jaime de Aguirre. Además, es interesante señalar que la pieza musical de Glen Miller fue usada en esos años como jingle en el show televisivo de recaudación de fondos para La Teletón.

Carlos Flores

Otro director y colaborador de la Franja fue el cineasta y videoartista Carlos Flores, quien también presentó sus obras y su programa televisivo *En torno al video* en el Festival. Flores comenzó su carrera como director independiente durante el gobierno de Salvador Allende. En 1972, cuando era parte del MIR, produjo una película experimental llamada *Descomedidos y chascones*. Después del golpe de Estado, comenzó a trabajar en publicidad, en la empresa estadounidense de *marketing* J. Walter Thompson. Años después, creó su propia agencia, Carlos Flores Producciones. Al igual que los otros videoartistas que abordamos previamente, él combinó su trabajo como ejecutivo en publicidad con la producción de películas independientes y el videoarte, así como también colaboró en performances de arte como camarógrafo para poetas y artistas visuales como Enrique Lihn o Eugenio Dittborn. Uno de sus aportes más reconocidos al videoarte en los años ochenta fue el programa de televisión *En torno al video*, que condujo junto con el director de televisión Carlos Godoy desde 1984 a 1990. *En torno al video* fue transmitido por UCV TV (canal universitario de televisión abierta) y tuvo a Carlos Leppe como director artístico. Este último diseñaba un set de televisión diferente cada semana usando materiales reciclados de la agencia publicitaria de Flores. Así se mostraban y comentaban videos de figuras internacionales como Nam June Paik y Wolf Vostell, al igual que videoartistas locales como Lotty Rosenfeld y Carlos Altamirano.

Según Flores, el principal objetivo de *En torno al video* era “infectar” la televisión abierta con contenidos de videoarte. Fue un programa televisivo pionero en la historia chilena, que ofreció contenidos artísticos a la ciudadanía en televisión, un medio sumamente censurado en ese momento. Además, ofreció segmentos especiales con videos exclusivos del Festival, lo que volvía estos materiales accesibles al público. Flores (1987) comentó al respecto que:

Nunca antes los canales de televisión chilena habían mostrado obras de Video Arte. Tal vez nunca lo hagan. ¿Pero es esto posible? ¿No se engendra en este proyecto una traición? ¿No resulta alguien engañado en esta empresa de hacer arte por televisión? Nada de esto está [sic] resuelto. Ni por parte nuestra, ni por parte de la televisión. (p. 23)



Figura 3. Flores, C. (1986). *El Estado soy yo* [video]. Cortesía de Carlos Flores.

En 1981, Carlos Flores participó en la primera versión del Festival con la pieza *El Estado soy yo*. En ella, además de hacer referencia directa al absolutismo de Luis XIV con la de Pinochet, lee una declaración filosófica sobre arte y política, usando como fondo visual el aterrizaje del transbordador Columbia (Figura 3). La sofisticada secuencia entregada por la NASA a los canales de televisión a nivel global fue capturada en video por Flores en la agencia de publicidad J. Walter Thompson. Flores (en Morales y Mezza, 2012), comenta que:

Con los equipos que había en la Walter Thompson, grabé el aterrizaje del Columbia que era una cuestión que nos enloqueció porque fue el primer artefacto espacial que va y regresa. La filmación del aterrizaje es increíble. Yo veía el aterrizaje del Columbia también como el aterrizaje de un modelo donde la hipótesis sería que los que no tienen voz pueden tener voz. (p. 91)

Las tecnologías disponibles en la agencia de publicidad posibilitaron combinar diferentes contenidos, desde imágenes conocidas de televisión hasta proyectos de videoarte. Estos ensayos de video llevaron a transformar informaciones visuales generadas por los medios de comunicación en arte. Estas técnicas, muy comunes hoy, en esos días eran una

maniobra radical que ayudó a los artistas a subvertir el control y la censura de las imágenes. Esta idea se enfatizó en los textos escritos y leídos por Flores en *El Estado soy yo*, donde propuso la idea de que los artistas pudiesen ver disminuida su autoría artística debido a las nuevas posibilidades técnicas de edición. Dicho de otra forma, las nuevas tecnologías podían tener un profundo efecto democratizador, no solo porque permitían a los artistas subvertir el control político de las imágenes en los medios de comunicación, sino también porque permitían a los espectadores volverse artistas.

Video y experimentalidad en la Franja del NO

Como es sabido, el hilo conductor de la Franja del NO fue el concepto de la alegría, consignada en el eslogan oficial de la campaña: “Chile, la alegría ya viene”. Este concepto se comunicó a través del ya icónico videoclip que presentaba imágenes felices y una canción estimulante. El músico e ingeniero de sonido de Filmocentro, Jaime de Aguirre, compuso el jingle oficial.⁴ En ese momento, diferentes sociólogos habían señalado que el miedo era la principal razón por la cual las personas dudaban en votar por el NO. Por ello, la campaña se elaboró en torno a un pegajoso jingle que contribuyó, en parte, a neutralizar las inseguridades de la población y el pesimismo. Las escenas diarias filtradas a través del lenguaje de la publicidad sustituyeron, al menos de manera momentánea, a las traumáticas imágenes del pasado y del presente. Paradójicamente, esta propuesta visual estaba en línea con los contenidos de televisión permitidos e incluso estimulados por el régimen.

Por lo demás, el tiempo de duración de la Franja era la única sección en que la disidencia se podía expresar de manera explícita y abierta en los medios de comunicación. Así, la Franja “infectó” —como señala Flores— las casas de los chilenos cada noche con noticias e ingeniosos sketches interpretados por conocidos actores, que transmitían mensajes optimistas. Por el contrario, la Franja del SÍ enfatizó el mérito de la senda económica nacional y la imagen de Pinochet en cuanto civil democrático, e intentó al mismo tiempo, en un momento de desesperación, ridiculizar a los adversarios políticos.

Para subrayar este sentido publicitado de felicidad venidera, Francisco Vargas produjo un borrador del clip principal para el cual usó fragmentos de comerciales estadounidenses de marcas como Coca-Cola y General Electric (Liñero, 2010). A pesar de su sólida arquitectura publicitaria, es muy difícil establecer una relación literal entre este videoclip particular y el trabajo artístico previo de Vargas. Aún así, existe un elemento reconocible en su videografía previa. El clip “La alegría ya viene” representa un excelente logro de *casting*, con conductores de taxi, panaderos, estudiantes, bailarines y oficinistas, entre otros. Al ser representados realizando actividades cotidianas, estos tipos humanos se integraban perfectamente en el *collage* audiovisual bajo el ritmo pegajoso de la canción. Como lo expliqué anteriormente, los videos de Vargas se basaban en ficciones narradas a través de *collages* audiovisuales de escenas cotidianas que, a su vez, eran intervenidas con efectos tecnológicos. De manera similar, el clip “La alegría ya viene” juntó estos elementos y los combinó con un himno de fácil retención con el uso estratégico del humor.

4 Aguirre también solía colaborar con Juan Forch y Francisco Vargas en la producción de arreglos musicales para sus proyectos de videoarte.

De acuerdo con lo ya señalado, existió en una parte de la Franja una interesante combinación de sensibilidad artística y conocimiento publicitario de videoartistas y audiovisualistas ligados a la experimentación, como Juan Forch, Ignacio Agüero, Francisco Vargas, Carlos Leppe y Carlos Flores. Ellos imprimieron una perspectiva única y complementaria que generó un producto atractivo y convincente. En particular, el aporte del videoarte a la Franja se puede reconocer en diferentes clips creados específicamente para impactar a la audiencia. Uno de estos fue el clip de un minuto *Calza, no calza*. En él, Juan Forch contrastó imágenes de dos discursos de Pinochet. En una el dictador lleva un uniforme militar, y en la otra, terno y corbata. Ambas imágenes son yuxtapuestas para crear el efecto visual de una sola persona dividida en dos partes. Sin embargo, las dos imágenes de Pinochet no logran coincidir, y la voz en off de Juan Forch comenta:

Calza, no calza, no calza. No, no calza. Un día de capa y uniforme, al otro con ropa de civil. Después de tanto odio y amenazas, ahora, ofrece la paz. Cerró las puertas al diálogo y al acuerdo y ahora se presenta como un demócrata ejemplar. Atropellaron los derechos de tantos chilenos y ahora ofrece respeto y participación. Lo hemos visto actuar quince años, es demasiado tiempo. Ya no importa lo que diga, no hay chileno que le crea. Habla solo, ha quedado hablando solo.

En esos años, el ejercicio de escindir dos imágenes en una misma escena representaba una innovación para la televisión convencional. Como en un juego, Forch subvierte la imagen del dictador, moviéndose hacia él a voluntad en la pantalla. Con esto, eliminó visualmente la relación jerárquica entre el dictador y el espectador, llegando a burlarse de su falso aspecto democrático. *Calza, no calza* desenmascaró la estrategia de *marketing* de Pinochet a través de un producto audiovisual ingenioso, que operaba desde la experimentación de video y la publicidad. *Calza, no calza* fue sin duda un potente ejercicio de integración visual entre reflexiones de la imagen con el juego del lenguaje publicitario. Sin embargo, el “forchazo” más impactante fue el clip de un minuto llamado *El palo y el paco*⁵. En él, Forch usó el registro capturado por un medio independiente de un carabinero golpeando a un opositor en una manifestación (Figura 4). El carabinero, con un bastón policial, arrastró violentamente al manifestante por la calle. Usando casi exactamente los mismos efectos visuales que en *Torre Eiffel*, Forch ralentizó tanto la secuencia de la acción violenta como del sonido ambiente. La imagen fue congelada y los elementos visuales fueron incrustados sobre los personajes para subrayar el mensaje.

5 En Chile, “paco” es una manera peyorativa de referirse a la policía, los carabineros.



Figura 4. Forch, J. (1988) *El palo y el paco* [video]. Cortesía de Juan Forch.

El palo y el paco mostraba escenas reales de represión en televisión abierta. Claramente, la posibilidad de mostrar estas imágenes en televisión fue en buena parte posible por la valiente determinación de los realizadores independientes y extranjeros que registraron estas protestas, como Pablo Salas, Leopoldo Correa y muchos otros.

Al respecto, cuando Forch tomó este registro y lo mostró como parte de la Franja, reconoce este trabajo invisible. *El palo y el paco* ejemplifica cómo técnicas visuales innovadoras, previamente usadas en proyectos de videoarte, obraron para impulsar de manera eficaz la Franja del NO.⁶ Forch (comunicación personal, 11 de octubre del 2021) lo comenta así:

Esa pieza para mí es puro videoarte. Yo siento que es esencialmente el trabajo de videoarte que yo había hecho antes el que me permitió agarrar esa pieza y decir “esto es violencia”. Y eso significó que se me asignara el trabajo de hacer estas piezas que José Manuel Salcedo llamó los “forchazos”.

Se encuentra un ejemplo de estas innovaciones en *Torre Eiffel*, cuando Forch lee un fragmento del poema de Huidobro mientras que una cámara ralentizada registra el movimiento de subida y bajada del ascensor de la torre. En *El palo y el paco*, Forch usa los mismos efectos de velocidad. La única diferencia es que en la obra de videoarte emplea una cámara fija situada dentro del ascensor, mientras que en la Franja trabajó con un video de archivo de una acción violenta en movimiento. El tono de la narración y el sonido ambiente son prácticamente idénticos. El uso de imágenes sobrepuestas en este video es otro denominador común. Tanto en *Torre Eiffel* como en *El video es redondo*, Forch incrustó elementos geométricos. En *El video es redondo*, Forch nuevamente usó incrustaciones, específicamente un rectángulo (cinta) sobre sus ojos, para denunciar la censura del Consejo de Calificación Cinematográfica. Tal como mencioné anteriormente, fragmentos de *Torre Eiffel* aparecen intercalados con una franja rectangular negra y luego monotonal para

6 En Chile, “paco” es una manera peyorativa de referirse a la policía, los carabineros.

cubrir parcialmente la vista del río Sena. En *El palo y el paco*, se añadieron círculos sobre un carabinero represivo y un manifestante anónimo para complementar la narración verbal. En todos estos casos, las obras se vieron alteradas intermitentemente por estos añadidos geométricos.

Carlos Flores recuerda cómo las soluciones creativas solían venir de un espíritu de colaboración, en consideración del tiempo limitado con el que contaban para producir esta inédita campaña. Sin un guion ni imposiciones, los directores usaron sus conocimientos técnicos televisivos para crear contenidos en un lapso reducido. Un ejemplo de esta conjunción entre improvisación corporal y espíritu colaborativo fue el clip *El bombero*. Flores, como realizador independiente, videoartista y ejecutivo de publicidad de J. Walter Thompson, era cercano a diferentes actores chilenos como Luis Gnecco:

Metimos a Gnecco en un garaje que teníamos en la productora, y Leppe empezó a vestirlo. Le pusimos un casco de bombero que me habían regalado y un uniforme de bombero que habíamos usado en un comercial, y el Lucho empieza a decir 'Noooooo' imitando el ruido de una sirena y el Leppe le pasa un vasito de agua. (Flores, 2012, p. 114)

Este ejercicio de improvisación ejemplifica perfectamente la integración de arte, publicidad y política. La experticia de estos tres artistas en artes performativas y teatro (Leppe y Gnecco), videoarte (Leppe y Flores) y publicidad (Leppe y Flores) generó un producto audiovisual único. Al mismo tiempo, la alegre e improvisada idea de vestir a Gnecco como un bombero, con elementos sobrantes de un antiguo comercial televisivo, materializó el nexo simbólico entre estos dos mundos aparentemente distantes. La imagen surrealista de un bombero gritando "¡Noooo!" funcionó como una solución artística que recurre al humor para motivar a los votantes.

La idea de poner un vaso de agua en las manos de Gnecco no tiene ninguna conexión lógica con el *marketing* o un objetivo político. Este gesto, tan propio de Leppe, puede ser leído desde un marco artístico. Basta recordar las diversas performances en las cuales Leppe considera el uso de elementos líquidos como leche o acuarelas. Entre ellas podemos mencionar *El ruiseñor y la rosa* (1985), *Proyecto de demolición de la cordillera de Los Andes* (1985) o *Siete acuarelas* (1987). En todas ellas, realiza acciones o instalaciones con líquidos, ya sea provenientes de botellas o recipientes, e interactúa con estos o hace gárgaras. En este sentido, el hecho de que Gnecco grite "¡Noooo!", imitando la sirena del carro de bomberos, mientras tiene en su mano un vaso lleno de agua, puede remitirnos a la idea del grito, máquina y emergencia en conexión con el agua, y es un contexto paródico al evidenciar a un bombero que no dispone de manguera para trabajar. El agua en el vaso de vidrio, el grito dirigido al carro de bombas y la risa del actor al final de la toma, simulan la fórmula de que todos los elementos de la sociedad pueden constituirse como agentes de cambio contra la hegemonía. En este sentido, este bombero, bajo la operación improvisada que relata Flores, evoca la consciencia performativa de algunos agentes ligados a la Franja del NO.

El spot del bombero ejemplifica que el éxito y los logros artísticos de la Franja deben mucho a la innovación generada por la coexistencia de artistas, videoartistas y expertos en publicidad; una coexistencia promovida por un factor común. De esta forma sugiero que la combinación entre el videoarte y elementos como el equipamiento audiovisual el conocimiento del lenguaje de la publicidad, así como la alta exigencia de hacer un video en

corto tiempo, transformaron a la Franja en un resultado inusualmente original. Juan Forch (comunicación personal, 11 de octubre del 2021) lo remarca enfáticamente:

Hay dos elementos que yo creo que son súper importantes en la Franja del NO y que tienen relación con la formación de quienes la hicimos. Uno es el tema del Festival Franco Chileno, que es la presencia del videoarte en Chile y la experiencia que habíamos tenido todos en participar ahí. Y lo otro es la experiencia publicitaria.

Flores (comunicación personal, 19 de agosto 2021) refuerza lo mismo:

Yo tengo la impresión de que el éxito de la Franja del NO tiene mucho que ver con el [Festival] Franco Chileno. La convergencia se produce desde varios lados. Cine político duro, videoarte y publicidad. Eso es pura contaminación. (...) Cuando decimos que el Festival colaboró en eso [la Franja], es la gente que participaba en el Festival, los artistas que venían, las conversaciones y muchas cuestiones que planteaba otra gente como Nelly Richard, Enrique Lihn o Justo Pastor Mellado.

En 1990, Mellado escribió un ensayo para el catálogo del décimo Festival, titulado “Diez años de Festival Franco Chileno”. En él, brevemente declaró su deseo de establecer una alianza futura entre la televisión y el videoarte. Es importante subrayar que este párrafo es la única referencia concreta en medio de un silencio histórico sobre este tema. Justo Pastor Mellado (1991) señaló que:

Lo cierto es que, ya sea por la radicalización del desmontaje de los códigos televisivos, como el aporte renovador en terreno de los “genéricos”, las relaciones entre video arte y televisión tienden a establecerse, solo dependiendo de la fuerza y la potencia productiva de los autores. En esta disipación de la desconfianza “mass mediática” en el video arte, sin duda jugó un papel decisivo la participación de los videastas en la producción audiovisual de la “Campaña del NO”. (p. 85)

Como es sabido, la versión más común de la historia de la Franja es que los publicistas, los expertos en medios de comunicación de masas, los cineastas y los políticos habían absorbido los créditos al éxito de la campaña, sin otorgar suficiente valor que tuvo el videoarte para su desarrollo.⁷ En realidad, los historiadores del arte chilenos, con la excepción de Justo Pastor Mellado que lo ha mencionado previamente, han tendido a omitir o desestimar la importancia del rol del videoarte en la Franja. Estos artistas han declarado que el videoarte representa una manera subversiva de manifestar una disidencia pública y una resistencia cultural, no solo con respecto a la dictadura, sino también en referencia a su propio trabajo comercial. En parte debido a su cercanía con el mundo del marketing político y la publicidad, es que la Franja es considerada sobre todo como una obra de propaganda. En contraste con la afirmación de Mellado, y aunque los videoartistas de la Franja luego tomaron caminos diferentes, ya sea en la academia (Flores), en la consultoría política (Forch), y en la televisión (Vargas), todos compartieron una conexión fundacional y cercana con la escena pionera de videoarte de los ochenta. Sin embargo, el rechazo crítico al componente de trabajo publicitario desarrollado por gran parte de los artistas en el circuito

7 Por ejemplo, la película NO parece afirmar que los ejecutivos en publicidad fueron los únicos responsables del éxito de la campaña. La película insiste en el apoyo de los artistas, pero no incluye referencias a la obra audiovisual de los videoartistas.

del arte y la omisión del videoarte en la Franja, eclipsa, en parte, un debate más profundo en torno al rol político y experimental de los contenidos emitidos (Machuca, 2010).

Al respecto, afirmo que la doble militancia de estos videoartistas explica parcialmente por qué se ha limitado que la historia del arte en Chile se interese en la relación entre videoarte, performance y publicidad. Podemos leer que los tres casos abordados en este artículo formaron parte de un linaje artístico diferente, que se desarrolló a cierta distancia de los artistas más fuertemente relacionados con la Escena de Avanzada, pero que encontraron, debatieron y se retroalimentaron bajo el manto sistemático y profesional que otorgó el Festival Franco Chileno de Videoarte.

Referencias Bibliográficas

- Carvajal, F., Varas Alarcón, P. y Vindel, J. (eds.). (2019). *Archivo CADA: astucia práctica y potencias de lo común*. Ocho Libros.
- Decreto 679 de 1974 [con fuerza de ley]. Establece normas sobre calificación cinematográfica. 1 de octubre de 1974. No. 679.
- Errázuriz, L. H. y Leiva Quijada, G. (2012). *El golpe estético: dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Ocho Libros.
- Flores, C. (1989). El hábito que hizo al monje. En Valdés, J. G. (ed.). *La Campaña del No: vista por sus creadores* (pp. 109-112). Ediciones Melquiades.
- Flores, C. (1987). Videar el video. *En Catálogo Séptimo Festival Franco Chileno de Video Arte*. Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Flores, C. (2006, noviembre). En torno al video. Presentado en el *Coloquio Video Arte / Archivo Abierto: videoarte, vacíos y documentos*, organizado por el Centro de Documentación de las Artes Visuales y realizado en el Centro Cultural La Moneda. https://www.youtube.com/watch?v=X-T870_Pb_c&t=3679s
- Forch, J. (2006, noviembre). Diarios de Viaje del Festival Franco-Chileno. Presentado en el *Coloquio Video Arte / Archivo Abierto: videoarte, vacíos y documentos*, organizado por el Centro de Documentación de las Artes Visuales y realizado en el Centro Cultural La Moneda https://www.youtube.com/watch?v=X-T870_Pb_c&t=3679s
- Galaz, G. e Ivelic, M. (1988). *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Insausti, G. (2009, marzo). La atalaya del mundo: Huidobro y Neruda en las alturas. En *Escritural: Écritures d'Amérique Latine*, 1. Recuperado de <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/INSAUSTI/Insausti.html>
- Liñero, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Ocho Libros.
- Machuca, G. (2010). La desnudez del demonio vespertino. En Hamilton, P., Carballas, M y Machuca, G, *Video otra vez: once muestras de video arte contemporáneo*. Metales Pesados.
- Mellado, J. (1990). Diez años de Festival Franco Chileno. En *Décimo Festival Franco/Chileno de Videoarte*. Instituto Chileno Francés de Cultura y Museo Nacional de Bellas Artes.
- Morales, J. y Maza, G. (2012). *Idénticamente desigual: el cine imperfecto de Carlos Flores*. Fidocs.

- Naranjo, R. y Briceño, V. (1986). Entrevista a Juan Downey. En *Sexto Festival Franco/Chileno de Videoarte*. Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Olhagaray, N. (2008). “Breve reseña de la historia del videoarte en Chile”. En Baigorri, L. (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Brumaria.
- Raveau, N. (2008). Horario estelar. En *Archivo Abierto 4: mimesis, camuflaje y resistencia: documentos de los años 70-80 en Chile*. Centro de Documentación de las Artes Visuales CCPLM.
- Sarabia, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Iberoamericana Vervuert.
- Sarabia, Rosa. (2010, primavera). Vicente Huidobro's Salle 14: in Pursuit of the Autonomy of the Object. *Hispanic Issues On Line*, 37-52. Recuperado de <https://hdl.handle.net/11299/182888>
- Westgeest, H. (2015). *Video Art Theory: A Comparative Approach*. Wiley-Blackwell.

***El Gran Teatro del Mundo* como hecho radial e intermediación cultural¹**

***El Gran Teatro del Mundo* as a radial phenomenon and a cultural intermediary**

Dr. Patricio Rodríguez-Plaza²

rodriguezplaza@uc.cl

Resumen

Texto que propone una reflexión respecto del programa radial *El gran teatro del mundo*, en cuanto fenómeno que contribuye, no solo a informar sobre ciertos aspectos del arte teatral, sino también en relación a la idea que la sociedad moderna se ha hecho de tal disciplina expresiva. Idea materializada en la simultaneidad constitutiva de producciones, mediaciones y recepciones creativas.

Desde allí se indaga, luego, en tal programa como un lugar mediático y de intermediaciones que alberga, prolonga y legitima a su modo aquella idea moderna. Asunto que se expresa en forma material, tanto desde la transmisión radial misma, como desde los usos que hace de las redes sociales y el archivo como repositorio y circulación de lo que desde ahí se produce. Mas, también desde el manejo que de todo ello hace su conductora María Olga Matte.

Palabras Clave: teatro; radio; mediación; entrevista, archivo; voz.

Abstract

The text propose a reflection regarding the radio program *El gran teatro del mundo* (The great theatre of the world) as a phenomenon that contributes, not only to inform regarding some aspects of theatrical arts, but also in respect of the idea that modern society took possession of such expressive discipline. Idea that's materialized in productions, mediations and creative receptions.

From there, the text explores this program as a mediatic space and intermediary that houses, extends, and legitimizes, in its own way, that modern idea. This is expressed materially both in the radio transmission itself and in its use of social media and the archive as a repository and circulation of what is produced from there. Additionally, it delves into the handling of all these aspects by its host, María Olga Matte.

Keywords: theatre ; radio ; mediation ; interview ; archive ; voice.

Recibido: 06/11/2023. Aceptado: 21/11/2023

1 Artículo, cuya base ha sido la ponencia presentada en el *XII Encuentro Teatral en Valparaíso: Realidad y Nuevos medios Interrogantes y límites de la representación en la escena contemporánea*, realizado en la Universidad de Playa Ancha, en noviembre de 2022.

Se agradece por su parte la disposición de María Olga Matte y la charla realizada por ella el miércoles 28 de septiembre de 2022, en el curso *Problemas de las artes escénicas hoy*, dictado por el autor en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

2 Académico Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile y en los programas de Magíster y Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

*Autor generoso mío,
a cuyo poder, a cuyo
acento obedece todo,
yo, el gran Teatro del mundo,
para que en mí representen
los hombres, y cada uno
halle en mí la prevención
que le impone al papel suyo,
como parte obediencial,
que solamente ejecuto
lo que ordenas, que aunque es mía
la obra, es milagro tuyo.*

Pedro Calderón de la Barca

Introducción

Las siguientes notas son resultado de una indagación respecto del programa de radio *El gran teatro del mundo*, transmitido desde hace más de una década por la emisora de la radio de la Universidad de Chile. Intentan, primero dilucidar la idea que subyace allí en tanto concepción ideal y operativa de lo teatral y luego reconocer el aspecto mediático de tal programa y por tanto partícipe de una idea moderna de tal disciplina artística.

Se entrecruzan así cuestiones teóricas con asuntos materiales que permiten reconocer la significación de un espacio interesante, toda vez que puede entregar conocimiento en relación a cuestiones que exceden su pura aparición radiofónica.

El marco de referencias utilizado parte de la base de que el teatro debe ser concebido como un fenómeno cultural y por tanto constituido por una tridimensionalidad estructural de producciones, mediaciones y recepciones.

Entendiendo por lo primero los aspectos artísticos propiamente tales y en donde se destaca por una cuestión de tradición histórica y epistemológica la personalidad del artista: actor, actriz, dramaturgo/a, director/a. Asuntos imprescindibles, pero insuficientes para explicar la significación social y la estructuración y la trayectoria histórica que los condiciona.

En cuanto a las mediaciones, estas se refieren a los innumerables intermediarios que participan también de la idea del teatro. Lugares, personas e instituciones que con su quehacer favorecen la construcción del sentido del teatro.

Por último, las recepciones constituyen los lugares sociológicos del público o individuales de las audiencias, sin las cuales el teatro no existe en cuanto arte escénico. Andamiaje que debería ser considerado si el ámbito de los estudios teatrales quiere posicionarse en nuestro medio, como una instancia de reconocimiento académico o en cuanto lugar de enunciaciones dialógicas y significantes para con el medio en el cual despliega sus herramientas de conocimiento.

Así, se expone en un primer momento una información de referencias y contextos para con el programa, para indagar enseguida en la noción de mediación y luego en las tecnicidades y el archivo que son las formas en que se ha desplazado el programa más allá de su aparición propiamente radial. Sin olvidar el lugar universitario que lo alberga, recalando con todo ello el ámbito de las intermediaciones.

Finalmente se exponen ciertas características de la creadora y conductora del programa, las que remarcan y prolongan las ideas que se piensa constituyen lo más significativo del *Gran teatro del mundo*.

Todo esto con el fin de demostrar que la idea central que subyace en la base de no pocas de los intersticios de este programa radial trabaja con la sobrevaloración de la personalidad del creador.

Dicho de otro modo, *El gran teatro del mundo* se presenta como un espacio importante de mediación teatral -contribuyendo desde allí a la estructura con la que la sociedad reconoce el arte del teatro- enfocándose de manera preferente en la personalidad de la autora como sinónimo de autoridad.

Antecedentes Generales

Un día lunes 3 de octubre de 2011 hace su aparición desde la emisora de la Universidad de Chile, en el 102.5 del dial FM, el programa *El gran teatro del mundo*. (Cortés, 2019).

Iniciativa de María Olga Matte que, ininterrumpidamente ha estado en el aire por más de una década, proponiendo en el formato de entrevistas y conversaciones, la estructura de un espacio que informa respecto de las personalidades más vistosas que hacen del teatro su oficio y actividad creativa.

De igual modo, tal línea editorial notifica en relación a carteleras, publicaciones, eventos, encuentros y hasta, en ciertas oportunidades, respecto de investigaciones dedicadas a la disciplina teatral. Programa único en su género que se ha destacado, tanto para quienes escuchan, como para aquellos que practican de forma profesional, algunas de las actividades con las que el teatro configura su quehacer.

Ofrecido en sus inicios a distintos medios radiales, este fue acogido por Juan Pablo Cárdenas, quien fue director de tal emisora entre los años 2001 y 2018, la que a su vez había sido fundada en 1981, cuando arreciaba, en todo su escalofriante esplendor, la dictadura chilena.

En términos de presentación, el programa se instala, desde cada una de sus sesiones, con una voz masculina grabada y con leve juego de eco perteneciente al locutor Luis Hernán Schwaner, que introduce el título, para luego recalcar que se trata de *un escenario para conversar sobre nuestro rol en la sociedad*, dejando abierta la posibilidad de diálogo más allá de cualquier especialidad constreñida de lo teatral. Voz que, además señala que se trata de *teatro, artes escénicas, carteleras, comentarios, críticas* y por supuesto *entrevistas*³.

En el caso de la crítica, pues se trata de una consideración utilizada de manera elástica, debido a que en general el programa prescinde de una perspectiva enjuiciadora o de un análisis estético o filosófico bajo un marco de referencias categórico.

Al mismo tiempo esta introducción se ve ambientada por una cortina musical compuesta e interpretada por Catalina Claro que es la característica que sirve de identificación para con lo/as oyentes. Asunto fundamental, toda vez que se trata de un medio cuyo sello ontológico es la sonoridad y desde allí la voz, la música, el sonido, el silencio y muy en especial, la conexión con quienes escuchan.

Un diseño sonoro que, en la tradición radial, debe entregar sello respecto de un relato musical, periodístico y publicitario ininterrumpido que, es el funcionamiento de la transmisión de una emisora cualquiera. Sello que también debe funcionar como signo de identidad y memoria.

El programa cuenta también con un logo, diseñado por la artista Macarena Matte, el cual juega con diferentes tipografías y una imagen figurativa en azul y amarillo. Una imagen síntesis que presenta los rasgos lineales de una ampolleta, en cuyo interior, una figura humana, se balancea en un equilibrio precario, tal cual lo hacen los trabajadores del espectáculo.

Imagen que permite también identificar el programa en aquellas instancias en que no es ya el sonido lo presentado, sino una pequeña cápsula visual, en tanto reconocimiento de esa franja cultural que se instala en las transmisiones de la emisora.

Cabe señalar que el programa ha contado siempre con auspiciadores, tales como Viña La Torina, la marca de automóviles Citroën, la Universidad Adolfo Ibáñez, la Asociación Chilena de Seguridad y Agua Mineral Vital, su actual sostén financiero. Cuestión que no deja de ser loable debido a que un programa como este puede no responder en lo inmediato a las preocupaciones más directas de este tipo de empresas que, por su naturaleza, requieren una amplia cobertura para instalar en el mercado sus productos. Forma y política de funcionamiento seguida por la radiofonía chilena desde sus orígenes.

En efecto, desde que existe este tipo de medio y sobre todo en los últimos tiempos, la publicidad comercial ocupa un espacio fundamental en su sustento como forma de comunicación masiva. Ello, menos en la tradición inglesa o europea que desde la práctica histórica estadounidense que ha sido el modelo seguido en nuestro país. (Montenegro, 2002, p. 89).

Medio e Intermediación

El gran teatro del mundo se ubica con toda propiedad como un lugar estratégico, menos por un simple sitio de informaciones respecto de la disciplina teatral, que como un agente que participa de manera activa en la conformación de una idea de social de teatro. Aunque tal activación, como se ha adelantado, no parezca evidente si solo nos atenemos al nivel productivo de esta disciplina.

Dicho de otro modo; el teatro visto de forma exclusiva desde su dramaturgia, actuación o dirección no calza con una mirada más amplia que, por tanto, incorpora una reflexión respecto de las mediaciones que junto a las otras dimensiones culturales también sustentan el quehacer estructural del teatro. Estructura que lo completa como arte de autor. Armazón múltiple y hasta difusa debido al carácter social y expansivo que lo constituye. (Rodríguez-Plaza, 2011)

Esto sin perjuicio de que el teatro sea reconocido, en una ya larga tradición, como un hecho efímero y transitorio, cuya ocurrencia corresponde a una experiencia situada en un espacio y un tiempo determinado.

Sin embargo, tal reconocimiento oblitera, en más de una oportunidad, los otros sedimentos semánticos o las materias simbólicas y literales en las que se expresa la naturaleza artística, social e histórica del teatro. Una de cuyas materias es la mediación en cuanto encrucijada de encuentro que dinamiza lo teatral, más allá de un nivel meramente formal o de canal de transmisión de mensajes.

No obstante mediación, ha resultado un “término a menudo invocado y raramente definido.” Noción que, en términos genealógicos ha sido explicada en cuanto “viene del verbo latino *mediare*, ‘estar en medio, interponerse’ correspondiente al adjetivo *medius*, el que está en el centro, en el corazón, intermediario entre dos extremos.” (Debray, 2001, p. 159)

Desde allí, se ha avanzado algo más al contraponerlo al término de “*media*, que designa las cosas en estado, [mientras] el *-ión*, [siendo] sufijo, indica un proceso por el cual un mediador o un intermediario se interpone entre dos o varios seres o realidades.” (Debray, p.159)

Mediación, es por esto, sinónimo de activación y de energía productiva que, en el caso que se trate de alcances en relación a un fenómeno del teatro, significa producción simbólica. Ello, tanto por las aristas creativas que se tocan allí, como por las resonancias con que sus agentes pueblan las palabras y las referencias para una escucha radial. En el caso del programa que se analiza, tal definición se encuentra cargada por igual de un nivel de performatividad oral, toda vez que son los invitado/as y la misma locutora quienes, sin estar actuando en el sentido artístico del término, dirigiendo alguna pieza teatral o produciendo dramaturgia, van promocionando con sus voces y las referencias a las que apuntan una significación expresiva que reafirma, aunque sea de manera vicaria, el arte del teatro. Quizá, lo que el programa mismo hace, debido a su propia naturaleza, es poner en acción una dimensión de teatralidad de la palabra, ya que las preguntas, respuestas y diálogos, organizan una narración expresiva, consecuencia del mismo oficio artístico que se comparte.

En el mismo foco de definiciones se debe considerar, luego, que mediación no se reduce a las nociones de distribución o instituciones, sin negar que puede estar asociado a tales espacios. Desde una concepción amplia, por ejemplo, sociológica, mediación alude a un “mercado, de los intermediarios culturales, de los críticos, de las instituciones, campos muy desarrollados pues la sociología clásica encontró en ellos aplicaciones inmediatas junto con problemáticas y métodos probados.” Pero, continúa tal definición, “la sociología de las mediaciones tiene también un sentido más radical y más establecido teóricamente, que obliga a considerar desde un punto de vista diferente –si no se trata de reconsiderar por completo- los recortes tradicionales.” (Heinich, 2002, p. 61)

Desde allí que “se pueden distinguir varias categorías de ‘mediadores’ tales como las personas, las instituciones, las palabras y las cosas, aunque, en realidad, estén estrechamente relacionadas.” (Heinich, p.61)

Con lo que queda, al menos en parte, aclarado que se trata de un concepto cuya profundidad permite comprender la complejidad de un programa radial que puede ser entendido -si no se considera lo dicho- como una simple tribuna de discursos biográficos, informativos o formales respecto de una puesta en escena determinada.

Parafraseando a un pensador latinoamericano se puede, por último, afirmar que mediación puede interpretarse como un lugar desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción, considerando que lo que se produce no responde, en exclusiva, a requerimientos de un sistema determinado sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de percibir de las personas. Los sistemas, los campos culturales y por supuesto las instituciones, cualquiera sea su naturaleza, no funcionan sino en la medida en que asumen—y al asumir legitiman— demandas que vienen de los grupos receptores. Al tiempo que no pueden legitimar demandas sin resignificarlas en función del discurso social y el paradigma sobre el cual descansan. (Martín-Barbero, 1992, p. 20)

Paradigma del cual participa, en alguna medida, la emisora misma en donde se encuentra albergado desde siempre, *El gran teatro del mundo*. Cuestión importante, que, en algún nivel, ha determinado una cierta impronta constitutiva del programa. Un espacio radial universitario de carácter público que, desde su fundación en 1981, ha mantenido, pese a todas las vicisitudes vividas en Chile, una relación estrecha con las artes.

En efecto, la radio nació ligada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, utilizando para su programación inicial, el rico acervo de esa casa de estudios, lo cual le ha valido un lugar relevante, al menos en un principio, en relación a las transmisiones de lo que se entiende por alta cultura.

Un espacio que ha sido tironeado desde la dictadura civil y militar entre su labor universitaria y la política del autofinanciamiento, la que no reconoce siempre la necesidad de un ámbito que no puede estar sometido a tal tironeo. (López, 2022).

Emplazamiento emblemático que ha transitado por distintos ejes culturales, cuya impronta estuvo, de algún modo, señalada por transmisiones de música que hasta hoy es llamada docta o selecta. Desde donde sobresale casi siempre la denominación de un autor, como sinónimo de autoría y por ese concepto, de autoridad.

Antes bien, el arte y por extensión, la literatura y el teatro, han sido tratados allí, en lo fundamental, como un asunto cuyo sentido último radicaría en personalidades que lo originan. Los programas *Vuelan las plumas*, *La República de las letras* o *Semáforo* serían ejemplos, siempre relativos, por cierto, de tal idea.

En tal sentido este hecho radial y cultural, que es *El gran teatro del mundo*, certifica y prolonga, desde sus particulares condiciones, una imagen de ese tipo de arte escénico, en tanto expresión de una sociedad que, en términos gruesos, lo concibe de una determinada manera. Esto es, como un asunto primordial, aunque no exclusivo, de figuras artísticas y llamativas que deben ser originales, singulares y excepcionales en la mejor tradición romántica.

Prueba inicial de ello es que el primer invitado con el cual se inicia el programa el año 2011, fue Juan Radrigán quien había recibido el Premio Nacional de la Representación el año 2009.

Celebridades, premios, éxitos sociales respecto de artistas que, en la tradición moderna, utilizan la denominación teológica de creadores para nombrarse y ser nombrados. Tradición que, puede concebirse al tiempo como

una institución que, como tal, existe dos veces, en las cosas y en los cerebros. En las cosas, bajo la forma de un campo artístico, universo social relativamente autónomo que es fruto de un lento proceso de emergencia; en los cerebros, bajo la forma de unas disposiciones que se han inventado en el movimiento mismo a través del cual se iba inventando el campo al que se han ajustado. (Bourdieu, p. 424)

En los cerebros, pero sobre todo en los cuerpos de las personas más allá del campo específico al que alude la cita. Ello considerando por igual que, se puede tener una idea albergada en las conciencias sin haber experimentado en la realidad corporal tal experiencia.

Muchas personas pueden, por caso, tener una imagen de lo que es el teatro sin siquiera haber estado en una representación en vivo. Esto consecuencia, entre otras, de la institución escolar, en donde pueden leerse textos dramáticos o la televisión, cuya área dramática puede entregar señales emparentadas con el teatro como una disciplina efímera aupada por cuerpos, voces, respiraciones e incluso gestos de aburrimiento por parte de la audiencia. Sin olvidar, a propósito, el radio teatro como “ficción [...] que] utiliza voces que interpretan personajes y crea un mundo imaginario.” (Pavis, 2008, p. 375). Así, se confía en quien escucha la capacidad de producir en términos simbólicos y teatrales en un juego creativo

el placer de [una] percepción [basada] en la alucinación, [de quien] lo oye todo y no ve nada: en efecto, la enunciación del texto por los actores y la puesta en onda produce en el oyente la impresión de que la escena ha sido realmente interpretada en otro escenario; tiene, pues, la sensación de no ver nada y, al mismo tiempo, la de ver “con los ojos del alma” la escena que se está interpretando en otro sitio. (Pavis, p. 376)

En esta línea argumental, este programa de radio, sirve menos a dar cuenta de tal planteamiento desde lo que de forma explícita propone, que desde la perspectiva que lo convierte en objeto de reflexión. Perspectiva que muestra e indica que, pese a su presentación de una visión amplia respecto del teatro, lo que hace, tal cual se ha dicho, es detenerse con profusión en ciertas personalidades dedicadas a esta profesión. Cuestión, que por supuesto, no le resta mérito, sino que lo carga con una densidad digna de ser pensada en términos críticos.

De algún modo y en la idea de la mediación, el programa presenta y representa, al menos en algunos puntos gruesos, lo que un mismo cuerpo social espera de un programa dedicado a este arte escénico. Ello no solo, por cierto, desde una relación mecánica entre teatro y sociedad, sino también desde un nivel de argumentos, informaciones y ejemplificaciones respecto de esas mismas figuras y el trabajo que realiza en términos grupales.

Es así como, en muchas oportunidades, las pláticas se realizan considerando producciones puntuales de sus invitados e invitadas. Pero también pueden deslizarse a tratar una trayectoria colocada en un eje diacrónico de vivencias, vicisitudes y logros personales o colectivos.

Habría entonces, el propósito de ahondar en las muchas capas que configuran al teatro en tanto disciplina expresiva. Sin embargo, ello se hace casi siempre solo desde las expresiones de algunos de sus protagonistas más evidentes.

Sin perjuicio de esto, tal idea debe estar acompañada -debido al carácter masivo de un programa de radio- con el hecho de la escucha fragmentaria que pueden realizar lo/as oyentes. Escucha y recepción, asimilables a las nociones de apertura y retroalimentación.

En la apertura la acción del receptor se dirige hacia el texto para interpretarlo, para participar en la construcción de su sentido. En la retroalimentación, la respuesta del receptor no se dirige hacia el mensaje sino hacia el medio-emisor; y no crea, en consecuencia, ningún sentido del texto, se limita a ofrecerle al medio una información que le interesa. (Rosales Mateos, 2002, p. 248)

Dejando claro que cuando se trata de una emisora como esta y de un programa particular como el que se analiza, tales perspectivas se hacen de una forma especial, al tener delante esta idea del teatro que suponemos se asienta en la sociedad y que se ha señalado.

Primero, la interpretación completa un mensaje, pero puede que lo haga de manera oblicua, escuchando a personalidades que no conoce o que generan preguntas respecto de cuestiones que desbordan la imagen de celebridades teatrales. Y, segundo que, la retroalimentación puede apuntar a la emisora que se concibe, de parte de los públicos y de ella misma, como un ente cultural y noticioso, no para entregarle informaciones de carácter económico o un insumo que robustezca dimensiones publicitarias, sino, haciéndole partícipe de opiniones políticas, ideológicas y artísticas.

Dicho esto, y pese a todo, se debe considerar que el título mismo de *El gran teatro del mundo*, nos conduce, consecuencia de estas inflexiones culturales, a estimar con seriedad, algo más abarcador y múltiple que solo a un asunto de artistas visibles en términos sociales.

Esto es, si se estima con solemnidad intelectual, aquella idea de que el mundo es espectáculo, pero también espectador de su misma realidad representacional, tal cual lo pensó Pedro Calderón de la Barca. Asunto que puede asumirse de manera más directa, menos desde el programa mismo -aunque, insistimos, también desde él- que desde una perspectiva que lo convierte en objeto de investigación.

Sitios, redes, archivo

El gran teatro del mundo se presenta –y sin duda lo es- como un programa de radio, que, no obstante, tal condición, se ha visto trastocado, producto de las nuevas tecnologías y sobre todo de las redes sociales que construyen la cultura contemporánea. Trastrocamiento siempre relativo, habida cuenta de que su impronta más decisiva sigue siendo la elaboración y la escucha radiofónica. Es decir, la producción de un anacronismo que, no por serlo, deja de tener sentido para las personas.

En efecto, el programa se inscribe en una franja ininterrumpida de emisión radial, a la vez que recurre al encuentro con invitados o invitadas que en principio responden a preguntas, comentarios u observaciones que, una maestra de ceremonia o conductora, se encarga de guiar.

Se produce así, un entramado interesante debido, por una parte, al soporte mismo de la radiofonía -la que comparte con la industria cultural varias de sus características principales- y la tematización de una disciplina que continúa, pese a todos los cambios producidos en su historia, anclado a un trabajo corporal, artesanal y material.

Ejes de diálogo que imaginan, por otro lado, un auditor o auditora implícito (en las más canónica de las tradiciones de los estudios literarios) que, más allá de la abstracción de que tal mensaje llega a todo el mundo, este se sitúa en un universo (in)determinado. (In)determinación que requeriría una investigación para situar y conocer a esa escucha de una manera más clara; cuestión que, por cierto, excede las capacidades y objetivos del programa mismo, y por ahora también los objetivos de estas notas.

Antes bien, *El gran teatro del mundo* cuenta con una serie de plataformas, tales como *Facebook*, *Instagram* y hasta un canal *youtube*. También cuenta con una serie de *Podcasts*, albergando de igual modo parte importante del material realizado hasta ahora en el sitio en línea de la emisora.

De igual manera, se puede interactuar con el programa en directo con un número de *wsp*: +569 20213207. Esto último desde una tecnicidad de última generación, pero cuya modalidad corresponde a una vieja tradición radial que se hacía vía telefónica en una interesante interacción con lo/as oyentes.

De todas estas plataformas *youtube* resulta la más condicionada en sus posibilidades técnicas por una utilización que solo hace escuchar un programa radial, siendo que esta es, en lo principal, una dirección de reproducciones audiovisuales.

Podría alegarse que ello significa un desaprovechamiento de un medio más complejo. Sin embargo, puede resultar, por lo mismo, interesante al tener la oportunidad de reproducir una sesión al momento que se realizan otras actividades cotidianas. En tal sentido *youtube* resulta un aliado en la escucha radiofónica que puede sorprender y cautivar a alguien que, buscando allí algún trabajo o expresión audiovisual, se encuentra con las voces del gran teatro del mundo.

En fin, plataformas que no solo diseminan cada uno de los acontecimientos semanales en tiempo diferido, sino que estos pueden ser consultados, detenidos, transcritos, imprimidos y hasta rearmados de un modo diferente por parte de lo/as usuario/as.

Es decir, que estos distintos estrados digitales, redoblan sus contenidos y formas descentrando la sola idea de radiofonía, en cuanto expresión auditiva temporalmente situada.

Todo esto en el entramado que crean esas mismas tecnologías, las que, como nos lo ha dicho Jesús Martín-Barbero, remiten no [solo] a la novedad de unos aparatos sino a nuevos modos de percepción y lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras. Agregando luego que

radicalizando la experiencia de des-anclaje producida por la modernidad, la tecnología deslocaliza los saberes modificando, tanto el estatuto cognitivo como institucional de las condiciones del saber, y conduciendo a un fuerte emborronamiento de las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, arte y ciencia, saber experto y experiencia profana. (Martín-Barbero, 2002, p. 80)

Así, este programa de radio es un asunto excéntrico y hasta podría dudarse de tal condición, aunque de manera paradójica siga siendo y en lo fundamental, radio.

Lo que hasta hace muy poco era solo una especie de experiencia *acousmática*⁴, hoy se presenta como una práctica multisensorial, menos por el mensaje mismo, que por las circunstancias y la utilización que se hace de él.

Esto debido no solo a los aparatos y las nuevas sensibilidades que se han señalado, sino también a las tematizaciones, las que discurren por las dimensiones de la expresividad, la experiencia y la creatividad.

Cabe señalar que, en tiempos de pandemia los programas se hicieron vía *zoom*, lo que remarca esta posibilidad abierta a distintos lenguajes; dejándolos, una vez más registrados en términos audiovisuales para la utilización contemporánea de las gentes en esta nueva era de la reproductibilidad mecánica. Una era en donde, pese a todo, la masa no solo puede seguir siendo retrógrada frente a Picasso y adoptar una actitud progresista frente a Chaplin, como lo señalara Walter Benjamin, sino que además puede construir su experiencia más allá de su papel de receptora. (Benjamin, 2000, p., 301)

4 Acusmático, acousmático. (Del gr. , `dispuesto o acostumbrado a escuchar'.) adj. Denominación de los discípulos principiantes de Pitágoras, a quienes, durante un período de prueba de cinco años, no se permitía ver al maestro, sino solo escucharle detrás de una cortina. Ú. t. c. s. Registrado solo en pl. <https://www.rae.es/tdhle/acusm%C3%A1tico>. Consultado en noviembre de 2022.

Experiencia hecha, como sabemos, de manipulaciones, contrasentidos, *zapping* e hipertextos, que hoy puede realizarse de forma retrógrada -siguiendo la terminología del mismo pensador alemán- frente al teatro postdramático, pero progresista respecto a los usos de las nuevas tecnologías.

Incluso y aunque parezca escandaloso, como una experiencia de avanzada en relación a las formas de los videos clips o la misma publicidad que recurre muchas veces a todo tipo de elaboraciones estéticas.

Habiendo dicho esto, correspondería estipular y en la misma línea, que una parte importante de todos los programas grabados, que no se han perdido, han sido admitidos desde el año 2020 en *Chile Escena. Archivos y Documentación del Teatro*, perteneciente a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile⁵.

Allí, ese rico material sonoro, es atesorado, consultado e investigado. Hecho que refuerza, una vez más, la idea y el hecho de que el teatro no se reduce, ni a un asunto de artistas arriba del escenario, ni a quienes lo experimentan desde las butacas o desde la recepción en el famoso convivio tan caro a Jorge Dubatti. (2012).

El teatro es, en tal sentido, un gran teatro del mundo, no solo por la presentación de la persona en la vida cotidiana de la que hablara Erving Goffman (2012), ni tampoco en exclusiva por corresponder a una de las tantas manifestaciones artísticas realizadas por quienes en términos sociales son investidos de tal condición, sino también por los miles de vericuetos en donde se aloja –a veces de forma más que silenciosa- en el cuerpo social. Sean, tales vericuetos, materiales o inmateriales, analógicos o digitales, archivísticos o de repertorio, como diría Diana Taylor. (2015)

Así es como, se debe confirmar la idea de la existencia del archivo teatral, en un país como el nuestro, más allá de un lugar físico, ordenado en términos convencionales. O, si se quiere, por encima o en paralelo a una estructura nacional que, como sociedad laica, sería deseable tener. Este existe, se nos ha dicho, como aparato simbólico

en tanto el teatro ha formado una tradición que permite decirse a sí mismo, situarse y generar enunciados. Esto se debe a que, a pesar de la fragmentación de los materiales, estos existen en parte y en la medida que han sido comentados o referidos por el medio teatral, antologados y valorados; así se puede hablar de autores, poéticas, montajes y dramaturgos centrales. (Gutiérrez, 2017, p. 41).

Enunciado importante de proyección académica que debe ser tomado en cuenta, en especial, cuando nos atenemos al material sonoro de *El gran teatro del mundo*. En él, como vemos, se conversa, se habla, se expone respecto no solo de las dramaturgias sino también, aunque sea en sordina y en un muy segundo plano, en relación a escenografías, vestuarios, sonidos, iluminaciones y maquillajes.

5 Chile Escena. Archivos y Documentación del Teatro, Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://www.chileescena.cl/#/fondos/5f737d7cf6d8a32d2bea02ae>. Consultado en enero de 2023.

Mas, también este almacenamiento sonoro y cultural impone pensar respecto del concepto y la práctica del poder, ya que los archivos “tienen que ver con la imposición de control y orden sobre las transacciones, acontecimientos, personas y sociedades a través del poder legal, simbólico, estructural y operacional de la comunicación documentada.” Nada de esto es, ni mucho menos neutral o carente de jerarquizaciones u omisiones ya que “[...] algunos pueden permitirse el lujo de crear y mantener registros, y otros no; que ciertas voces serán escuchadas y otras no; que ciertos puntos de vistas e ideas sobre la sociedad serán privilegiados y otros marginados.” (Schwartz y Terry, 2002, p. 17).

Considerando tal planteamiento es que habría que consultar y escuchar los programas grabados que interesan acá. Escuchar los sentidos y las maneras en cómo se transmite lo grabado, pero, sobre todo, prestar atención, aunque sea paradójico, a lo no dicho. Los silencios pueden eventualmente estar acompañados de silenciamiento, sean estos hechos adrede, sea por omisión, en especial en sociedades donde es escasa todavía la cultura del patrimonio como bienpreciado.

Demás está decir que, toda esta información que se entrega, sobre todo respecto de las redes, el archivo y las otras formas de almacenamiento y memoria, es inestable y provisoria, consecuencia de la fugacidad y desvanecimiento de la solidificación que solo en un momento puede parecer estable, en razón de los cambios y transformaciones de las tecnologías.

Conducción, animación, locución

Por su parte *El gran teatro del mundo* es conducido por María Olga Matte quien, desde sus diferentes facetas profesionales logra imprimirle al programa un cariz de diálogo informado, consecuencia de un conocimiento profesional y académico, tanto de la actuación, como de algunas de las particularidades técnicas que determinan el teatro como arte.

Profesora de castellano titulada en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación con un magíster en lingüística y otro en literatura. Cuenta, además, con estudios de teatro en Francia, graduándose luego en la Escuela de Fernando González; desempeñándose de igual manera como académica, actriz de cine y hasta de *doblaajista*.

Actividades y oficios que convierten su figura en una verdadera activista cultural, que de alguna manera hace periodismo sin hacerlo. O lo que sería más justo decir: que hace periodismo especializado y de calidad, menos por una formación de calificación en el rubro, que por un saber y una experiencia desde el interior mismo del oficio teatral.

En efecto, tales conocimientos, permiten que el programa mantenga siempre un nivel de especialidad, sin caer, por cierto, en lenguajes crípticos o nociones oscuras para quien escucha.

Todo ello acompañado de un manejo de voz poco usual en nuestro medio, toda vez que con una dicción impecable y un pronunciar claro y preciso permite contener –en el doble sentido de tener dentro y detener– las ideas que se le transmiten al o la invitada para que ella o él, las desplieguen en un verdadero diálogo.

Ideas que son preguntas, pero también directrices guiadas por una cierta concepción del teatro, tal cual se ha comentado.

Ese hablar se destaca sobre todo en un país como Chile en donde la sonoridad y el tono de voz son más bien agudos y en muchos momentos poco nítidos debido a una cierta falta de modulación. Asunto que fuese remarcado por la actriz Carmen Barros en el programa del primero de junio de 2015. El chileno, ha dicho, tiende a bajar las entonaciones y a tener mala modulación, consecuencia de ser flojo y regalón, dueño de una falsa timidez⁶.

De allí que la voz firme y dueña de inflexiones que reducen al mínimo los sonidos ambiguos, producto del trabajo de locución que ha realizado su administradora radial, le entregan un verdadero sello de marca al *Gran teatro del mundo*.

Sello imprescindible en un medio en donde la voz suele ser la encarnación de mensajes, ideas y de corporalidades que, con sus respiraciones, movimientos, emociones e inquietudes, logran conexión con un auditorio que se ha consignado indeterminado.

Unos oyentes que pueden conectarse con el programa, desde la vida cotidiana y hasta desde la rutina del trabajo, incluso desde el automóvil en movimiento.

Ya lo había adelantado Walter Benjamín en 1930 ó 1931 respecto de esta dimensión de la radiofonía diciendo que “es la voz, la dicción, el lenguaje —en otras palabras, el lado técnico y formal— lo que en muchos casos hace inaguantables para el oyente aun las más valiosas exposiciones, del mismo modo que en otros casos, menos frecuentes, pueden atraerlo con los temas que le son más ajenos.” Agregando con ironía que “hay locutores a los que les escuchan hasta los partes meteorológicos.” (Benjamin, 2014, p. 324).

En especial desde su oficio de profesora —aunque no solo desde allí— y en un guiño a Roland Barthes, podríamos decir que su palabra y la de sus invitados e invitadas, es acá la equivalencia de un escritor. Es decir, de alguien cuyo propósito, al usar la voz y hacer que otros la usen, es dar testimonio, explicar, enseñar; instrumentalizarla en pos de comunicar e informar. La voz, para seguir con el parafraseo, soportaría un hacer sin constituirlo.

Pero también, ¿por qué no? tratándose de temas artísticos, varias de las locuciones y charlas podrían deslizarse hacia lo que el mismo Barthes llamó el oficio de escritor. Esto es, alguien, cuya capacidad sería la de absorber radicalmente el *porqué* del mundo en un *cómo decir*. (Barthes, 1967)

En fin, María Olga Matte, expone, presenta, estudia antes de conversar y en muchas ocasiones inicia el programa citando al propio entrevistado o entrevistada.

Se podría decir que conduce en el sentido más hondo del término, como quien acompaña a alguien a otra orilla para que se encuentre con un paisaje que lo/a reconoce como si fuese la primera vez. Así, la conductora pregunta, propone, insinúa y explica para que, el o la invitado/a despliegue una narración hecha de retazos de expectativas y pedazos de convicciones.

6 <https://www.listennotes.com/es/podcasts/el-gran-teatro-del-entrevista-a-carmen-a%C3%ADda-sUjr8Bi0bzg/>. Consultado en junio de 2023.

Evidentemente la calidad de la voz y la preparación profesional de María Olga Matte no aportan per se a un análisis en relación al programa de radio. Este sigue siendo un objeto digno de atención analítica más allá de tales particularidades. Asuntos que, sin negar lo anterior, faculta para reconocer que estas le entregan una tonalidad al programa que determina algo de su materialidad expresiva. Materialidad -una vez más- entrecruzada con la perspectiva de entrevistar, consultar, dialogar y citar figuras artísticas, que en general, responden al oficio de la actuación, la dramaturgia o la dirección teatral.

Son ellos y ellas y en especial los actores, quienes han sufrido según lo expresa Patrice Pavis, la situación histórica de ser en algunos momentos, adulados y mitificados, convertidos por tanto en monstruos sagrados; para, en otros momentos, ser menospreciados y percibidos con una desconfianza casi instintiva. (Pavis, 2008, p 33).

Quizá sea esa centralidad, ambigüedad y paradoja la que hace que un programa radial que, pese al título del *gran teatro del mundo*, esté centrado en esa figura, sin la cual, como alguna tradición explica, no hay teatro.

Sin duda la personalidad del artista teatral es indispensable para producir parte esencial de esta maquinaria artística.

No obstante, tal maquinaria lo excede con mucho; lo cual, lejos de disminuirlo en su aparición social e histórica, lo que hace es reafirmarlo en su singularidad y desde allí convertirlo en sinónimo absoluto de teatro.

Conclusión

Estas notas han querido contribuir a la comprensión de que el teatro no es una cuestión exclusiva de artistas dedicados al trabajo que se realiza sobre un escenario. De ello da cuenta, entre otras, las mediaciones que, desde un ángulo propio, participan en la construcción de un arquetipo de teatro, entendido como un arte moderno y contemporáneo.

De igual modo, se ha propuesto la idea de que un programa de radio dedicado al teatro y situado en una emisora universitaria en un país como Chile, participa de un paradigma de tal disciplina artística, contribuyendo a conformación de un bucle cultural de movimiento constante.

Así es como se espera contribuir a una reflexión que alimente el campo de los estudios teatrales o la teatrología en Chile, que al decir de Andrés Grumann, no cuenta aún con un lugar de enunciación disciplinar claro y articulado, consecuencia, según lo expone, al carácter profesional volcado a la actuación que ha tenido la tradición universitaria chilena. (Grumann, Barría, 2019).

Enclaustrados todavía en un paradigma restrictivo del teatro, tal campo se ha visto tironeado, menos por los estudios académicos, que por las circunstancias sociales que desbordan, con su impaciencia y hasta con sus jirones de violencia, las ideas que de forma tenaz los mantienen girando sobre un eje de restricción epistémica.

Circunstancias que exigen, no solo ahondamiento respecto de las dimensiones que ya se estudian, sino expansión comprensiva de las artesanías, medios, mediaciones y recep-

ciones que van construyendo un fenómeno cultural como el teatro. Pero también comprendiendo y trabajando las teatralidades y performatividades que arman la vida social: vida cotidiana, expresiones y marchas políticas, eventos y fiestas deportivas o religiosas.

Resulta evidente que estas notas deben seguir permitiendo el desarrollo de pistas de investigación y desahogo universitario para no quedar atrapadas en un juego pirotécnico de simple iniciación académica.

El profesor Marcelo Islas se permitió señalar, cuando este trabajo era solo una ponencia, que esto mostraba que se tenía la saludable práctica de mirar el teatro desde fuera del escenario. Sí, me parece saludable, no tanto por una cuestión de sanación particular, sino también por saneamiento intelectual que nos devuelva la capacidad de asombro frente a los sedimentos semánticos y los pliegues materiales de un arte como el teatro.

Posición que no deja de ser política, toda vez que lo que se busca es problematizar lo teatral en sus innumerables figuras representativas o referenciales. Experimentar a la manera que entendía Octavio Paz la pasión crítica (Paz, 1990). Es decir, como una entremezcla entre una dimensión intelectual, analítica y una sensible, no exenta de un nivel de arrebatos y delirio.

Pasión y crítica, para desmarcarse del pensamiento que concibe a las artes escénicas o cualquier expresión artística como un fenómeno que simplemente se amolda a una visión aséptica, y por ese concepto, constriñéndola a un falso acomodo placentero y desinteresado.

En un registro distinto, aunque no distante, se puede cuestionar la expresión recurrente de que el teatro es un espejo en el cual la sociedad se ve reflejada.

Sería más adecuado pensar que el teatro -en especial cuando se considera de la forma que estas notas lo piensan- contribuye a la configuración esencial de la sociedad misma. Dicho de otro modo: el teatro no se ubica frente a la sociedad para devolverse una imagen, sino que se encuentra anidado en sus mismas entrañas expresivas., configurando parte de su identidad e identificación. Comprendiendo por lo primero aquello que se es y por lo segundo, aquello que se quiere ser.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1967). "Écrivains y Écrivants". En *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, W., (2014). *Radio Benjamin*, Traducción: Joaquín Chamorro Mielke Edición: Lecia Rosenthal Editor digital: TitivillusePub base r1.2. https://www.academia.edu/69492248/Walter_Benjam%C3%ADn_Radio_Benjam%C3%ADn. Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- Benjamin, W., (2000). "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". En *Œuvres III, Paris* : Gallimard.
- Bourdieu, P. (2003). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Cortés, A., (2019). "María Olga Matte. El Gran Teatro del Mundo". En *Apuntes de Teatro* (144), 149-152.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J., (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- Goffman, E., (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grumann, A. Barría, M. (2019). "Devenires del campo teatrológico en Chile: entrelazamientos teóricos con la trayectoria de Juan Villegas". En *Apuntes de Teatro* (144), 19-28.
- Gutiérrez, P., (2017). "Archivo como dispositivo para desde la escena. La experiencia de Fulgor de TNT". En *Apuntes de Teatro* (142), 34-50.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición.
- López Pichipil, P., (2022). "Radios universitarias. El lugar donde ha resistido la mirada pública de los medios en Chile". En Raúl Rodríguez Ortiz (Edit.) *100 años de la radio en Chile*, (230-251). Santiago, LOM.
- Martín-Barbero, J. (2002). *La educación desde la comunicación*. Argentina: Norma.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S., (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Norma.
- Montenegro Armijo, C., (2022). "De la lectura de diarios al contenido multiplataforma. La evolución de la radio informativa". En Raúl Rodríguez Ortiz, (Edit.) *100 años de la radio en Chile*, (86-123). Santiago, LOM.
- Paz, O., (1990). *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós: Argentina.

Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Crítica teatral y medios. El caso Beckett y Godot*, Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones.

Rosales Mateo, (2002). *Estética y medios de comunicación. Sueños que el dinero puede comprar*, España: Tecnos.

Schwartz, J. M., y Cook, T., (2002). Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory, *Archival Science. Archivos, Documentos y Poder: La formación de la memoria moderna*, (vol. 2), 1-19.

Taylor, D., (2015). *El Archivo y el Repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Rasgos del enfoque de derechos en la curaduría del Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia

Features of the rights approach in the curation of the National Catalog of Artistic and Cultural Proposals for Early Childhood

Mg. Diego Vargas Duhart¹

dfvargas@uc.cl

Resumen

El siguiente trabajo es una muestra del material recogido y ordenado por el *Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia*, realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2023), que permite señalar y reconocer el año de surgimiento, la cantidad de creaciones originales, los medios de comunicación, lugar de ubicación y carácter del trabajo de algunas compañías dedicadas a la creación escénica para la primera infancia en Chile. El objetivo de este ejercicio es caracterizar el enfoque de derecho de las infancias a la participación de la vida cultural de la sociedad como uno de los rasgos específicos de la curaduría de esta publicación. La revisión de este objeto de estudio posibilitaría plantear que, después del surgimiento del teatro infantil a principios de siglo XX (Echeverría), la profesionalización en los finales de la década de 1950 (Martínez) y su renovación como mecanismo de evasión de la censura militar a partir de 1973 (Rodríguez), nos encontraríamos frente a una cuarta etapa en el desarrollo de las artes escénicas para audiencias transversales, la que correspondería al mencionado enfoque de derechos (Sepúlveda). Esta perspectiva es la que atravesaría la mirada curatorial del Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia y, por extensión, el trabajo de las compañías seleccionadas.

Palabras clave: infancias; teatro; curaduría; derechos; Chile

Abstract

The following work is a sample of the material collected and organized by the National Catalog of Artistic and Cultural Proposals for Early Childhood, carried out by the Ministry of Cultures, Arts and Heritage (2023), which allows to recognize the year of emergence, the number of original creations, the channels of communication, location and nature of the work of some companies dedicated to scenic creation for early childhood in Chile. The objective of this exercise is to characterize the approach of children's right to participate in the cultural life of society as one of the specific features of the curation of this publication. The review of this object of study would allow to propose that, after the

¹ Profesor de Lengua Castellana, Magíster en Literatura y actualmente alumno de Doctorado de la Universidad Católica de Chile. Coordinador y docente del Programa de Comunicación y Pensamiento, Universidad del Desarrollo. Director de La Cajita, compañía de mediación escénica para audiencias en crecimiento. Sus líneas de investigación se vinculan con didáctica, literatura infantil y juvenil, teatro chileno contemporáneo, arte e infancias.

emergence of children's theater at the beginning of the 20th century (Echeverría), the professionalization in the late 1950s (Martínez) and its renewal as a mechanism to evade military censorship in 1973 (Rodríguez), we would find ourselves facing a fourth stage in the development of the performing arts for transversal audiences, which would correspond to the aforementioned rights approach (Sepúlveda). This perspective is what crosses the curatorship of the National Catalog of Artistic and Cultural Proposals for Early Childhood and, by extension, the work of the selected companies.

Keywords: childhood; theater; curatorship; rights; Chile.

Recibido: 26/10/2023. Aceptado: 5/12/2023

En sus países o en sus regiones,
¿los niños tienen libertad de acceso
al teatro?, Asaya Fujita.

Introducción

El Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia (0 a 6 años) es una publicación del año 2023 del programa Acciona Jardines, al alero del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). Para elaborarlo, se convocó a una licitación que fue adjudicada a un equipo de investigación y diseño encabezado por Amnia Lab². El levantamiento de información se realizó entre diciembre de 2022 y marzo de 2023, a través de un muestreo de bola de nieve que se articuló en la difusión en redes sociales, bases de datos proporcionadas por el MINCAP y servicios de mensajería en grupos de interés, entre otros. Se recibieron doscientas treinta propuestas de todas las regiones del país, de las que se seleccionaron ochenta y dos, que se agruparon en cinco categorías: artes escénicas (33), música (9), artes visuales (5), narración y fomento lector (23) y espacios (12)³. Dentro de estos grupos, la información se estructura en orden alfabético e incluye una reseña y una imagen que describe a la compañía. Este texto multimodal se elaboró, principalmente, al cruzar tres entradas del formulario de postulación⁴: aquella que abordaba la misión-visión, la que indagaba sobre el por qué esa compañía centraba su trabajo en primera infancia y la que requería documentación y registros. Complementa la información la región de la compañía y las redes sociales que utilizan (imagen 1).



Imagen 1. Compañía Las Cabras, pág. 55. Obra: *Arjé, el comienzo del universo* (2021).

2 Junto con Teatro de Ocasión y Compañía Aranwa, Amnia Lab es una de las compañías iniciadoras del llamado teatro para primeras infancias en Chile. Estas compañías estrenaron respectivamente, entre octubre y noviembre de 2011 y sin conocerse entonces entre sí, *Una mañanita partí*, *En bañador* y *El jardín del origen*. Al mismo tiempo, cabe decir que quien suscribe este texto fue parte del equipo de investigación del catálogo a analizar y es integrante activo de una de las propuestas seleccionadas. Se asume, por lo tanto, que se produzca una suerte de efecto cortaziano, en el que el observador termina siendo observado y las conclusiones dicen más del sujeto emisor que del objeto de interés.

3 Los criterios de selección fueron consensuados entre Acciona Jardines y el equipo a cargo del levantamiento de información e incluyeron aspectos formales como pertenecer al territorio nacional, estar evidentemente enfocados en estas audiencias y adjuntar documentación que demostrará lo declarado en la postulación; y también aspectos conceptuales que referían a los motivos por los que se trabaja con primera infancia, presentar una visión no estereotipada sobre estas audiencias o cuáles eran los referentes nacionales e internacionales que inspiraban estas iniciativas. La revisión del material recibido se hizo de manera cruzada entre cuatro integrantes y la selección final contó con el visto bueno del equipo del MINCAP. En los casos de cercanía entre quien revisaba y la propuesta que postulaba, se solicitó cambio de revisor.

4 Para ser parte de la convocatoria se debía completar un formulario de treinta preguntas, que requería información cuantitativa, como año de formación o tipo de manifestación artística; y cualitativa, como las nociones sobre infancia de la compañía y las motivaciones para trabajar con estas audiencias.

Centrándome en la categoría artes escénicas, el propósito del siguiente trabajo es evidenciar el enfoque en el derecho de las infancias a la participación de la vida cultural de la sociedad como uno de los rasgos caracterizadores de la curaduría de esta publicación. Para esto, se observará el año de surgimiento, la cantidad de creaciones originales, los medios de comunicación, lugar de ubicación y carácter del trabajo de las compañías seleccionadas para este catálogo dedicadas a la creación escénica para la primera infancia en Chile. El interés por el objeto está dado porque, a partir este ejercicio, se visibilizarán compañías, colectivos e iniciativas de artes escénicas que centran sus trabajos en aquellas audiencias comprendidas en el primer segmento de vida. Se concluirá que la curaduría de este documento reflejaría -después del surgimiento, la profesionalización y la renovación como mecanismos de evasión de la censura- una cuarta etapa en el desarrollo del teatro infantil, teatro familiar, teatro para audiencias transversales o teatro para audiencias en crecimiento⁵ en Chile, el así llamado teatro con enfoque de derechos.

Años de surgimiento, creaciones originales y comunicaciones

Una primera entrada que puede perfilar las artes escénicas a partir de la selección curatorial, tiene relación con los años en que las diferentes propuestas surgen. La Tabla 1 grafica la composición cronológica de las compañías⁶:

5 Para facilitar búsquedas futuras y filiaciones con antecedentes se usarán estos términos como sinónimos, aunque no aluden exactamente a los mismos imaginarios ni públicos. En otros espacios he planteado que una de las dificultades para acercarse a este tipo de teatro es la multiplicidad (y en algunos casos inestabilidad) de los términos usados. De hecho, es posible encontrar, entre otras, las siguientes nomenclaturas: teatro familiar, teatro para todo espectador, teatro infantil, teatro para niños, teatro para audiencias tempranas, teatro para primeras infancias, teatro para la niñez, teatro infantil y juvenil, teatro para los primeros años, teatro para los muy muy jóvenes, teatro del pañal, teatro para bebés, teatro para guaguas. De no ser indicado lo contrario o no establecerse algún matiz evidente, en este trabajo serán usados como sinónimos.

6 En todas las tablas de este trabajo la enumeración de las compañías se hizo en orden alfabético, de acuerdo a la organización utilizada en el mismo catálogo.

AÑO	COMPANÍA
1999	Compañía de Muñecos Marionautas
2001	Teatro en el Aire
2006	Indira Jiménez
2007	La Otra Zapatilla Teatro OANI Teatro
2008	Libertad y Esperanza
2009	Lakomby Teatro
2010	La Canalla Laburbujacirko!
2011	Amnia Lab Compañía Aranwa Teatro de Ocasión
2012	Kusisiña Aprender Feliz La Coraje Ñeque Teatral
2013	Circo del Sur Colectivo Escena Cuántica Los Fabulísticos
2014	Teatro Pichiche
2016	La Maleta Imaginaria Minutera FronteraSur
2017	La Poética Ilustrada Movimiento Continuo Teatro Atota
2018	ESG Creaciones Escénicas La Cajita
2019	Carolina Morales Catalejo Teatro de Sombras Kami Teatro Relato Imaginario
2020	Las Cabras Proyecto Atlas SeisPies

Tabla 1: año de surgimiento compañías escénicas seleccionadas.

Si se analiza esta información desde la dispersión por años (Gráfico 1), podría facilitarse la observación del tránsito diacrónico en la formación de las compañías:



Gráfico 1: dispersión por años de surgimiento y cantidad de propuestas.

Esta información da cuenta de los antecedentes de este tipo de teatro, al incorporar siete propuestas anteriores al 2011⁷, lo que refleja que se entiende la construcción de procesos culturales no como generación espontánea, hechos aislados o marginados del contexto que los produce, sino que como desarrollos y búsquedas teatrales que permiten pensar en estas audiencias y, eventualmente, repercutir en una programación segmentada. Si bien a partir de los años 2010 - 2011 comienza a usarse la nomenclatura “teatro para primeras infancias”, el surgimiento del mismo -desde la mirada curatorial- se entronca con filiaciones estéticas e históricas y las mismas vienen reflejadas en la publicación. Cabe destacar, además, que -a pesar de las dificultades y la precarización de las artes escénicas (Peña Muñoz)- doce compañías completan al menos una década de actividad constante.

A este recorrido se suman las iniciativas que han surgido más evidentemente desde el 2011 en adelante, que reflejan una focalización curatorial contemporánea a las artes escénicas para audiencias transversales y las infancias. Por ejemplo, la compañía Las Cabras, que busca “cómo romper con esa concepción errónea de que los niños y las niñas no pueden profundizar en ciertos temas” (51). Asimismo, La Cajita desarrolla “creaciones estéticamente estimulantes, que evoquen *lenguajes artísticos y teóricos contemporáneos* para las primeras infancias y sus acompañantes” (35, la cursiva es mía). Por su parte, Los Fabulísticos declaran que su “motivación es crear arte con opinión e historias que cuenten temáticas actuales” (55). Las citas hacen eco de nociones actualizadas sobre las infancias y la superación de ciertos estereotipos con respecto a qué deben y cómo deben ver las infancias. Esto repercute en decisiones escénicas que, dadas estas audiencias, probablemente hubieran sido impensadas hasta hace algunos años atrás, como el uso de lenguajes como la performance, la instalación o el *land art* (Indira Jiménez), la superación de personajes dicotómicos para dar paso a narrativas llenas de matices y que abren preguntas más que ofrecer respuestas (Compañía Aranwa, Amnia Lab), la aproximación a temas complejos como la muerte (Teatro de Ocasión), la pérdida (La Cajita), la crisis medioambiental (Carolina Morales) o el enfoque de géneros (La Maleta Imaginaria), por nombrar algunos. Esta contemporaneidad, inferida desde el análisis de los años de surgimiento de las propuestas seleccionadas, se configuraría como un primer rasgo de la curaduría del Catálogo.

7 Veáse pie de página N°1.

De forma complementaria, puede analizarse la cantidad de creaciones originales que presentan estas compañías⁸, como se aprecia en la Tabla 2:

CANTIDAD CREACIONES ORIGINALES	COMPAÑÍAS
8	Teatro en el Aire.
7	Amnia Lab, Compañía Aranwa, Lakomby Teatro, Los Fabulísticos.
6	ESG Creaciones Escénicas, Ñeque Teatral, Teatro de Ocasión.
5	Kusisiña Aprender Feliz, Libertad y Esperanza.
4	Laburbujacirko!, Minutera FronteraSur.
3	Carolina Morales, Catalejo Teatro de Sombras, Compañía de Muñecos Marionautas, Indira Jiménez, La Cajita, La Canalla, La Coraje, La Maleta Imaginaria, OANI Teatro, Teatro Pichiche.
2	La Otra Zapatilla Teatro, Movimiento Continuo, Relato Imaginario, Teatro Atota.
1	Circo del Sur, Colectivo Escena Cuántica, Kami Teatro, La Poética Ilustrada, Las Cabras, Proyecto Atlas, SeisPies.
TOTAL CREACIONES ORIGINALES	117

Tabla 2: Cantidad de creaciones originales por compañías.

Estadísticamente mirado, en veinte años hay un promedio anual de seis estrenos originales enfocados en estas audiencias. Por otra parte, no deja de llamar la atención que cuatro de las seis compañías de danza (La Poética Ilustrada, Las Cabras, Proyecto Atlas, SeisPies) tengan sólo una creación lo que indicaría que todavía es una disciplina en crecimiento y que probablemente tendrá un interesante tránsito, pero también una inestabilidad propia de compañías que están forjando su recorrido. Estas creaciones, también, pueden observarse a partir de los años de estrenos, como se aprecia en el Gráfico 2⁹:

⁸ Es importante aclarar que esta información no se refleja en la publicación del catálogo, sino que en el formulario de postulación.

⁹ Se han dejado fuera de este gráfico tres creaciones de compañía La Coraje, puesto que no se indicaron los años de estreno. Al mismo tiempo, se excluyó una creación del año 2023, puesto que al ser el año en curso la información es parcial.



Gráfico 2: dispersión por años de creaciones originales.

El gráfico anterior permite, al menos, tres reflexiones. La primera es que desde el año 2010 que se estrena al menos una creación original, lo que refuerza el hito de surgimiento del teatro para primeras infancias en Chile. Si bien las audiencias tempranas -incluso las primeras infancias- vienen pensadas desde antes, pareciera que la inserción semántica en el campo cultural permite un auge de estas manifestaciones, reflejado en la cantidad de producciones anuales revisadas. La segunda es que los años de pandemia (2019 y 2020) no fueron impedimento para que las compañías, apelando a otros lenguajes e imaginarios, continuaran con sus actividades creativas. La tercera dice relación con cierto auge de este tipo de teatro. Al contrastar esta información con lo que plantea la investigadora Claudia Rodríguez (2000), quien señala que uno de los periodos de mayor focalización hacia el teatro infantil en Chile corresponde a los años 1974 y 1976, periodo en el que se estrenan treinta y seis obras, podemos apreciar un auge del teatro enfocado en primerísimas audiencias. Si bien el contexto es muy distinto y el refugio de la censura teatral que permitió el teatro para audiencias tempranas explica este auge, si se comparan esas treinta y seis producciones con las cincuenta para primeras infancias estrenadas entre los años 2020 y 2022, es posible establecer un importante desarrollo de este tipo de teatro en los últimos años. Frente a estos datos, sería importante conocer la cantidad de producciones de teatro infantil creadas en este arco de tiempo y comparar de ese total cuál es el porcentaje al que corresponden estas cincuenta obras.

Desde el ámbito de las comunicaciones, el catálogo aporta luces con respecto al contacto de estas compañías con sus audiencias. La proliferación de redes sociales y el mundo digital parecieran configurarse como herramientas muy necesarias (casi ineludibles) en términos de difusión. En esta perspectiva, Instagram se instala como la red social más usada por las compañías: treinta de un total de treinta y tres declaran tenerla, lo que señala la penetración de esta plataforma en el mundo virtual. De estas, siete indican que es la única red social que usan, esto es, el veinte por ciento de las compañías sólo usa Instagram como canal con sus audiencias. Luego, Facebook aparece en veintidós compañías y muy lejos se utilizan otras como Youtube (tres), Tik Tok (dos), Twitter (una) y Vimeo (una). Diecinueve propuestas cuentan con sitio web, lo que se puede interpretar como un mayor grado de profesionalización dada la complejidad que significa su manejo y actualización permanente. Del mismo modo, un sitio web permite entregar más información y documentación del trabajo de las compañías, abriendo otras posibilidades de comunicación con públicos interesados en estos trabajos. Aplicaciones y redes como Snapchat, BeReal o LinkedIn ni siquiera se mencionan, lo que invita a la reflexión con respecto a las redes sociales que en el futuro usarán las audiencias a las que se dirigen estas propuestas. Del mismo modo, dado el veloz cambio de las tecnologías digitales, se supondría que las que están en boga hoy caerán en desuso, lo que implicará una inevitable adaptación permanente a la manera de comunicarse con los públicos.

Regiones y subgéneros

En cuanto a la composición regional, la publicación plantea un análisis que se desprende de la información graficada en la Tabla 3, en orden de norte a sur:

REGIÓN	NÚMERO	PROPUESTAS
VALPARAÍSO	7	Compañía de Muñecos Marionautas, Kuisisiña Aprender Feliz, La Coraje, Lakombi Teatro, Movimiento Continuo, OANI Teatro, Teatro Atota.
METROPOLITANA	14	Amnia Lab, Colectivo Escena Cuántica, Compañía Aranwa, ESG Creaciones Escénicas, La Cajita, La Poética Ilustrada, Laburbujacirko!, Las Cabras, Libertad y Esperanza, Los Fabulísticos, Proyecto Atlas, SeisPies, Teatro en el Aire, Teatro Pichiche.
BÍO BÍO	2	La Otra Zapatilla Teatro, Minutera FronteraSur.
ARAUCANÍA	3	Ñeque Teatral, Relato Imaginario, Teatro de Ocasión.
LOS RÍOS	2	Carolina Morales, Catalejo Teatro de Sombras.
LOS LAGOS	1	La Maleta Imaginaria.
MAGALLANES Y ANTÁRTICA	4	Circo del Sur, Indira Jiménez, Kami Teatro, La Canalla.

Tabla 3: distribución regional de compañías en la categoría artes escénicas.

Más allá de aspectos evidentes, como la concentración en las regiones de Valparaíso y Metropolitana y que se replica en todas las categorías, resalta la presencia de cuatro propuestas de Magallanes y la Antártica Chilena, a saber, Circo del Sur que se define como una compañía “de artes circenses con una fuerte vocación social” (19); Indira Jiménez que utiliza el formato instalación en el que combina artes visuales con teatro para ofrecer una propuesta inmersiva (29); Kami Teatro, compañía emergente que centra su trabajo en la técnica Lambe Lambe y La Canalla, compañía que surge el 2010 con un evidente vínculo territorial.

No obstante pertenecer a una región extrema, las cuatro propuestas dan cuenta de un campo escénico y cultural que ha abierto una mediación artística sostenida con la primera infancia y sus acompañantes en ese territorio. Lo anterior se refuerza con la diversidad de los lenguajes de estas compañías y, entonces, del interés local por sus propuestas. Por el contrario, las regiones del extremo norte no aparecen representadas. Si bien se recibieron dos postulaciones de Arica y Parinacota (Teatrugando y Cía Recre-o), una de Atacama (Compañía de Teatro Los Viajeros del Desierto) y dos de Tarapacá (Dragones del Norte y Boliche Teatro), ninguna de ellas fue seleccionada, principalmente, porque el trabajo que se apreciaba en la postulación era para todo público, pero no focalizado en primera infancia propiamente tal, uno de los principales filtros de la selección. Crítica, a su vez, pareciera la situación de la región de O’Higgins que resalta por la exigua o nula oferta

cultural para estas audiencias. Es una región, de hecho, de la que no se recibieron postulaciones en la categoría artes escénicas y que sólo se visibiliza en el catálogo con un espacio: el Museo Regional de Rancagua.

En esta distribución y descripción regional, aparecen seis compañías que incorporan miradas territoriales como motor creativo. La mencionada La Canalla trabaja desde “la recuperación de la memoria histórica y el patrimonio natural local de la Región de Magallanes y la Antártica Chilena” (37). Su creación *El Pequeño Mundo de Omora* (2018) se define como un “teatro de divulgación de ciencias sobre el mundo del micro bosque de líquenes y musgos presentes en *Cabo de Hornos*” (formulario de postulación, entrada 138, la cursiva es mía). La Otra Zapatilla Teatro, por su parte, se define como “una organización cultural que desde 2007 desarrolla su quehacer en el territorio local, llevando el teatro a la ciudad de Concepción y sus alrededores” (43). En el caso de Compañía Minutera FronteraSur ya desde el nombre apreciamos un signo claro con respecto al territorio. Su enfoque tiene un evidente componente de pertenencia local y viene definido como un teatro ambulante “de rescate y puesta en valor de la memoria emotiva de los *territorios intervenidos*, el reencuentro con la oralidad identitaria y los *referentes locales* como modelos a seguir por la comunidad” (57, las cursivas son mías). El territorio también surge desde la accesibilidad a las propuestas escénicas, como el caso de Lakomby que busca llevar “el teatro a lugares donde habitualmente no llega” (49). Refuerza lo anterior que trabajen con “temáticas que afectan la vida de los y las habitantes del territorio [con el] propósito [de] promover formas de inclusión y aportar a una mayor accesibilidad al teatro y la cultura en lugares descentralizados de las grandes ciudades” (49). Otro ejemplo es Movimiento Continuo que, a partir de una de sus creaciones, reflejará esta mirada: “*Fernandinis la colibrí* es un viaje mágico hacia una bella isla, inspirada en la especie endémica de la isla Robinson Crusoe” (59). El caso de Kusisiña Aprender Feliz funciona como un traslado territorial, puesto que si bien existe una propuesta marcada por la práctica de danza andina que asociamos a la zona norte del país, es un colectivo que funciona en la región de Valparaíso.

En estas compañías la vinculación con el territorio se transforma en un eje de creación. No está demás decir que todas ellas son de regiones y ninguna de las catorce propuestas de la Región Metropolitana menciona el componente territorial como una veta productiva, lo que pareciera advertir que en la capital esta preocupación pasaría a un segundo plano o, sencillamente, no es un tema que movilice las creaciones.

Junto a esta mirada, el catálogo permite un acercamiento a los subgéneros escénicos, esto es, a los distintos lenguajes que despliegan estas compañías y colectivos, tal como se aprecia en la Tabla 4:

SUBGÉNERO	CANTIDAD	PROPUESTAS
TEATRO	12	Amnia Lab, Compañía Aranwa, ESG Creaciones Escénicas, La Cajita, La Canalla, La Otra Zapatilla Teatro, Los Fabulísticos, Ñeque Teatral, Teatro Atota, Teatro de Ocasión, Teatro en el Aire, Teatro Pichiche.
DANZA	6	Kusisiña Aprender Feliz, La Poética Ilustrada, Las Cabras, Movimiento Continuo, Proyecto Atlas, SeisPies,
LAMBE LAMBE/TEATRO EN PEQUEÑO FORMATO	6	Colectivo Escena Cuántica, Kami Teatro, Lakombi Teatro, Minutera FronteraSur, OANI Teatro, Relato Imaginario.
TEATRO APLICADO	3	Carolina Morales, La Coraje, La Maleta Imaginaria.
ARTES CIRCENSES	3	Circo del Sur, Laburbujacirko!, Libertad y Esperanza.
TÍTERES/MARIONETAS	1	Compañía de Muñecos Marionautas.
TEATRO DE SOMBRAS	1	Catalejo Teatro de Sombras.
INSTALACIÓN	1	Indira Jiménez.

Tabla 4: clasificación por subgéneros en la categoría artes escénicas.

Al cruzar estos datos con la composición regional previamente analizada aparece información que arroja luces con respecto a la oferta escénica en distintas zonas del país. Las propuestas de teatro de la Región Metropolitana son siete, esto es, más de la mitad en este género (Amnia Lab, Compañía Aranwa, ESG Creaciones Escénicas, La Cajita, Los Fabulísticos, Teatro en el Aire y Teatro Pichiche). Completan esta subcategoría dos iniciativas de la Araucanía (Ñeque Teatral y Teatro de Ocasión), una de Valparaíso (Teatro Atota), una del Bío Bío (La Otra Zapatilla) y una de Magallanes (La Canalla). Se agudiza, en este caso, el centralismo de la oferta teatral en la región Metropolitana y la ausencia de una focalización de este tipo de teatro en la zona norte¹⁰. Desde esta misma perspectiva, aparecen seis compañías de danza, localizadas sólo en dos regiones, la Metropolitana (La Poética Ilustrada, Las Cabras, Proyecto Atlas y SeisPies) y la de Valparaíso (Kusisiña Aprender Feliz y Movimiento Continuo). Si bien se conoce el trabajo de otras compañías de danza para estas audiencias que no postularon al catálogo -como La Manada y La Enredadera- estas también corresponden, respectivamente, a las regiones Metropolitana y de Valparaíso, lo que reafirma la escasez de danza para primera infancia en más zonas del país.

Otro aspecto que llama la atención es la importante presencia del teatro Lambe Lambe¹¹, que viene representado con seis propuestas igualando a la cantidad de compañías de danza. Si se considera que es un tipo de expresión escénica que surge en Brasil hace poco más de treinta años, no deja de ser significativa su representación en el catálogo. Al observar la dispersión por regiones del Lambe Lambe, se aprecia que hay dos propuestas de Valparaíso (Lakombi y OANI Teatro), una de la región Metropolitana (Colectivo Escena Cuántica), una del Bío Bío (Minutera FronteraSur) y una de Magallanes (Kami Teatro). Es probablemente la única arista de esta publicación que quiebra con la preponderancia de

10 Al respecto es necesario precisar que en la región de Coquimbo se organiza el Festival de Artes Escénicas para Infancias Galumping, con la curaduría de Fundación Círculo Remolino, iniciativa seleccionada en la categoría espacios para este catálogo. En sus seis ediciones ha facilitado el vínculo entre compañías de la misma región de Coquimbo, Valparaíso y Metropolitana y ha visibilizado iniciativas para audiencias en crecimiento. Junto a las tres versiones del discontinuado Festival de Ocasión organizado por Teatro de Ocasión, constituye una iniciativa única en su tipo, pero aun así se aprecia que las zonas del norte más extremo del país están ausentes de esta muestra.

11 Teatro en pequeño formato de duración breve realizado en cajas adaptadas que, por lo general, se presenta para un espectador al que se le suele facilitar audífonos.

la región Metropolitana, lo que puede atribuirse a dos motivos. Por una parte, el formato reducido pareciera facilitar el desarrollo y experimentación de este género, puesto que la producción escénica viene acotada a un dispositivo transportable y relativamente fácil de adaptar a diversos espacios no convencionales. Por otra, el trabajo constante que ha realizado desde hace más de dos décadas OANI Teatro (por las siglas Objeto Artístico No Identificado) en la búsqueda creativa en distintos lenguajes escénicos, como la performance y el mismo Lambe Lambe, ha popularizado este género. OANI es un proyecto encabezado por Camila Landón, que ha producido al menos diez creaciones originales en este formato, en las que destacan las trilogías *Valparaíso (Amores de puerto, Día de volantín y El perro Barbarito)* y *Mis derechos (¿Qué te gusta?, ¿De dónde soy? y ¿Qué encontró Manuel?* La importancia y profesionalización del Lambe Lambe de esta compañía es tal que los ha llevado a presentar sus trabajos en Brasil y Nueva Zelanda, por mencionar dos países.

Además, OANI está a cargo de la organización y curatoría del Festi Lambe Valparaíso con siete ediciones a la fecha y el consiguiente intercambio entre compañías nacionales y extranjeras que ha generado desde el año 2014. Al encomiable trabajo de OANI en la utilización y difusión del Lambe Lambe, se suman Colectivo Escena Cuántica, que busca “ampliar las fronteras teatrales hacia la cuántica, la alteración de la percepción espacio temporal con artilugios del teatro de títeres, utilizando el teatro Lambe Lambe como plataforma de investigación” (21), reflejando la adaptabilidad de este formato y la posibilidad de incorporar la cuántica como material creativo. En la misma región aparece el trabajo de la mencionada Lakomby que, adaptando un automóvil tipo Combi como un teatrino Lambe Lambe, ha posibilitado el acceso a espacios y audiencias no convencionales.

Desde esta perspectiva, también destaca el mecanismo creado por Kami Teatro al construir una carpa que permite que la visualización de la propuesta sea para seis espectadores (ver imagen 4). En palabras de la propia compañía:

[a]l darnos cuenta de que cuando presentábamos un espectáculo unipersonal para la primera infancia las niñas y los niños debían esperar mucho tiempo y al final perdían el interés en la obra, decidimos hacer una propuesta simultánea para seis personas, pero con la misma lógica del teatro Lambe Lambe, que incluye mirar por un agujero, usar audífonos y vivir esta inmersión en el espectáculo (31).

Así, se mantienen las características de este tipo de teatro pero aumenta la cantidad de espectadores que puede apreciar la propuesta de manera conjunta (ver Imagen 2). A la accesibilidad que se apreciaba en Lakomby, se añade la simultaneidad de la visualización de la propuesta, lo que refleja las amplias posibilidades que otorga el formato Lambe Lambe y que explicaría, como se mencionó, su rápida difusión en Chile. Completan esta categoría los trabajos de Minutera FonteraSur, también Lambe Lambe, pero con la característica de que sus presentaciones duran un minuto. Finalmente, se incorpora Relato Imaginario que usa el teatro en pequeño formato, el que podríamos considerar hermanado con las propuestas recientemente observadas y de ahí la inclusión en esta subcategoría. Lo anterior podría explicar que el teatro en pequeño formato tenga presencia en más regiones que la danza, por ejemplo, un género histórica y culturalmente mucho más desarrollado. Si bien no fueron parte de la postulación del catálogo, probablemente el surgimiento de la Red Lambe Norte que agrupa propuestas de Arica, Iquique, La Serena, Coquimbo, Ovalle y Salamanca tenga mucha relación con el trabajo de profesionalización y difusión de este género que ha impulsado OANI Teatro.

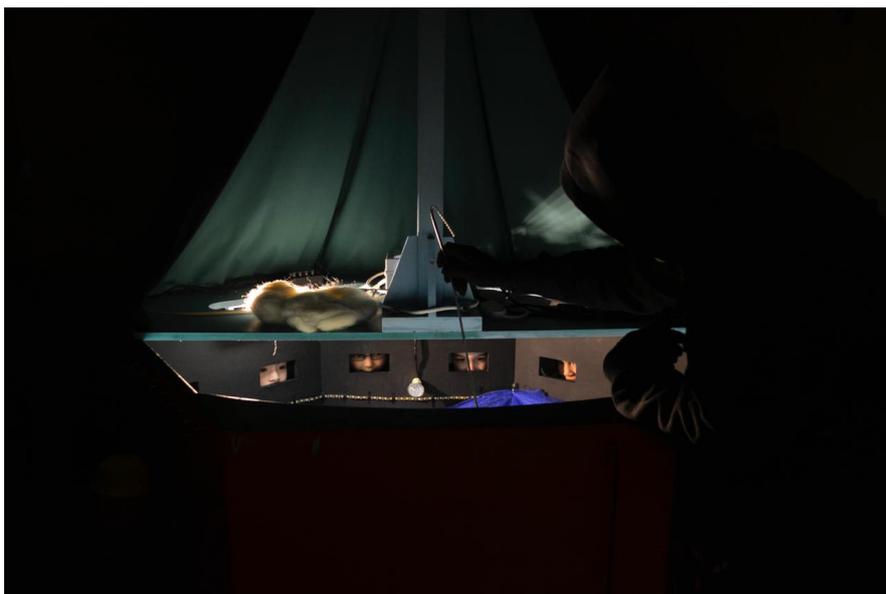


Imagen 2. Teatro Lambe Lambe para seis espectadores de Kami Teatro, pág. 30.

El teatro aplicado también aparece representado con tres propuestas, a saber, Carolina Morales, *La Coraje* y *La Maleta Imaginaria*. La publicación en 2021 del libro *Teatro aplicado en educación* (García-Huidobro et al), probablemente sea la mejor muestra del desarrollo que ha tenido esta manifestación los últimos quince años. Los programas en teatro aplicado y pedagogía teatral que imparten distintas universidades como la Universidad Católica, sin duda, también han aportado en la sistematización de esta disciplina, por lo que era esperable que en un catastro para primera infancia aparecieran manifestaciones con este enfoque y otras afines. El más evidente, aunque no único, es el de teatro aplicado en educación, como en el caso de *La Coraje* que busca “potenciar el teatro en el ámbito educativo a través de diversos formatos y generar dispositivos escénico-pedagógicos” (39). Otro tanto ocurre con *La Maleta Imaginaria*, compañía que a través de “la pedagogía teatral, busca que las niñas y los niños aprendan de manera significativa sobre diversos temas en relación a la autoestima, el autocuidado, el reconocimiento de las emociones, el cuidado del medio ambiente, el fomento lector, la perspectiva de género, entre otros” (41), evidenciando la preocupación pedagógica que adquieren las artes escénicas en estos casos. Carolina Morales, por su parte, trabaja el teatro aplicado en salud, toda vez que “[u]no de los objetivos transversales de su trabajo es el vínculo entre arte y salud, especialmente del desarrollo psicomotriz a través del arte”. Agrega que “la experimentación artística [...] proporciona la preparación motriz necesaria para el aprendizaje en otras áreas tales como las socioemocionales, las matemáticas y la lectoescritura” (15). En este mismo ámbito, pero en artes circenses destaca el dúo clown Libertad y Esperanza, que es un proyecto que lleva a cabo “la realización de intervenciones clowns hospitalarias en áreas de pediatría, con el propósito de mejorar la calidad de vida de niños y niñas asistidos en el hospital” (53). Lo interesante en artes circenses es que, junto con la mencionada Libertad y Esperanza, las otras dos propuestas también incorporan elementos del teatro aplicado en sus creaciones. Laburbujacirko!, por ejemplo, se sirve de este lenguaje para que “los niños y las niñas puedan experimentar nuevas formas de aprendizaje que les sean significativas para su desarrollo intelectual y emocional” (47). En la misma línea, Circo del Sur utiliza “el circo como una herramienta de desarrollo personal con niños, niñas y jóvenes en sus dimensiones físicas, propiciando el desarrollo de destrezas y dimensiones mentales: tolerancia a la frustración, cooperación, autoaprendizaje, expresión y autorrealización” (19). Que las tres propuestas

de artes circenses seleccionadas se vinculen con el teatro aplicado, habla de la ductilidad de este lenguaje y que sus posibilidades interdisciplinarias le permiten desarrollarse en, como se ha visto, contextos de salud y de educación. Sumadas las propuestas de teatro aplicado en educación con las de artes circenses se totalizan seis, lo que las iguala en número a la subcategorías danza y Lambe Lambe.

Completan esta panorámica tres propuestas, una de marionetas (Compañía de Muñecos Marionautas), una de teatro de sombras (Catalejo Teatro de Sombras) y una de instalaciones (Indira Jiménez). Ninguna de ellas pertenece a la región Metropolitana, sino que se localizan, respectivamente, en Valparaíso, Los Ríos y Magallanes, lo que permitiría plantear que tal vez la misma descentralización territorial impacta en la experimentación formal, otorgando más variedad de propuestas en regiones que en Santiago.

Enfoque de derechos

En cuanto a disposiciones estético-ideológicas que emergen, parece relevante acercarse a dos constantes en las descripciones de las compañías que, si bien hablan del propio trabajo, también aportan nociones en cuanto a la curaduría y a los ejes conceptuales que articularon la mirada en la selección de propuestas. El primero es lo que María Sepúlveda (2018) ha denominado como artes escénicas con enfoque de derechos, que entiende este tipo de teatro como

una opción consciente, un acto político y social que implica la mayor de las resistencias, en tanto existe una urgencia en la consideración ciudadana de los niños, niñas y jóvenes en Chile, al hacer teatro para ellos, en un escenario muchas veces adverso (10).

Esta mirada alude al derecho a la participación en la vida cultural y artística de la sociedad expresada en el artículo 31.2 de la Convención de los Derechos de los Niños¹² y, desde esta perspectiva, se entiende que al menos diez compañías lo expliciten. Es el caso de Teatro de Ocasión que se define como una compañía con “una visión política e ideológica clara en cuanto a la relevancia y profundidad que implica la creación escénica para este segmento” (73)¹³. Desde la misma concepción, aparece La Poética Ilustrada quienes buscan “que desde temprana edad tengan la posibilidad de presenciar un montaje de teatro hecho especialmente para ellas” (45). El enfoque de derechos viene explicitado en Kuisiña Aprender Feliz junto a otras demandas actuales, puesto que llevan adelante su “trabajo con perspectiva de género, enfoque de derechos y de manera multicultural” (33). Con muy pocas variaciones, se repite este leit motiv en las compañías seleccionadas, como Libertad y Esperanza que articula sus espectáculos de clown de manera que “los niños y las niñas puedan participar, reflexionar y expresar sus emociones, pensamientos e ideas, considerándolos siempre sujetos de derechos” (53, la cursiva es mía). El término destacado también se aprecia en Teatro Atota, que construye “espacios para experimentar, crear y reflexionar, desde la visión de ellos y ellas como sujetos de derecho y participantes activos en su rol como ciudadanos” (71, la cursiva es mía). De esta forma, se fomenta la participación activa

12 [l]os Estados miembros respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento” (art. 31.2)

13 No solo en Chile, puesto que esta opción del derecho de las niñas al teatro se ha configurado como una marca registrada en compañías, colectivos, teóricas e investigadores que abordan las artes escénicas para primera infancia. En Francia, por ejemplo, país en que la creadora Catherine Dasté ha encabezado estas investigaciones, sucede algo similar: “[e]stoy convencida de la importancia primordial de la iniciación de los niños en el arte, y en particular al arte del teatro, que necesita de una política específica de conquista de los públicos jóvenes facilitando a todos el acceso al teatro” (12).

en la comunidad a través de las artes escénicas. Lo anterior se expresa, también, en Proyecto Atlas, que “pretende garantizar la participación y el acceso de la infancia temprana a las artes vivas” (65). Minutera FronteraSur, por su parte, aboga por “el derecho de acceso irrestricto a la cultura para cualquier ciudadano o ciudadana”. Lo anterior es lo que lleva a OANI Teatro, una de las compañías con más experiencia de la selección, a trabajar para primera infancia porque “es un público que no tiene oferta cultural y artística especialmente dedicada a ellos” (63), posibilitando la concreción de ese derecho. Es el mismo acceso que se destacó de La Otra Zapatilla Teatro, que busca “potenciar el acceso democrático las artes y la cultura” (43). No de manera tan explícita, la propuesta de Las Cabras busca crear “una experiencia que valida a los niños y las niñas, sus saberes y reflexiones” (51). Finalmente, ESG Creaciones Escénicas pretende “a través de las artes escénicas para las niñas [...] proteger el desarrollo integral y relacional de las futuras comunidades” (27).

Si más del treinta por ciento de las propuestas seleccionadas en la categoría artes escénicas referencian el enfoque de derecho como mecanismo creativo, creo que es un dato que posibilita la lectura con respecto a un a curaduría que ve en las infancias no solo un segmento de audiencia a la que ofertar un producto cultural, sino que un compromiso socio-estético que estas compañías intentan encarnar, con las consecuencias que ello implica. Algunas de estas se reflejarían en los aforos, puesto que trabajar con públicos reducidos -generalmente no más de cincuenta, sesenta espectadores- es un acto que va en contra del mercantilismo, en un claro gesto de “pelear los aforos máximos por un propósito: mantener la comunicación con las audiencias, puesto que si se pierde la comunicación también pierde sentido la experiencia” (Seve, 2021), quebrando, asimismo, con la lógica de mercado, de la taquilla, las entradas vendidas y la cantidad de público como sinónimo de éxito.

También, el abandono de la primacía del lenguaje verbal para dar paso a códigos expresivos distintos, destacando la sensorialidad como mecanismo de comunicación. Como Marionautas que declaran que su “espectáculo tiene mucho de sensorial” (25), sobre todo con la visión y el tacto. ESG Creaciones Escénicas, por su parte, centra su trabajo en primera infancia “con el fin de potenciar la sensibilidad” (27). Teatro Pichiche también refleja lo anterior al declarar que “el ejercicio de la teatralidad permite comunicar, asombrar y *entrar en estados sensibles* que permiten incentivar la imaginación y el completo desarrollo del ser” (77, la cursiva es mía). Algunas compañías, como La Cajita, se refieren derechamente a su trabajo como “experiencias sensoriales” (33), por sobre otras nomenclaturas como obras o montajes. Algo similar ocurre con Teatro en el Aire, “compañía que [...] impulsa el juego sensorial” (75). SeisPies, declara entiende que “[e]n esta etapa los niños y las niñas se paran frente al mundo con sus sentidos abiertos y dispuestos a conocerlo y comprenderlo a través del cuerpo” (69). Por último, Proyecto Atlas que se define como “un equipo de danza multisensorial para primera infancia” (65).

El enfoque anteriormente señalado y visibilizado en las descripciones de algunas compañías, tendría repercusiones en el desarrollo histórico del teatro infantil en Chile, toda vez que sus rasgos perfilan compañías, propuestas y trabajos diferenciadores a la manera en que se ha concebido este teatro. De esta forma, es posible plantear que el enfoque de derechos en las artes escénicas configuraría una cuarta etapa en el teatro infantil chileno, puesto que al surgimiento señalado por Manuel Peña Muñoz a partir del estreno de *María Cenicienta* (Soler) en 1898, sigue la profesionalización indicada por Mónica Echeverría debido a la publicación (1958) y montaje (1963) de *La princesa Panchita* (Silva y Advis); a continuación, se podría establecer una tercera etapa que renovará este tipo de teatro a partir de 1974 (Rodríguez), puesto que permite un refugio a la censura militar y un mecanismo de sobrevivencia para gran parte del mundo teatral de la época (desde los teatros universi-

tarios hasta el ICTUS). A estos tres grandes momentos, y como se anticipó, se puede sumar la etapa descrita, la que corresponde al enfoque de derechos que no sólo ha permitido un nuevo auge de este tipo de teatro, sino que también el surgimiento de nuevas audiencias, como las primeras infancias.

Son varios los temas recurrentes que -en mayor o menor grado- emergen en la lectura de este catálogo y que no han sido abordados en el presente trabajo, como la superación del adultocentrismo, el despertar del niño interior, la importancia de la formación o creación de audiencias, la interdisciplina y la hibridación de formatos como mecanismos creativos, el juego como motor de desarrollo de las infancias. También están presentes temáticas medioambientales que pudieran propiciar una lectura desde la ecocrítica o el acercamiento al lenguaje inclusivo. Asimismo, son frecuentes las alusiones a las ma-paternidades que se vinculan con la creación escénica, la participación activa en la propuesta teatral de las infancias y la perspectiva de género que moviliza a algunas de ellas. Lo anterior da cuenta del vasto campo de investigación que abre el Catálogo Nacional y lo mucho que aun se puede conocer con respecto a las propuestas artísticas y culturales para primera infancia.

Como conclusión, es posible observar que la curaduría de este catálogo refleja, por una parte, una diversidad de manifestaciones e iniciativas que hablan de un auge y consolidación de las propuestas de artes escénicas para primeras infancias. Por otra, la ausencia de representantes de algunas regiones puede ser indicio de concepciones menos actualizadas con respecto al arte para audiencias en crecimiento y plantea el gran desafío de comprender, desde las artes y la cultura, qué visiones e ideas sobre la niñez son preponderantes y hegemónicas en distintos territorios del país. Finalmente, este análisis que incorpora aspectos como el año de surgimiento de las propuestas, la cantidad de creaciones originales, los canales de comunicación, la localización por regiones, los subgéneros en que pueden clasificarse y el enfoque de derecho a la participación activa en la vida cultural de las infancias podría delinear un estado de la cuestión de las artes escénicas para audiencias en crecimiento hoy en Chile que se deriva a partir de la información que otorga el Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia. La curaduría de este catálogo, entonces, sería un reflejo de este enfoque y un botón de muestra no menor de la cuarta etapa del desarrollo del teatro para audiencias tempranas en Chile la que, esperamos, se consolide todavía más y tenga el impacto en la formación de audiencias presentes y futuras.

Referencias bibliográficas

- Assitej España (2017). *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud. IV Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes (Buenos Aires, julio, 2016)*, n° 12. Assitej España. Disponible en <https://investigacion.assitej.net/wp-content/uploads/2017/05/Boletin-12-Digital.pdf>
- Ben Sousant, P; Mignon, P. (2006). *Les bébés vont au théâtre*. París: Eres.
- Echeverría, M. ¿Por qué el teatro infantil? *La Bicicleta*. Santiago: Sociedad Editorial Grani-zo, 1978-1990 (Santiago: Taller de Comunicaciones Scout) 9 volúmenes, número 3, páginas 22-23.
- MINCAP. Catálogo Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales para Primera Infancia (0 a 6 años). Valparaíso: MINCAP, 2023.
- Peña Muñoz, M. (2009). *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Andrés Bello.
- Palacios, C. (2014). *Hacia una teoría del teatro para niños*. Buenos Aires: Editorial Lugar.
- Rodríguez, C. (2000). “Notas para una historia del teatro en Chile (II)” en *Documentos Lingüísticos y Literarios* (24-58).
- Sepúlveda, M. (2018). “Teatro para la niñez. Una opción urgente en la consideración ciudadana de los niños, niñas y jóvenes en Chile”, número 35, 2018, p. 8 – 26. Observatorio Cultural, <https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2018/09/27/oc-35-articulo-1/>. Santiago de Chile.
- Sève, Natalie. Entrevista personal 21 de junio de 2021.
- UNICEF. Convención sobre los derechos del niño. UNICEF COMITÉ ESPAÑOL, 2006.

Reseña del libro: *Escenas Políticas, teatro entre revueltas 2006-2019*

de Mauricio Barría e Iván Insunza, Ediciones Oxímoron.

Dra © Patricia Artés Ibáñez¹
patricia.artes@postgrado.uv.cl

Reseñar un libro siempre es un ejercicio desafiante, y este caso no es la excepción. Escribir sobre *Escenas Políticas, teatro entre revueltas 2006-2019* de Mauricio Barría e Iván Insunza, supone no sólo dar cuenta de su contenido y modo de articulación, sino también presentar los diálogos y aperturas que este material produce.

Así entonces, más que hacer un recorrido exhaustivo del libro, presentaré un diálogo con algunas cuestiones fundamentales que en él se plantean y que, a mi juicio, hacen que este sea un material necesario y fundamental para quienes les interesa pensar, hacer, discutir a propósito del teatro político y las escenas críticas.

La primera cuestión en la que nos detendremos es en el nombre del libro *Escenas Políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Nos parece importante porque en él se condensan las principales ideas del texto.

El recorte temporal que se propone más que acotar el objeto de estudio a un momento histórico específico en el que surgieron determinadas escenas teatrales, sugiere de inmediato algunas tesis. Si bien, algunas de estas no se plantean de manera explícita, sí operan como premisas que movilizan las reflexiones del libro.

La primera cuestión que se desprende del título es la posición que asumen los autores al nombrar la serie de movilizaciones sociales ocurridas entre el 2006 y el 2019 como revueltas. Esto se presenta como un elemento interesante, puesto que dialoga con el debate abierto de la teoría social que aún busca como nombrar, por ejemplo, los acontecimientos del 2019. Por otro lado, las variadas manifestaciones que tuvieron lugar entre el 2006 y 2019: ambientalistas, estudiantiles, feministas, entre otras, tendrían el estatuto de revuelta. En segundo lugar, el título sugiere una cierta afinidad con las tesis de la dialéctica marxista, específicamente con el paso de lo cuantitativo a lo cualitativo. Esto quiere decir que la acumulación de fuerza de la movilización social (y de malestar) desde el 2006, experimentó un cambio sustancial (un salto cualitativo) en la gran revuelta del 2019. Lo interesante aquí es que no solo desmonta la afirmación mediática “no lo vimos venir”, sino que la contradice al mostrar que no solo se anticipó, sino que fue el resultado de muchas voluntades individuales y colectivas que trabajaron para que esto sucediera.

1 Doctora © en Estudios Interdisciplinarios en Pensamiento, cultura y sociedad de las Universidades de Valparaíso, Magister en Estudios Culturales de la Universidad ARCIS. Directora de la Plataforma Escena Crítica y Memoria, e integrante del Núcleo de investigación y creación escénica NICE.

Por último, el nombre de este libro viene a decirnos que el teatro no sólo dio cuenta, sino que fue partícipe de estas revueltas².

La segunda cuestión que me parece relevante plantear y que hace de este libro un material agudo, contundente y necesario, son las variantes que los autores utilizan para articular el análisis, estas son: política, artística y teórica.

Desde la perspectiva política, Barría e Insunza no solo contextualizan el recorte temporal, sino que vierten un análisis que señala -entre otras cosas- que la transición democrática generó un gran malestar que fue creciendo paulatinamente, expresándose esporádicamente hasta llegar al 2019. La ausencia de derechos, el despojo, el arrojamiento de todos los bienes comunes al mercado, y la frustración que produjo el desplome de la ficción de la movilidad social, hicieron que el malestar encontrara su cauce en la organización, protesta popular, y en la creación artística e intelectual. “un malestar que iba tomando cuerpo, así es posible describir lo que ocurrió durante el periodo que nos propusimos estudiar. Nos fuimos dando cuenta que el despliegue de estas poéticas iba a la razón del desarrollo in crescendo de este malestar.” (Barría e Insunza, 2023, p. 49) La insistencia de los autores en visitar los recovecos políticos de nuestra historia reciente, más que obedecer a un ánimo historicista, responde a la inquietud por entender las subjetividades políticas que hicieron posible la producción de las prácticas escénicas que emergieron en el recorte temporal entre revueltas.

La segunda variante que orienta el análisis de este libro, corresponde a la perspectiva teórica, que se articula principalmente en torno a dos grandes conceptos: lo político y la verdad. A través del diálogo con múltiples autores y autoras (Zizek, Expósito, Arendt, Verzero, Proaño, Mouffe, de Vicente, entre otros), Barría e Insunza interrogan lo que entendemos como prácticas teatrales políticas y críticas, tanto en su dimensión discursiva como en los procedimientos artísticos que producen.

Particular atención tienen los planteamientos de Mouffe respecto a la distinción entre lo político y la política que desarrolla en su libro *En torno a lo político*. En él señala a “lo político” como lo inherente que constituye a la sociedad, y “la política” como el sistema de prácticas e instituciones que establecen un orden específico, organizando la convivencia humana en el marco del conflicto de lo político. Esta caracterización es justamente la que César de Vicente toma para como base para articular su conceptualización del teatro político en su libro *La escena constituyente teoría y práctica del teatro político* (2013). Tal como mencionan Barría e Insunza, este trabajo del investigador español, es el “más claramente enfocado en conceptualizar y sistematizar una noción de teatro político en un sentido estricto. Es un texto extenso y que merecería una lectura amplia... invitamos entonces a su lectura detenida.” (2023, p. 87) los autores utilizan fundamentalmente la definición de De Vicente del Teatro Político como “una forma

2 El teatro no sólo registró esos momentos, sino que también participó activamente de ellos. Me permito afirmarlo no solo como observadora, sino como alguien que fue parte de esta historia. Observar este periodo específico, tan significativo en tantos aspectos vitales, con cierta nostalgia es comprensible. No es casualidad que uno de los colectivos mencionados en estas páginas, Teatro Público, del cual fui parte, haya existido justo en los límites temporales entre 2006 y 2018. Pareciera que habitamos un extenso paréntesis de vida en este periodo.

productiva y no imitativa de la realidad y supone todo un proceso analítico e investigativo de parte de sus oficiantes: “la obra no transcribe el mundo, sino que descompone este mundo y enseña algo que no estaba a la vista” (2013, p.69)” (2023, p. 88). Esta forma productiva lo que haría sería desentrañar las relaciones de poder que constituyen las estructuras sociales, por tanto, el objeto principal de indagación del teatro político es el poder.

Otro aspecto teórico importante que se desliza en el libro, es la reflexión y pregunta en torno a la verdad. Este cuestionamiento, fundamental en la filosofía, también se proyecta como una inquietud persistente en la disciplina histórica. Por un lado, se evidencia la aspiración de la historia por alcanzar la verdad y, por otro, se encuentran perspectivas críticas que impugnan esta aspiración, rechazando su carácter universalista, occidental, blanqueado, heteropatriarcal, entre otros, incluso llegando a descartar la categoría misma de historia. Sin embargo, desde una perspectiva marxista en la historia, la verdad histórica se revela en la medida en que comprendemos su evolución a través de la contradicción y los antagonismos sociales. En este enfoque, la contradicción fundamental se encuentra en la lucha de clases, sugiriendo que la verdad histórica se alcanza a través del análisis de los antagonismos inherentes a este conflicto social³. Esta reflexión es fundamental, si pensamos que el objeto principal del teatro político es el poder, puesto que se compone fundamentalmente de la lucha de los antagonismos.

El último elemento que articula este libro, es el artístico. Los autores despliegan una serie de elementos para analizar obras y sus procedimientos. Examinan cómo estos métodos pueden desplazar o modificar los recursos convencionales de la escena teatral predominante.

Si bien, para el teatro político su objeto de indagación es el poder, lo que lo asedia es la pregunta por el cómo, es decir, por la forma de circulación del problema político. Este diálogo y tensión es indisoluble para el teatro crítico y político.

En este sentido, me parecen relevantes dos elementos que plantean los autores y que iluminan la discusión contemporánea sobre este asunto: el desplazamiento de la pregunta Qué es un teatro político, a que hace un teatro político (2023, p. 90), y la propuesta de aparato epistemológico performativo (2023, p 117, 141). Ambas cuestiones son contundentes aportes conceptuales que contestan y argumentan a propósito de la insistente pregunta sobre si el arte produce o no conocimiento, situando las prácticas de teatro político como una experiencia estética a la vez que epistémica. Esto pone en valor a la práctica artística en tanto práctica que puede asir la realidad desde el sentir, pensar, entender y conocer.

Así entonces, el análisis político, teórico y artístico no se presentan de forma aislada, sino que se entrecruzan y contaminan. Esta articulación hace que estemos ante un libro que alcanza gran profundidad para mirar cuestiones relacionadas con la producción estética y acontecimientos sociales y políticos, de-

3 Esta reflexión sobre la verdad abre la posibilidad de diálogo con un texto fundamental para la producciones de teatro político: las cinco dificultades de encontrar la verdad de Bertolt Brecht.

mostrando que las dimensiones micro y macropolítica son cuestiones indisolubles. Según esto, *Escenas Políticas, teatro entre revueltas 2006-2019* es un material que excede el campo del teatro y que puede ser leído desde los estudios culturales.

El libro está compuesto por tres capítulos. 1.- Resituando: escenas constituyentes y la pregunta teatral por lo político, 2.- Revisitando la historia, 3.- Otras escenas, otrxs sujetxs.

Algunos de los puntos relevantes que circulan en estos aportados, es la pregunta a propósito del retorno de la historicidad, la construcción de la memoria colectiva y la búsqueda de lo colectivo. En este sentido, los autores proponen un desplazamiento de la interrogante por la representación hacia los modos en que construimos la representación. Un teatro, como señalan los autores, que tiene como uno de sus problemas centrales la exposición de sus metodologías.

Un elemento importante en el trabajo de acercamiento y análisis con las obras, es la problematización de las subjetividades que han sido subalternizadas, y señaladas como lo “otro”, principalmente la racialización (migración y pueblos originarios) y las identidades de género y sexuales (feminismos y disidencias). Cuestión que no ocurre sólo en términos discursivos críticos o en la dislocación que hacen estos montajes en los modos de representación de lo “otro”, si no en que la puesta en escena es producida por los mismos agentes de estas comunidades, lo que constituye no solo una toma de la palabra, sino que del escenario y el cuerpo.

Por último, otra cuestión relevante, es el modo de producción de varias de estas prácticas a partir de la autogestión y cooperativismo, torciendo la mano a la lógica de financiamiento a través de fondos concursables, poniendo en el centro el deseo y no el presupuesto.

En conclusión, este trabajo representa una valiosa contribución para comprender las escenas críticas y políticas entre el 2006 y el 2019. Un libro con una letra urgente que no escatima esfuerzos para acercarse al problema que persigue. La noción de “entre revueltas” emerge como clave para entender lo constituyente más allá del proceso formal de cambio de constitución.

La intención de no establecer un canon, sino más bien presentar una cartografía de prácticas escénicas, subraya el carácter fluido y múltiple del teatro político. La mención de colectivos y la propuesta de autoría múltiple subrayan la importancia de descentralizar el poder en la producción teatral. Esto no solo refleja otro sistema de producción, sino que constituye una práctica micropolítica en la construcción de otro mundo posible⁴.

4 A pesar de los esfuerzos de no omisión, siempre un libro de estas características, dejará afuera (por diversas razones) experiencias que tuvieron un papel vital en el periodo. Me permito mencionar tres encuentros teatrales que fueron fundamentales para aglutinar las propuestas críticas que se levantaron en diálogo con organizaciones sociales y políticas: Santiago a la Gorra, Teatro en la Pobla, y Escena Libre. Y al colectivo La Jauría, cuyo activismo feminista incluía la presentación de obra, intervenciones, y taller de formación feminista. De seguro estas menciones pueden incrementarse, y eso es una potencia de este libro.

Es probable que algún lector o lectora discrepe con alguno de los análisis de obras, lo que constituye una posibilidad importante para explorar y ampliar las reflexiones propuestas en el libro. En última instancia, este trabajo se presenta como una plataforma abierta que invita a continuar explorando y enriqueciendo las prácticas teatrales críticas y políticas en Chile, contribuyendo significativamente a la compensación y construcción de la escena, ojalá nuevamente, “entre revueltas”.

Referencias bibliográficas

Barría, M; Insunza, I. (2023) *Escenas Políticas entre revueltas 2006-2019*. Santiago: Ediciones Oxímoron.

Solo Strindberg se escribe a sí mismo: apostillas sobre *Pelícano*

Mg (c) Ignacio Barrales Parra¹
igbarrales@gmail.com

Podríamos decir también, mejor aún, que el Complejo de Edipo es la recomposición freudiana del mito de Edipo, su variante actualizada de narración en el contexto de la modernidad europea

Gabriel Castillo, *Lo que se preserva, lo que se deja ir*

Pelícano es el último estreno de la compañía Teatro Conciencia que nos presenta, por medio de la actualización del drama homónimo de Strindberg, el dilema del autor como productor de mundos que, en determinados casos, pueden atentar incluso en su contra. Dirigida por Christian Verdejo y re-escrita a partir del texto que elabora Cristóbal Valenzuela del escritor sueco, vemos sobre la puesta en escena desplegarse un dispositivo que deja de manifiesto las posibles narrativas de un cursor que ha perdido su rumbo, pero no así su capacidad de producir experiencia. Como si fuese más un patíbulo que un escenario, la exigencia de sangre sobre las tablas es una promesa que abre las puertas del teatro.

Bajo la interpretación de Macarena Paredes y Gustavo Rodríguez, la obra está dividida en cuatro actos que se dan a conocer por medio de un letrero led programado con letras de color rojo y azul: 1) Criada, 2) Autor, 3) Madre y yerno, 4) Hijos. Cada uno de estos actos operan como fragmentos de los personajes ya inscritos en la obra que le precede, *El Pelícano* (1907) de August Strindberg, contendora de una gran carga autobiográfica. Strindberg, no obstante, en esta ocasión es también parte del fichaje de personajes. Él es, ciertamente, el conductor de este viaje sin rumbo aparente. En consecuencia, la obra por así decirlo “original”, nos sirve como una especie de boya que delimita el tránsito fantasmal de los diversos personajes reencarnados. El primer acto, *Criada*, da cuenta de la decadencia en la cual está sumida una familia alguna vez adinerada, ahora llena de goteras, con el agua hasta las rodillas tras la muerte del padre. El segundo acto, *Autor*, deja en evidencia la propuesta dramática de cuestionar la producción narrativa desde dentro del relato. El tercer acto, *Madre y yerno*, nos enseña de forma grotesca la frialdad con la cual se administraba la condición femenina en los tratos de interés familiar-burgués. Finalmente, el acto *Hijos*, en un intento de escape de la dimensión “adulta”, nos exhibe el resultado terrorífico –por medio del uso de máscaras neutras- de la crianza atravesada por estos flujos de interés.

1 Magister © en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Licenciado en Arte Escénico y actor por la Universidad de Playa Ancha.

Claramente, estas “mini-conclusiones” de cada acto son incompresibles sin la lectura de la obra que le precede, funcionando como una suerte de canal compensatorio de comprensión. Sin embargo, lo que nos interesa es ver cómo estos presupuestos se disponen/agencian sobre el escenario en la puesta que, como se ha dado a conocer en la prensa, se clasifica con el género de “terror”. Mediante la escenificación de una plataforma que da a la imaginación la oportunidad de pensar los escenarios medievales y que recuerda en cierta medida, desde la historia del teatro reciente, a la maquinaria compuesta por J. Grotowsky en su Fausto, se instala una superficialidad suspendida del espacio escénico naturalizado –el espacio vacío- como un proscenio-patíbulo que sirve las veces de ingreso y salida de la encarnación. Es mediante esta materialidad, a su vez, que reconocemos un tiempo alejado del tiempo mismo edificado por las paredes del teatro-edificio, como signo recalcitrante de algo que se nos escapa, pero que sin embargo permanece allí. Es esta presencia la que identificamos como un “aura” en el sentido benjaminiano, es decir, en tanto es un “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Su aparición rememora lo que el teatro fue y es capaz de ser, se inserta en el teatro de hoy como una *fantasmagoría* de sí misma que nos es indispensable para pensar, todavía, el teatro como ese lugar donde “se sangra” (trágos).

La propuesta de imagen-proyección es bastante interesante, puesto que pone en circulación una escritura lumínica sobre imágenes traspuesta que ya, de por sí, nos son distantes. Contando desde el comienzo de la obra, con la sonoridad de lluvia torrencial, viento y truenos -una verdadera tormenta encapsulada a cargo de Holzapfel-, la proyección de imágenes (bosques, pelícanos en negativo, etc.) conforma un paisaje solo evidenciado a partir de la desaparición de su *fantasmagoría*, es decir, del proscenio-patíbulo que abre sus telones en cinta para enseñarnos su interior. Del mismo modo, la maquinaria que con el soporte del proscenio-patíbulo se despliega en escena, dando cuenta de sus posibilidades de “hacer-trucos” –como el balde con agua que cae sobre la cabeza de Strindberg (Rodríguez) vestido con un impermeable amarillo de pescador, o las veces que la punta del falso fondo del proscenio-patíbulo es soltado como una guillotina-, son indicios de una voluntad que opera fuera de los cuerpos-intérpretes. Aquella cuestión manifiesta, en el mejor de los casos, la influencia que el mismo escenario tiene sobre los cuerpos, no como un simple medio que los soporta, sino más bien desde un poder que ejerce sobre ellos a modo de agenciamiento. En este sentido, pensamos el proscenio-patíbulo como “un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 10). Y esa huella es la de Strindberg.

Si a esto, por su cuenta, sumamos la presencia performativa del flautista de Viña del Mar, entonces un pastiche de “presencias” activan una multiplicidad de universos que, de vez en cuando, se cruzan como ante la multitud indiferente de un mall esquizofrénico. En este sentido, el teatro se enuncia como una especie de galería de excentricidades para dar cabida a esas narrativas que han desembocado en un presente sin futuro. El terror, pues, no es otra cosa que ese vacío sustentado por estafalorios fragmentos sin lugar más que en la propia represen-

tación de sí mismos. Esto nos lleva a pensar, entonces, en la manera en la cual el drama de Strindberg aparece en nuestro tiempo, es decir, cómo es actualizado. Distanciándonos de lecturas más bien psicológicas del autor, como su patente misoginia o tendencia alcohólica que podemos identificar sin mayor esfuerzo, nos proponemos pensarlo a partir de su fenómeno de apareamiento en un tipo específico de producción artística: la burguesa. Como sabemos, la modernidad se instala a partir de la noción de un progreso que se alza al calor de los fierros fundidos de la ciudad y los ideales ilustrados de libertad, igualdad y fraternidad [comercial]. No obstante, el primero en utilizar el término “modernidad” fue un poeta: Ch. Baudelaire. Este, *condenado a la modernidad*, definía a la misma como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 2009, p. 38). Era un artista moderno el Sr. G². no por sus innovaciones formales, sino por los temas que elegía representar en sus ilustraciones fugaces que daban cuenta de esta ambivalencia: lo transitorio a la vez que lo eterno. En Strindberg podemos inferir que sucede algo similar.

Desde su autonomía la obra de arte imponía su status en la sociedad burguesa que, sin embargo, no afectaba de manera alguna su contenido: estos siguen siendo retazos de la vida cotidiana, dramas en función de la experiencia individual del hombre ante los abismos del interés moral o financiero. Es en la obra de arte, por tanto, en donde este reflexiona sobre sí mismo de manera desinteresada, es decir, estéticamente. Con ello, se cumple el objeto del juicio de gusto kantiano y la separación de vida y obra queda cristalizada. O, como menciona Bürger (2000):

el burgués, en su praxis vital se ve reducido a una función parcial (los asuntos de la racionalidad de los fines), en el arte se experimenta a sí mismo como hombre, y aquí puede desplegar todas sus disposiciones, con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital (p.p. 102-3).

La obra de Strindberg anuncia, empero, no el fin sino el exceso de un contenido de producción artístico -tal como se manifiesta en otra de sus obras: *La señorita Julia* (1888)-. Para Strindberg, el problema de la autoría es un problema inexistente, puesto que éste se manifiesta de lleno con las vanguardias, propiamente tal con Duchamp. Ergo, Strindberg no escapa del circuito que lo contiene, sino que da cuenta de una secesión cada vez más insoportable. Para nosotros, la cuestión de la autoría y, con ello, de la autonomía es algo sino irresoluto, en pleno apogeo. Volvamos, entonces, a la obra en cuestión: Pelicano. Ciertamente, es bastante pintoresca la escena del autor siendo presa de su propia creación (metaficción): aquello funciona más bien como una especie de “retorno a la realidad”: se nos dice con letras gigantes que debemos obviar el hecho de que hemos aceptado entrar en una convención para que nos tome por sorpresa. Vemos en escena a un hombre afligido atravesado por truenos e imágenes de aves que, de un bolso, saca una suerte de mapa sobre el cual escribe. Nos dice: “Y escribí la lluvia y llovió”. La frase es seguida de facto: se escucha llover, y el ejercicio de creación dramática se pone en acción. Todo aquello lo aceptamos, no obstante, como un mero

2 El artista/ilustrador señalado por Charles Baudelaire es Constantin Guys en su ensayo *Le peintre de la modernité* (1863).

delirio propio del personaje, mas no como recurso que realmente evidencie las problemáticas de su producción. Dicho de otra forma, quién sea el autor de quién a estas alturas es irrelevante. La pregunta debería estar enfocada, en realidad, al por qué utilizar dicha expresividad para poner en disposición, hoy, un discurso determinado.

Es por medio de la obra naturalista de Strindberg que todo lo demás tiene lugar sobre el escenario, incluso el flautista enmascarado de Viña del Mar. Es, por así decirlo, tan suya su obra que incluso los productores intempestivos de nuestro tiempo parecieran solo darse lugar en la escena por medio de su obra. En definitiva, es Strindberg quien habla a través de ellos y no ellos a través de Strindberg. En consecuencia, el texto, deshabitado de sentido narrativo, es el síntoma que nos ayuda a pensar en su contraparte de la secesión que manifestaba la obra en su época de “origen”, es decir, su actualización. Si la autonomía del arte se disuelve junto con la brecha que separaba al arte de la vida, entonces las vanguardias no solo se adelantan a la caída de los metarrelatos (Lyotard, 1987) sino que además dan cuenta de una cultura posmoderna en el sentido de Jameson (2012), es decir,

lo que queda una vez el proceso de modernización se ha completado y la naturaleza ha desaparecido para siempre. Se trata de un mundo más completamente humano que el anterior, pero es un mundo en el que la ‘cultura’ se ha convertido en una auténtica ‘segunda naturaleza’ (p. 12).

“Sin sangre no hay teatro” se nos dice en reiteradas ocasiones y la sangre brota una vez más desde aquel mecanismo que compone el proscenio-patíbulo. Una mujer (Paredes), en un gesto de ablución, se baña en sangre –sustancia rojiza dentro de un balde- para dar cuenta del sacrificio necesario del encuentro mientras un hombre (Rodríguez) confronta al flautista enmascarado (figura excéntrica y proclamada anónimamente mítica). La cultura como mercancía que hace del propio desangramiento un producto vaciado de sentido ritual, es suspendida por medio de la equivalencia simbólica de la acción de “sangrar”. En consecuencia, la comunión fragmentada de la puesta en escena de Verdejo, en cuanto procedimiento teatral, da cuenta de aquella segunda naturaleza jamesoniana, separada de modo tal del edificio teatral -por medio de una “fantasmagoría postiza”- que vemos sobre la escena culminar ya no al actor y a la actriz correspondiente, sino a un par de máscaras azarosas de yeso en busca de un final. Lo que no saben, sin embargo, es que aquel final ya fue escrito por Strindberg y que su búsqueda ha devenido un naufragio sobre las formas infinitas que no generan rupturas, sino mera continuidad sin destino. Algo, por lo demás, simplemente aterrador.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Ch. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, trad.). México: Editorial Itaca.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (José García, trad.). Barcelona, España: Península Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado, vol. I*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Lyotard, J-F. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños* (Enrique Lynch, trad.). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Ficha técnica

Dirección: Christian Verdejo Espinoza / Dramaturgia: Teatro Conciencia / Actuación: Macarena Paredes Ríos y Gustavo Rodríguez Martínez / Voz: Claudio Santana Bórquez / Composición musical: Carolina Holzapfel / Diseño gráfico: Gonzalo Olivares / Mapping: Max_op / Técnico en escenas: leelo mc.cormick y kevin cornejo / Iluminación: Christian Verdejo / Ilustración: Ilicito comics / Arte: Macarena Paredes Ríos / Comunicaciones: Richard Muñoz / Diseño Audiovisual: visual nogal / Escenografía: teatro conciencia / Producción general: Teatro Conciencia

AUSENCIA

Ejercicio de memoria que utiliza el teatro como dispositivo.

Diálogo sobre la vida y la muerte contra regímenes autocráticos.

CONSUELO ORTEGA

**Bibliografía:**

Sueños para Kurosawa - Raúl Zurita
12 papá ha vuelto

Hamlet machine - Heiner Miuller

Madre coraje - Bertolt Brecht

Argentina: Años de alambradas culturales - Julio Cortázar
Las estrategias del miedo

Escena Diagonal

Acción despedida.

Abajo, sobre la tierra ensangrentada, los enormes pedazos de las ciudades y de las montañas hechas añicos se acumulaban por todas partes como si fueran animales muertos.

La cumbre de la montaña se alejaba perdiéndose cielo adentro y definitivamente supe que iba a morir.

Recordé que hacía mucho tiempo que no nevaba sobre Santiago y me dije que yo ya había vivido lo suficiente y que estaba bien.

Sentí el primer golpe de las lágrimas detrás de los párpados pugnando por salir.

Al abrir la puerta, la furia del viento y del granizo me azotó aturdiéndome y ciego corrí a campo traviesa.

Cuando abrí los ojos vi encima mío la blancura delirante de la cumbre y muy abajo las primeras luces de la ciudad encendiéndose. Sólo entonces pude llorar.

Cambio de acción.

Retener.

- No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más. Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis pensamientos desangran las imágenes. Mi drama ya no tiene lugar.

- Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama, para personas a quienes en absoluto concierne.

- A mí tampoco me interesa ya. Se acabó mi colaboración.

Cambio de acción**Foco en 1, 2 observa**

- El decorado es un monumento. Representa, en tamaño cien veces mayor que el natural, a un varón que ha hecho historia. La petrificación de una esperanza. Su nombre es intercambiable. La esperanza no se ha cumplido. El monumento yace derribado por los suelos, demolido tres años después del entierro nacional del odiado y venerado por sus sucesores en el poder. La piedra está habitada. En las espaciosas fosas nasales y en las orejas, en las arrugas de la piel y en los pliegues del uniforme de la estatua se cobija la población más miserable de la metrópoli, a la caída del monumento siguió, tras el apropiado lapso de tiempo, la rebelión.

Cantan

- Mi drama, si todavía tuviese lugar, lo tendría en el tiempo de la rebelión.

Cambio de acción:**Balanza espacial.****Amotinar - Preparan bombas molotovs.**

- La rebelión comienza como un paseo. Contraviniendo las normas de tráfico, durante la jornada laboral. La calle es de los peatones. Aquí y allá vuelcan un automóvil. Pesadilla de un lanzador de cuchillos: lento recorrido por una calle de sentido único hasta un aparcamiento inapelable, rodeado de viandantes armados.

- Si algún policía se pone en medio es barrido a un lado de la calle. Los manifestantes van acercándose al barrio gubernamental y allí se detienen junto a un cordón policial. Se forman grupos sobre los que se alzan oradores.

- En el balcón de un edificio gubernamental aparece un hombre vestido con un frac que le sienta mal y comienza igualmente a hablar. Cuando le alcanza la primera pedrada se retira tras la puerta de vidrio blindado. La exigencia de más libertad se transforma en el grito que pide la caída del gobierno.

Cambio de acción:**Preparan barricada**

- Los insurrectos comienzan a desarmar a los policías, asaltan dos tres edificios, una prisión un puesto de policía, unas oficinas de la policía secreta, cuelgan de los pies una docena de cómplices del poder, el gobierno pone en acción tropas, tanques.

- De pie y oliendo el tufo a sudor de la multitud, arrojó piedras a policías, soldados, tanques, cristal blindado.

- Atisbo a través de la puerta de cristal blindado y huelo el sudor de mi miedo. Estrangulado por la náusea, agito el puño contra mi, de pie tras el cristal blindado. Agitado por el miedo y el desprecio me veo entre la compacta multitud, echando espumarajos, agitando mi puño contra mi.

Cambio de acción 1:**Hace un amago de prender fuego****Cambio de acción 2:****Corren hacia adelante sin avanzar**

-Avanzo por las calles supermercados

-Rostros

-Con las cicatrices de la batalla del consumo

-Pobreza

-Sin dignidad Pobreza

-Sin la dignidad, del cuchillo, de la llave americana, del puño

-Los cuerpos humillados de las mujeres

-Esperanza de las generaciones

-Ahogados en sangre cobardía estupidez

- Risas que brotan de panzas muertas

Cambio de acción:**Se detienen y gritan**

Un reino Por un asesino

Cambio de acción**Limpian el espacio.****Ingresan dos sillas.**

Narrador 1: En el café donde Calac y Polanco se reúnen con gran perseverancia por ser el único que les fía la cerveza, reina esta tarde un clima sumamente intelectual porque Calac se ha personado con un libro bajo el brazo en vez del diario donde estudian los pronósticos para las carreras del domingo.

Se ponen carteles con el nombre de cada personaje

Narrador 2: Estupefacto, Polanco se entera, a) del título, Los estrategas del miedo, y b) de su autor, un francés llamado Pierre F. de Villemarest, todo eso editado en Suiza.

—Un nombre elegante —reconoce **Polanco**—, aunque me cuesta creer que lo hayas comprado por esa razón, al precio que están estos artículos.

—Me lo hicieron llegar —explica **Calac**—. Parece que han salido tres ediciones simultáneas, en español, francés e inglés, que cunden como el césped bien regado.

—Bien regado debe estar, porque eso de editar de un solo saque un libro en tres idiomas no le pasa ni a Richard Nixon, que es de los que venden tupido. ¿Y qué cuenta de bueno ese mozo Pierre para que vos te fatigúes el sobaco con riesgo de colapso?

—De bueno cuenta mucho —dice **Calac**—, y si querés una síntesis mirá este anuncio publicado nada menos que en Le Monde, informándonos de que la Argentina conoce un período de calma y de prosperidad, sic. Aspetta, claro, que eso no es todo. A pesar de una inflación considerable, te leo sin comerme ni una sílaba, la Argentina no sólo puede jactarse de ignorar el desempleo, sino además de asegurar a su población un ingreso en constante crecimiento. Verificá con tus propios ojazos, si no me creés.

—Ah, bueno —dice **Polanco**—, pero entonces mi familia allá debe estar loca, porque la carta que recibí ayer es para llorar tres días.

—Sin duda tu familia no forma parte de la población, igual que la mía, es un asunto que merecería estudio. Pero el anuncio no termina ahí, mirá si seremos ignorantes que se nos estaba escapando lo principal, o sea que «una nación entregada hasta ayer al terrorismo y a la guerra civil urbana se ha convertido en un puerto de paz en el que se están invirtiendo los capitales europeos que buscan la seguridad». Leé vos mismo, no te estoy contando una en colores.

—Para serte franco —opina **Polanco**—, esto de las inversiones parece lo más cierto del anuncio, y no sólo con respecto a capitales europeos. Claro que mientras el barco flota siempre habrá ratas en la cala, como dijo Lao-Tsé. ¿Y ese libro explica quién lo mantiene a flote después de la tormenta?

—El ejército, che, me extraña una pregunta tan ingenua.

—¿Y explica también por qué se estaba hundiendo?

—Claro, ya lo oíste: por el terrorismo y la guerra civil urbana.

—Ah. Con vos y el Pierre uno se instruye que da miedo. Sin duda que el libro también habla de las causas que provocaron esas conmociones.

—Desde luego, es sencillísimo: la guerrilla no era más que una etapa local en el complot mundial del marxismo, coordinado, como dice la segunda frase del prólogo, por la mano del KGB soviético.

—Acabáramos —dice **Polanco** aliviado—. Pero si me permitís un paso atrás, ¿se explica algo sobre los problemas de desigualdad social y económica en la Argentina, la condición de los campesinos y los obreros, las represiones policiales, el papel de la oligarquía, de las transnacionales, de

la entrega a esos capitales extranjeros que ahora vuelven tan contentos desde que se acabó más o menos con la resistencia y el lago de sangre fue rebautizado puerto de paz como lo llama ese vistoso anuncio?

—No, che —reconoce **Calac**—, de eso no se dice ni una sola palabra inteligible en todo el libro, que tiene sus buenas doscientas páginas. Es como si las cosas hubieran andado de lo más bien hasta que de golpe aparecieron unos facinerosos que la empezaron a tiros por todas partes. Una especie de generación espontánea, te das cuenta, aunque el Pierre no tarda en explicarla con lo de la conspiración mundial y el KGB, de resultas de lo cual muchísimos lectores se van a quedar convencidos porque hay demasiada gente a quien le encanta que la convenzan sin crearle demasiados nudos en las meninges.

—En fin —suspira **Polanco**—, supongo que por lo menos se habla de la forma en que se reprimió la conspiración, todo eso que cualquiera conoce allá y aquí, los asesinatos en masa, la tortura, los millares de desaparecidos. No hay que olvidarse de que las encuestas, como por ejemplo la de la OEA, demostraron de sobra que...

—¿Encuestas? ¿Torturas? El Pierre se ocupa solamente de cosas serias, hermano. ¿Desaparecidos? Esta cuestión, para darte un ejemplo, la explica con una claridad deslumbrante: prácticamente no hay desaparecidos, solamente que los guerrilleros se mataban entre ellos por disensiones partidistas, ocultaban los cadáveres y ponían los nombres en las listas de desaparecidos. Elementary, my dear Watson.

—Voy a tener que leer ese libro —dice quejoso **Polanco**—. Y pensar que los críticos literarios se quejan de falta de imaginación creadora en estos tiempos.

—No es chiste, che —dice **Calac** ofendido.

—Ya lo sé —dice **Polanco**—. Por eso hago chistes, vos sabés bien que eso ayuda a no vomitar, a seguir adelante, a decirle a la gente algunas cosas que no siempre la alcanzan

cuando se las envuelve en cifras y reflexiones ideológicas y vehementes llamadas a la justicia. A lo mejor es por eso que el tipo que vuelta a vuelta se sirve de nosotros, ya sabes de quién te hablo, prefiere decir esas cosas en forma de cuentos, por ejemplo.

—Bah —dice **Calac** despectivo—, al final se los prohíben en la Argentina.

—Debe ser para cuidar el asunto de las inversiones de capitales europeos — reflexiona **Polanco**—. Acordate de aquello de que el dinero no tiene olor, lo dijo un tal Vespasiano, y no es cosa de ir a invertirlo en un país que no esté bien limpio.

—Che, pero vos confundís los ejemplos. El Vespasiano dijo eso porque sus ganancias le venían de un impuesto a las letrinas.

—Y bueno —dice **Polanco**—, también hay eso de mutatis mutandis. Andá a saber quién lo dijo pero lo mismo vale, no te parece.

Cambio de acción:

Saltar y ser retenido

Audio marcha del silencio

Decir ausente cada vez que el audio diga Presente.

Sargento: Aquí hay uno, del cual no sabemos el nombre. Tenemos que anotarle, sin embargo para que todo esté en orden. A tí te compró comida. Míralo a ver si lo reconoces. ¿Lo reconoces?

Cambio de acción:

Niega con la cabeza.

Muestra un cartel que dice: Desaparecido.

¿Qué, nunca lo has visto? Levantadle y tiradle sobre el muladar, no hay quien le reconozca.

**Cambio de acción:****Cantan**

Y marcharán al paso, cuando
lento o pronto todos van,
cantando su pequeño son
“Ahí viene ya”
Y todo ahora izquierda
izquier ...
Propones tú, dispone aquel
No se hable más.

Entrevista a la académica y experta en teatralidades de Valparaíso, Dra. Verónica Sentis Herrmann

Emile Dubois: La “Rabia Sorda” del Puerto

Dr. Alexis Candia-Cáceres¹

ivan.candia@uss.cl

El inmigrante francés Luis Amadeo Brihier Lacroix, más conocido como Emile Dubois, es uno de los mayores íconos culturales de Valparaíso. Acusado de asesinar a cuatro integrantes de la alta burguesía, fue procesado y fusilado en 1907. Tras su muerte se convirtió en una especie de Robin Hood porteño y en un “santo popular”. En el cementerio de Playa Ancha existe una animita en su memoria que es visitada por numerosos “fieles” que agradecen los “favores concedidos”. Acorde a su impacto en la cultura porteña, numerosos dramaturgos han realizado montajes sobre su vida. En esta entrevista, se reflexiona acerca del impacto cultural de Dubois y, de manera especial, en las distintas producciones dramáticas que lo han empleado como protagonista.

De alguna manera es una casa típica de Valparaíso, afirma la Dra. Verónica Sentis en tanto exhibe un hogar que, a sus ojos, funciona como una sinécdoque del anfiteatro porteño. Ella piensa que cada uno de los tres pisos de la casa representa un escenario particular en términos funcionales y estéticos, que replica el movimiento ascendente de la ciudad, es decir, desde el plan hasta los cerros en una batalla por la sobrevivencia. Tras pedirle que me muestre su espacio favorito, cruzamos el living, luego la cocina, salimos al patio, que en realidad son los pies del cerro y ascendemos hacia una terraza que permite tener una amplia vista hacia el mar.

- Son las mismas aguas que miró Dubois hace poco más de 115 años -afirmo.
- Las mismas, sí, pero también otras -responde.

La Dra. Sentis ha dedicado los últimos diez años de su vida académica a “exhumar” la dramaturgia de Valparaíso, no solo editando los textos que sitúan la acción en Valparaíso, sino también reflexionado en torno a las categorías, periodos y conceptos que permiten comprender la manera en que ha funcionado el teatro porteño. Dubois no es, en este sentido, una figura extraña.

1 Investigador y profesor titular de la Universidad San Sebastián, se dedica a estudiar los imaginarios urbanos de la ciudad de Valparaíso entre los siglos XIX y XXI. Esta entrevista es parte del proyecto ANID+FONDECYT Regular 2022 N°1221245: ‘Valparaíso sublime’: liberalismo, inmigración y catástrofe en los imaginarios urbanos porteños (1822-1918)’. Investigador Responsable: Iván Alexis Candia Cáceres.

Sentis cree que Dubois es una pieza central del imaginario urbano de Valparaíso. Que si bien es considerado como el primer asesino en serie de Chile es, ante todo, un criminal particular porque atenta exclusivamente en contra de la clase comerciante extranjera y, por lo mismo, se ha convertido en un santo popular. Ella piensa que Dubois solo puede haber operado en Valparaíso porque esta es una ciudad contradictoria: cuando Dubois llega a Valparaíso tiene un enorme crecimiento económico y, también, fuertes tensiones con las clases populares. Sentis vuelve a mirar hacia el mar, piensa por un instante, y luego señala que los sectores populares adoptan a Dubois porque lo consideran, primero, un justiciero y, segundo, una animita milagrera que “obra” desde el cementerio de Playa Ancha. Por todo lo anterior, no le sorprende que existan tantos textos dramáticos y narrativos sobre el criminal.

Ambos nos ponemos de pie y continuamos el recorrido por su casa. Pasamos desde la terraza a la biblioteca del segundo piso. Allí es posible apreciar numerosos volúmenes de literatura, filosofía y, sobre todo, de dramaturgia editada en España y América Latina. Ella camina hacia uno de los estantes y toma una copia impresa de *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019*², una de sus dos compilaciones sobre la dramaturgia del puerto³, me lo pasa y reviso algunos textos sobre Dubois.

- En el teatro hay tres obras que abordan la figura de Dubois. *Captura y fusilamiento de Emile Dubois* es una obra anónima de 1907, escrita para un circo que muestra a Dubois como un justiciero y a una policía corrupta, que es el brazo armado de la oligarquía y, en consecuencia, una herramienta de control sobre el mundo popular. El segundo texto fue montado en la transición democrática, se llama *¡Disparen directo al corazón! Emile Dubois, un genio del crimen*. Fue escrita y dirigida por Roberto Ancavil y tiene como eje central la pregunta respecto de cómo Dubois llega a convertirse una animita. Y la tercera obra, de Gustavo Rodríguez, se llama *Dubois Santo/Asesino* y fue estrenada en el año 2010. En esta obra se revisita la historia de Valparaíso desde comienzo del siglo XX hasta la actualidad, marcando las inequidades del puerto y, en este sentido, Dubois aparece como el ejecutor de la justicia para los pobres en un país en el que no reciben al mismo trato de la ley -señala Sentis.

Salimos de la biblioteca y ascendemos hacia el tercer piso de la casa. Allí se encuentra el estudio de la investigadora. Una porción del Pacífico se cuelga por uno de los ventanales. Hay numerosas máscaras en las paredes; una de la peste negra resulta inquietante.

- La usé en un antiguo montaje -precisa ante mi interés.

2 Es posible encontrar este texto en: <https://historiadelteatroenvalparaiso.cl/la-ciudad-como-dramaturgia-exhumada/>

3 La segunda es: Sentis Herrmann, Verónica. Valparaíso en escena, Antología de dramaturgia porteña 1870-2015. Santiago: RIL, 2019.

Verónica Sentis piensa que las distintas producciones inspiradas en Dubois coinciden en resaltar los mismos rasgos del personaje. La académica destaca, en este sentido, que Dubois nunca es retratado como un asesino psicópata, es decir, que no se muestra placer en sus crímenes, sino que se ve a alguien que es obligado a actuar –reflexiona–, porque la sociedad no es capaz de alcanzar la igualdad de derechos de los seres humanos, más allá de su origen de clase. De esta forma, frente a esta inequidad del poder establecido Dubois ejerce la verdadera justicia. Sentis agrega que el inmigrante francés remarca las deficiencias del Estado de Chile en orden a su incapacidad de establecer equidad y, por lo tanto, es Dubois, un particular, un francés, que naturalmente podría haberse identificado con la clase adinerada, con los comerciantes de Valparaíso, quien decide hacer causa común con el pueblo y transformarse en el defensor y, de alguna manera, en el héroe de las clases desposeídas.

A pesar del tratamiento análogo de la figura de Dubois en los distintos montajes, Sentis piensa que las diferencias entre ellas pasan por la estética teatral, influida por disímiles contextos de producción. Mientras el texto de 1907 está marcado por un patrón realista-naturalista, la obra de Ancavil, emplea una estructura objetual y un relato aristotélico que, de manera fragmentaria, aborda las andanzas de Dubois. *Dubois Santo/Asesino* es, en tanto, una obra de carácter postdramático puesto que no posee un ascenso de la acción, sino que se limita a montar diversos momentos de la vida de Dubois.

Sentis se detiene. Aprovecho esa pausa para pedirle que volvamos a la terraza. Miramos el atardecer permear las aguas del Pacífico.

- Sabes, si hay algo que me llama la atención de Dubois es su persistencia en las manifestaciones artísticas porteñas -digo.
- Creo que la dramaturgia porteña vuelve una y otra vez a Dubois porque denuncia una rabia sorda que atraviesa el siglo y que muestra que los problemas de Valparaíso siguen sin resolverse y en la medida en que no lo hagan Dubois seguirá siendo un tema para el arte -responde Sentis.

Me hace clic esa “rabia sorda” mencionada por Sentis. La persistencia de una ira soterrada que cada cierto tiempo remece la ciudad y, también el país, ilusionándonos, con un “futuro esplendor”, un “futuro esplendor” que nunca acaba de llegar y que hace que Dubois siempre se encuentre agazapado a la vuelta de cualquier callejón del puerto.

Con un anochecer creciente, miro por última vez un fragmento del Pacífico y me despido. La Dra. Sentis queda en su terraza disfrutando de las numerosas luminarias que, poco a poco, se encienden en los cerros porteños. Al salir a la calle comienzo a descender hacia el plan y pienso en todas las caras de Dubois: en el padre y el esposo, en el amo del laque, en el santo popular, en el Robin Hood porteño, en la animita, en suma, en las múltiples facetas de un sujeto inaprensible. Y mientras mi cerebro deambula en sus múltiples significados, me pierdo en las calles de Valparaíso.